



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
DESIGN DE AMBIENTES

Isabella Camargo de Oliveira

Prato *Andrium*: design botânico com pintura cerâmica

Trabalho de Conclusão de Curso

Goiânia
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Isabella Camargo de Oliveira

Título do trabalho: Prato Andrium: Design botânico com pintura cerâmica

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rosane Costa Badan, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2026, às 13:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabella Camargo De Oliveira, Discente**, em 07/07/2026, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6243170** e o código CRC **1AF8116A**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
DESIGN DE AMBIENTES

Isabella Camargo de Oliveira

Prato *Andrium*: design botânico com pintura cerâmica

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Design de Ambientes da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Design de Ambientes, orientado pela Professora Dra. Rosane Costa Badan e coorientado pelo Professor Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel.

Goiânia
2026

FICHA CATALOGRÁFICA

OLIVEIRA, Isabella Camargo de.

Prato *Andrium*: design botânico com pintura cerâmica / Isabella Camargo de Oliveira. – Goiânia, 2026.

92 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design de Ambientes) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2026.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rosane Costa Badan.

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel.

1. Design de ambientes. 2. Design cerâmico. 3. Pintura cerâmica. 4. Design botânico. 5. Antúrio. I. Badan, Rosane Costa, orient. II. Hoelzel, Carlos Gustavo Martins, coorient. III. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais. IV. Título.
-



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos três dias do mês de julho do ano de 2026 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Prato Andrium: Design botânico com pintura cerâmica”, de autoria de Isabella Camargo de Oliveira, do curso de Design de Ambientes, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.^a Dr.^a Rosane Costa Badan - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Holzel - coorientador (FAV/UFG); prof.^a Dr.^a Adriana Aparecida Mendonça e prof. Ms. Laudemiro Roriz Júnior (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 9,0, tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rosane Costa Badan, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2026, às 13:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Gustavo Martins Hoelzel, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2026, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laudemiro Roriz Junior, Coordenador de Curso**, em 08/07/2026, às 18:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Aparecida Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 10/07/2026, às 14:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6243175** e o código CRC **884685D3**.

À arte, que se fez refúgio e força nos caminhos sombrios da vida, e à minha família, que,
mesmo em meio às tempestades, nunca deixou de ser meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à minha família, que foi meu alicerce em todos os momentos da minha vida, e o principal motivo de nunca ter desistido. Aos meus pais e à minha irmã, obrigada por acreditarem em mim mesmo quando eu duvidava de mim mesma, por cada incentivo, por cada palavra de conforto e por todo o amor que me sustentou durante essa caminhada. Oferecendo sempre a paciência e o apoio que me mantiveram forte durante essa trajetória, sem eles eu nada seria.

Ao meu namorado parceiro pra vida, obrigada por me apoiar em cada momento, por lutar e se fazer presente mesmo com toda a distância, por me mostrar o que realmente é o amor e como não há barreiras que sejam capazes de contê-lo. Pedi a Deus que me enviasse alguém no qual curaria toda distorção sobre o amor que eu tinha enraizado na alma e sou eternamente grata à Ele que não mediu esforços e cruzou oceanos para te colocar na minha vida. Obrigada por realizar todos os meus sonhos e por fazer parte deles.

Às amigas que construí durante o curso e às que trouxe da vida, sempre vou ser grata por tudo. Em especial, agradeço a Ana Julia, Brenda, Isabella, Gabriel, Renato, Débora e João Pedro. Foram vocês que me mantiveram sorrindo durante todos esses anos. Entre estudos, lágrimas, risadas e aventuras inesquecíveis, encontrei em vocês um apoio que levarei para toda a vida. Obrigada por cada momento e por permanecerem ao meu lado. Amo cada um de vocês de forma genuína.

À minha madrinha, que me incentivou a ser uma grande mulher e a sempre lutar pelos meus sonhos, nunca desistir e a entender que mesmo que a vida te traga desafios, a perseverança nunca deve acabar. Obrigada por me ensinar que devo sempre lutar pelo meu lugar, e que independente de julgamentos minha voz merece ser ouvida.

A todos mestres que pude conhecer durante esse período, e aos meus orientadores, agradeço ao Carlos por ter despertado meu interesse pela cerâmica e por todos os conhecimentos compartilhados ao longo da graduação. E à Badan, por me entender desde o primeiro contato e me incentivar tão veementemente a ser sempre alguém disposta a crescer mais, me ensinar que não há limitações para o designer e que para todo empecilho existe uma solução, sem você, seu esforço e amor pelo ensino nada disso seria possível, se hoje me considero artista, devo isso a você.

“O artista é o intérprete da natureza.”

Rudolf von Laban

SUMÁRIO

RESUMO	28
INTRODUÇÃO	16
1 DESIGN CERÂMICO.....	28
1.1. Cerâmica.....	28
1.1.1. Design cerâmico experimental.....	31
1.1.2. Conceito Jardim Vidrado	35
1.2. Antúrio como objeto de estudo	39
1.2.1 Significados simbólicos do antúrio.....	43
2 MODELAGEM E ORNAMENTAÇÃO PICTÓRICA	47
2.1. Modelagem cerâmica.....	54
2.1.1 Processos de produção cerâmica.....	54
2.1.2 Tipologias de pratos	54
2.2 Pintura botânica	57
2.2.1 Materiais e suportes.....	58
2.2.2 Técnicas de pintura	60
2.3 Análise de similares	62
3 PRODUTO PRATO <i>ANDRIUM</i>	67
3.1. Desenvolvimento metodológico	68
3.2 Estudos visuais e representações.....	72
3.2.1 Formas e abstração	76
3.3 Desenvolvimento do modelo	83
3.3.1 Materiais utilizados e testes preliminares	85
3.3.2 Verificação e validação.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	92

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Urna funerária marajoara em cerâmica, exemplificando a produção de artefatos cerâmicos.....	14
Figura 02 – Pote cerâmico com pintura botânica inspirada em dentes-de-leão, evidenciando a representação de formas naturais em superfície vitrificada.....	15
Figura 03 – Peça cerâmica com sobreposição de esmaltes e variações cromáticas como resultado da queima.	17
Figura 04 – Detalhe de superfície cerâmica evidenciando esmaltação e incidência de luz... ..	19
Figura 05 – Conjunto cerâmico utilitário destinado ao uso cotidiano.	20
Figura 06 – Par de vasos em porcelana pictórica estilo Limoges.....	20
Figura 07 – Figura aproximada da planta de antúrio e suas características.....	24
Figura 08 – Exemplo de produto cerâmico produzido a partir da argila vermelha	27
Figura 09 – Exemplo de produto cerâmico produzido a partir da argila branca.	28
Figura 10 – Diferentes resultados de esmaltação antes e após a queima.	30
Figura 11 – Obra cerâmica <i>Mthmkhulu</i> , destacando a experimentação formal e visual... ..	31
Figura 12 – Peça cerâmica com integração entre pintura botânica e superfície esmaltada	32
Figura 13 – Objetos cerâmicos inspirados em formas botânicas... ..	34
Figura 14 – Peça cerâmica com acabamento vidrado	35
Figura 15 – Efeitos da esmaltação antes e após a queima.	36
Figura 16 – Peça cerâmica com representação botânica em técnica de <i>sgraffiato</i>	37
Figura 17 – Imagem aproximada de um <i>Anthurium andraeanum</i>	39
Figura 18 – Estrutura morfológica do antúrio com identificação da espata, espádice, flores, estipe e pedúnculo.....	40
Figura 19 – Detalhe da superfície do antúrio com brilho e transições cromáticas... ..	41
Figura 20 – Detalhe da superfície do antúrio evidenciando cor e variação cromática.	43
Figura 21 – Diagrama do <i>Feng Shui</i> relacionando cores, formas e elementos.....	44
Figura 22 – Peça cerâmica com inspiração botânica na forma e na esmaltação	46

Figura 23 – <i>Coupe fleur de pavot</i> , de Albert Dammouse, com inspiração botânica na forma e na esmaltação.....	47
Figura 24 – Principais técnicas de modelagem cerâmica, evidenciando modelagem por placas, acordelado, beliscão e moldes, respectivamente.....	49
Figura 25 – Peça em ponto couro e acabamentos na modelagem cerâmica.....	51
Figura 26 – Peça final em porcelana	52
Figura 27 – Comparação entre prato decorativo e prato utilitário, destacando principais diferenças.	55
Figura 28 – Prancha botânica histórica evidenciando a representação detalhada das estruturas vegetais.....	56
Figura 29 – Testes de aplicação de esmaltes e seus resultados....	58
Figura 30 – Desenho botânico manual utilizado como estudo preparatório	60
Figura 31 – Produção de Marianne Nielsen com representação botânica por meio da modelagem.....	62
Figura 32 – Peças cerâmicas botânicas de Albert Dammouse, com integração de elementos florais à modelagem.....	63
Figura 33 – <i>Plat Circulaire</i> , peça em grés esmaltado com ornamentos florais em relevo	64
Figura 34 – <i>Charger</i> , peça cerâmica com ornamentação botânica estilizada... ..	65
Figura 35 – Atividade de <i>brainstorming</i> evidenciando a seleção progressiva de palavras-chave para definição do conceito do projeto.	69
Figura 36 – Painel síntese resultante da atividade de painéis semânticos.....	70
Figura 37 – Paleta cromática final e variações tonais definidas para o desenvolvimento do projeto.....	71
Figura 38 – Estudos gráficos exploratórios do antúrio, com destaque para as formas selecionadas para desenvolvimento posterior.	72
Figura 39 – Estudos de aplicação tridimensional desenvolvidos a partir das formas selecionadas durante os exercícios exploratórios... ..	74
Figura 40 – Partido adotado apresentando a forma de destaque.....	75
Figura 41 – Modelo em papel produzido como método de auxílio visual.....	77
Figura 42 – Teste de aplicação de cor em modelo de papel.....	78
Figura 43 – Esboço inicial que deu partida ao exercício.	79
Figura 44 – Esboços diversos recortados e sobrepostos em folha branca	80

Figura 45 – Composições desenvolvidas durante o exercício exploratório.....	81
Figura 46 – Colagem apresentando diversas combinações e aplicação do filtro.	82
Figura 47 – Modelo do prato escolhido para a representação.....	84
Figura 48 – Material cerâmico definido para o <i>mock-up</i>	85
Figura 49 – Teste preliminar em cerâmica fria acompanhado das ferramentas utilizadas na construção dos detalhes ornamentais... ..	86
Figura 50 – Teste preliminar em cerâmica fria durante o processo de secagem, evidenciando maior perda de umidade nas extremidades... ..	87
Figura 51 – Rachaduras resultantes da modelagem em cerâmica fria.....	91
Figura 52 – Teste preliminar de aplicação em cerâmica fria..... ..	91
Figura 53 – Processo de modelagem revelando forma final do mock-up.... ..	92
Figura 54: Mock-up com folhagens pintadas.....	93
Figura 55: Mock-up com pintura final	94

RESUMO

Este trabalho investiga a cerâmica como meio expressivo e técnico para o desenvolvimento de uma linguagem visual aplicada ao design de produto. A pesquisa examina as relações entre modelagem cerâmica, ornamentação pictórica e observação botânica no processo criativo, considerando como decisões formais, materiais e compositivas interferem no resultado visual e conceitual da proposta. Fundamentado em metodologias de design experimental, o estudo articula análise, prática e reflexão. No projeto Jardim Vidrado, o antúrio constitui o objeto de estudo botânico e a referência para a elaboração das composições visuais, nas quais a pintura atua como linguagem poética e interpretativa. A proposta busca reinterpretar a forma, a cor e a simbologia da planta, transpondo-as para a superfície cerâmica por meio da ornamentação. Como resultado, apresenta-se o desenvolvimento do prato *Andrium*, desde sua concepção até as etapas de representação e validação projetual. A pesquisa encerra-se no desenvolvimento da proposta, priorizando sua construção e comunicação, sem contemplar a produção final do objeto.

Palavras-chave: Design cerâmico. Antúrio. Ornamentação pictórica. Processo criativo. Botânica. Linguagem visual.

ABSTRACT

This study investigates ceramics as an expressive and technical medium for the development of visual language and product design. The research examines the relationships between ceramic modeling, pictorial ornamentation, and botanical observation within the creative process, considering how formal, material, and compositional decisions influence the visual and conceptual outcome of the proposal. Grounded in experimental design methodologies, the study combines analysis, practice, and reflection, according to Schön (1983) and Cross (2006). In the Jardim Vidrado project, the anthurium serves as the botanical object of study and as the reference for the development of visual compositions, in which painting acts as a poetic and interpretative language. The proposal seeks to reinterpret the plant's form, color, and symbolism by translating them onto ceramic surfaces through ornamentation. As a result, the study presents the development of the *Andrium* plate, from its conception to the stages of representation and project validation. The research concludes at the proposal development stage, prioritizing its construction and communication rather than the final production of the object.

Keywords: Ceramic design. Anthurium. Pictorial ornamentation. Creative process. Botany. Visual language.

INTRODUÇÃO

O estudo aborda a cerâmica como campo de investigação e suporte de aplicação pictórica no design contemporâneo, com ênfase na análise do design que extrapola a função utilitária e estabelece um diálogo entre estética e técnica.

Figura 01 – Urna funerária marajoara em cerâmica, exemplificando a produção de artefatos pela humanidade.



Fonte: Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (2026).

Ao longo da história, a cerâmica ocupou posição fundamental na interação entre o ser humano e os artefatos de uso cotidiano, constituindo uma das primeiras formas registradas de transformação deliberada dos elementos naturais em instrumentos utilizados pela humanidade (Figura 01). Em uma perspectiva contemporânea, a prática cerâmica rompe os limites da funcionalidade cotidiana e assume uma dimensão simbólica, incorporando expressividade e conceito como aspectos relevantes para a constituição do produto. Conforme observado por Schön (1983), esse processo se constrói por meio da reflexão na ação; assim, o percurso criativo alinha-se à perspectiva de que o design cerâmico atua como espaço de aprendizagem contínua, no qual fazer e pensar caminham conjuntamente, permitindo a construção do conhecimento no decorrer do próprio processo (MUNARI, 2008).

É nesse entendimento que se insere o desenvolvimento do presente projeto. Concebido com base no conceito de *Jardim Vidrado*, o trabalho propõe retratar a botânica por meio da cerâmica pintada, buscando preservar visualmente a transitoriedade das formas naturais (Figura 02). Em sua etapa inicial, a investigação aproximou-se da representação botânica mediante a observação atenta das características formais e cromáticas de uma planta específica, valorizando a fidelidade visual como instrumento de conhecimento da espécie. A proposta consistia em transpor essas particularidades para superfícies vitrificadas, utilizando os esmaltes como meio pictórico.

Figura 02 – Pote cerâmico com pintura botânica inspirada em dentes-de-leão, evidenciando a representação de formas naturais em superfície vitrificada.



Fonte: JoAnn Axford, 2011.

Contudo, à medida que a pesquisa avançava, essa intenção deixou de corresponder a uma reprodução realista e passou a orientar uma interpretação sensível da planta. A observação botânica permaneceu como fundamento do processo, enquanto a materialidade cerâmica e as possibilidades expressivas do esmalte passaram a orientar a interpretação visual da espécie vegetal. Sob essa ótica, o projeto preservou o rigor da observação e o ampliou por meio de uma abordagem interpretativa, compatível com a expectativa poética do material. A pesquisa situou-se, portanto, entre controle e acaso, explorando a cerâmica como suporte para a construção de uma linguagem visual inspirada na natureza.

Nesse percurso, tornou-se evidente que a proposta inicial permanecia fortemente vinculada a conceitos pessoais e a uma expectativa de resultado previamente definida. Isso restringia o potencial exploratório do material e limitava a compreensão das habilidades criativas envolvidas no processo. Desse modo, a pesquisa afastou-se de uma busca por realismo restrito e passou a explorar a relação entre linguagem visual e materialidades.

Essa mudança ocorreu porque a repetição de uma técnica já dominada passou a limitar novas experimentações. Percebeu-se que o material era conduzido para resultados previamente imaginados, reduzindo as possibilidades de descoberta. Como essa postura já não correspondia aos propósitos do projeto, tornou-se necessário adotar uma abordagem mais aberta, capaz de acolher o erro e o acaso como partes importantes do processo criativo.

Diante desse redirecionamento, identificou-se o seguinte problema de pesquisa: como traduzir as características formais, cromáticas e simbólicas de uma planta para a superfície de um prato cerâmico, sem recorrer a uma representação estritamente naturalista, preservando sua identificação visual e seu potencial expressivo? Perante essa questão, propôs-se o desenvolvimento de um prato cerâmico utilitário e inovador inspirado no antúrio, articulando modelagem e ornamentação pictórica.

Essa formulação do problema também direcionou a atenção para o comportamento dos materiais, especialmente para a utilização dos esmaltes e as reações que ocorreriam durante a queima. Fatores como temperatura, composição e espessura de aplicação influenciam diretamente o resultado final (Figura 03). A instabilidade cromática, a fusão entre camadas e a interação com o suporte cerâmico deixam de ser entendidas como interferências externas e passam a integrar a construção da imagem. Essa condição modifica o planejamento do projeto e suscita reflexões sobre até que ponto tais variáveis podem ser manipuladas intencionalmente ou devem ser observadas e incorporadas ao processo.

Figura 03 – Peça cerâmica com sobreposição de esmaltes e variações cromáticas resultantes das reações químicas ocorridas durante a queima.



Fonte: Dick Lehman, 2020.

Ao considerar essas condições, a questão ampliou-se e deixou de se restringir à representação, passando a envolver a interdependência entre intenção projetual e materialidade. O processo precisava se desenvolver, portanto, em etapas mais rígidas e outras mais flexíveis, exigindo uma abordagem capaz de considerar tanto a intenção final do projeto quanto as possibilidades que emergiriam durante seu desenvolvimento, sobretudo se o material respondesse de maneira diferente do previsto.

Diante do exposto, o objetivo principal consistiu em compreender como, durante os processos manuais e a análise dos materiais empregados, as transformações físico-químicas poderiam alterar o resultado final. Essas mudanças contribuiriam para a produção do objeto e para a construção de ideias, aprendizados e novas possibilidades de desenvolvimento. Nesse contexto, o design cerâmico assumiu, ao longo do trabalho, um caráter experimental, no qual a prática foi utilizada como método investigativo, possibilitando o entendimento de estratégias de estudo e a revisão dos resultados obtidos durante seu desenvolvimento.

Para atingir essa meta, os objetivos específicos do trabalho se desdobraram em frentes que deviam se articular durante o processo:

a) Investigar referências teóricas e visuais relacionadas ao design cerâmico, à pintura botânica e ao antúrio, considerando discussões sobre artesanato, experimentação e processo criativo, a fim de fundamentar a linguagem projetual.

b) Analisar o comportamento dos esmaltes e pigmentos em diferentes condições de aplicação e queima, a fim de compreender como essas variações podem contribuir para a construção da imagem cerâmica.

c) Explorar elementos formais e cromáticos do antúrio passíveis de interpretação no desenvolvimento do produto, considerando diferentes modos de aplicação da imagem, desde procedimentos mais controlados até intervenções mais livres, orientadas pelo gesto e pela fluidez do material.

d) Definir uma tipologia de prato compatível com a aplicação da ornamentação e com sua função utilitária, considerando como a curvatura e os limites da peça interferem na distribuição da imagem e na relação do observador com o objeto (Figura 04).

e) Desenvolver um *mock-up* representativo para verificar aspectos formais, cromáticos e compositivos da proposta, contribuindo para a construção de uma linguagem visual coerente com o projeto. Nesse contexto, a experimentação configura-se como espaço de investigação, no qual soluções visuais podem surgir ao longo do processo e favorecer a autenticidade da proposta.

Figura 04 – Detalhe de superfície cerâmica evidenciando relação entre curvatura, esmaltação e incidência de luz.



Fonte: Florian Dadsby, publicação no Instagram, 2026.

Dito isso, a justificativa da pesquisa fundamentou-se na necessidade de ampliar a compreensão do design cerâmico como campo de atuação que transcende as limitações comumente associadas à sua função utilitária, incorporando aspectos relacionados à percepção, à elaboração de imagens e à geração de significados. Embora a cerâmica seja frequentemente associada a peças utilitárias (Figura 05), suas possibilidades como suporte pictórico ainda podem ser mais exploradas (Figura 06). Nesse sentido, ela se configura como meio de construção de linguagem visual, articulando materialidade e imagem.

Figura 05 – Conjunto cerâmico utilitário, evidenciando a associação da cerâmica à produção de artefatos funcionais de uso cotidiano.



Fonte: Andy Bissonnette, s.d.

Figura 06 – Par de vasos em porcelana pictórica estilo Limoges.



Fonte: Gauk Antiques, s.d.

Para fundamentar teoricamente o percurso a ser investigado, recorreu-se a autores relevantes do design, da pintura cerâmica e da linguagem visual que contribuiriam para a organização da prática e da experimentação.

Começando com o design, Bruno Munari (2008) é um designer que compreende essa atividade como um campo orientado por lógica e método, no qual o fazer participa ativamente da produção de conhecimento. Já a abordagem apresentada por Nigel Cross (2006) discute formas próprias de pensar o design, destacando que essa área não se organiza exclusivamente por estruturas lineares ou dedutivas, mas por meio de estratégias específicas. Em suas discussões, Cross (2006) interpreta a experimentação como um modo próprio de produção de saber em design, envolvendo ações como fazer, testar, registrar, analisar e revisar decisões projetuais. Essa perspectiva é também aprofundada por Donald Schön (1983), por meio dos conceitos de *knowing-in-action* e *reflecting-in-action*, segundo os quais o conhecimento emerge da ação e da reflexão, especialmente em situações nas quais os resultados não podem ser totalmente antecipados. Esse ponto de vista é substancialmente importante, pois relacionou-se ao desenvolvimento deste TCC, cuja investigação permaneceu aberta a ajustes e mudanças ao longo de seu percurso.

No contexto da pintura cerâmica, a abordagem de Cooper (2012) foi importante no estudo para entender como as transformações decorrentes da aplicação dos esmaltes e da queima podem alterar cores, texturas, transparências e relações entre as camadas. Sua participação no processo introduz respostas imprevisíveis, relativiza o controle absoluto e integra-se à construção criativa da imagem.

O trabalho ampliou sua abordagem igualmente para questões relacionadas à linguagem visual. A estudo apresentado por Donis A. Dondis (1997) tornou-se relevante para a análise da imagem desenvolvida no projeto, sobretudo ao considerar que forma, textura e cor atuam conjuntamente na construção da leitura visual. De acordo com a autora (1997), a organização desses elementos influencia diretamente a maneira como a imagem é percebida e interpretada pelo observador. No contexto da cerâmica, tais aspectos podem sofrer alterações ao longo do processo de fabricação, em razão das respostas do material, da aplicação dos esmaltes e das condições de queima. Desse modo, a percepção visual não decorre exclusivamente da intenção inicial do projeto, mas também das características físicas e visuais que emergem da própria materialidade, constituindo a imagem como um todo integrado.

Essa apreensão se relaciona às reflexões de Wucius Wong, em *Princípios de Forma e Desenho* (1998), obra na qual é abordada a construção visual por meio das relações entre estrutura, composição e organização formal (WONG, 1998). Para o autor, a imagem constitui um sistema em que superfície, forma e composição se articulam de modo interdependente. No presente estudo, essa relação torna-se significativa porque a imagem botânica não vai ser projetada em um plano neutro, mas sobre objetos que apresentam profundidade, curvatura e limites específicos. Esses elementos interferem diretamente na organização visual da composição. Desse modo, a criação da imagem depende da relação entre o desenho e o suporte cerâmico, permitindo que a forma do objeto participe da linguagem visual desenvolvida no projeto.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho contou com duas etapas distintas: uma concentrada na produção de um corpo textual investigativo e de uma narrativa da experiência laboratorial; a outra, voltada ao desenvolvimento do artefato. Enquanto a primeira ocorreu por meio de pesquisa bibliográfica e iconográfica, a segunda envolveu métodos aplicados ao design, sobretudo aqueles desenvolvidos e aprendidos no Laboratório de Desenho. Essa segunda etapa orientou os estudos visuais e desenvolveu-se por meio de experimentação prática em sala de aula, estruturada em exercícios de desenho e testes com pintura. Tais procedimentos permitiram o registro sistemático dos resultados e a análise comparativa entre estudos gráficos e práticos, contribuindo para a construção de um repertório técnico e visual. Embora nem todas as relações identificadas pudessem ser completamente sistematizadas, o percurso possibilitou examinar a complexidade do comportamento dos materiais cerâmicos.

Os dados da investigação foram academicamente estruturados em um documento textual composto por três capítulos. O primeiro apresenta os fundamentos teóricos que orientam o desenvolvimento do projeto. Inicialmente, aborda a cerâmica como material e campo de experimentação no design, considerando suas propriedades, possibilidades expressivas e relações com a prática projetual. Em seguida, discute o conceito *Jardim Vidrado* e introduz o antúrio¹ como objeto de estudo, examinando suas características formais, cromáticas e simbólicas (Figura 07).

Figura 07 – Figura aproximada da planta de antúrio e suas características.

¹ A escolha do antúrio como elemento botânico central do projeto partiu inicialmente de um viés técnico, baseado na análise de suas formas e cores e em suas possibilidades de aplicação na proposta. Contudo, essa escolha também exigiu a consideração de outros aspectos, como origem, significados simbólicos e relações entre estrutura e aparência da espécie (Figura 07). Essa investigação tornou-se fundamental porque o antúrio passou a orientar as decisões formais e visuais do produto, influenciando a organização da superfície e a definição da base de aplicação.



Fonte: Pinterest, 2026.

O segundo capítulo aborda os procedimentos de modelagem cerâmica e ornamentação pictórica relacionados ao desenvolvimento do prato. São apresentadas técnicas de produção, tipologias de pratos, materiais e recursos empregados na pintura botânica, além da análise de similares. Esse conjunto de referências contribui para compreender soluções formais, compositivas e técnicas que orientaram a elaboração do artefato.

O terceiro capítulo apresenta o desenvolvimento do Prato *Andrium*, reunindo as etapas metodológicas, os estudos visuais e a definição das soluções formais e compositivas adotadas. O capítulo também contempla a construção do modelo físico, os testes preliminares de materialidade e a verificação dos aspectos visuais e funcionais da peça, consolidando a proposta desenvolvida ao longo da pesquisa.

Quanto aos resultados esperados, prevê-se que a investigação das características cromáticas e do brilho do antúrio possibilite compreender como essas qualidades podem ser reinterpretadas no campo da produção cerâmica. Considera-se que fatores relacionados à aplicação pictórica, à composição química e à tipologia cerâmica influenciem os resultados visuais, contribuindo para a identificação de possibilidades expressivas decorrentes das respostas dos materiais. Espera-se também que a análise de diferentes tipologias de pratos, como rasos e fundos, evidencie de que modo curvatura, profundidade e delimitação da área útil interferem na construção e na percepção da imagem. A comparação entre esses suportes pode contribuir para definir estratégias compositivas mais adequadas e consolidar uma linguagem visual compatível com o desenvolvimento do projeto.

1 - DESIGN CERÂMICO

1.1. Cerâmica

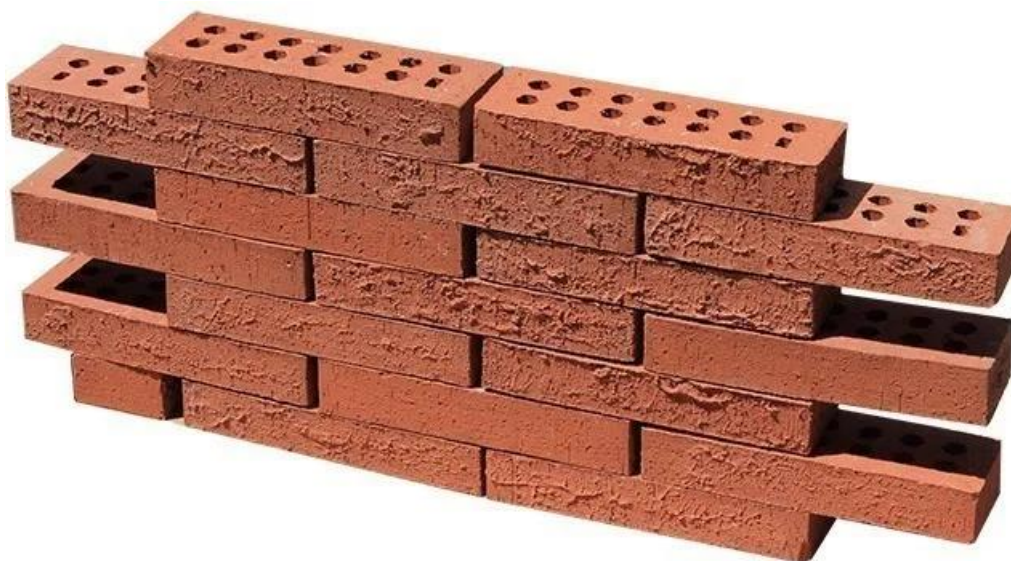
A cerâmica constitui um dos materiais mais antigos utilizados pela humanidade de forma racional e utilitária. Sua permanência ao longo da história evidencia sua relevância não apenas pela funcionalidade, mas também por seu valor cultural, estético e construtivo.

Para elucidar a cerâmica como produto e área de estudo, é importante estabelecer, a priori, o que é esse material. Segundo dados coletados da Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de Lorena (USP-EEL, s.d., p. 02), a “cerâmica compreende todos os materiais inorgânicos, não metálicos, obtidos geralmente após tratamento térmico em temperaturas elevadas”. Sob esse aspecto, entende-se que o substrato e o processo de fabricação são fundamentais para caracterizar um material cerâmico, pois influenciam diretamente suas propriedades e alteram seus resultados.

É importante considerar que o campo cerâmico apresenta grande amplitude e, por essa razão, requer subdivisões que favoreçam sua compreensão de maneira mais sistematizada. Contudo, vale destacar que essa forma não é única, podendo variar conforme a abordagem adotada pelo aluno ou pesquisador. Com base no material da EEL consultado para este estudo, pôde-se dividir essa área em três categorias principais: matérias-primas, propriedades e áreas de utilização.

No que concerne à primeira categoria, observa-se que, entre as matérias-primas empregadas, a argila constitui o principal componente, sendo a base utilizada em maior quantidade e responsável, muitas vezes, pelas características finais do material. Sob uma perspectiva química, a argila é composta predominantemente por silicatos hidratados de alumínio, sílica e outros elementos presentes em menores proporções, como feldspatos e óxidos. Os feldspatos atuam como fundentes, enquanto os óxidos podem interferir tanto na modificação de propriedades, como a coloração após a queima, quanto no comportamento térmico do material.

Figura 08 – Exemplo de produto cerâmico produzido a partir da argila vermelha.



Fonte: LOPO Terracotta (2026).

Em meio à grande variedade de matéria argilosa, podem-se destacar dois tipos principais: a vermelha e a branca. A argila vermelha é comumente utilizada em produtos de uso estrutural, como tijolos e telhas (Figura 08). Sua coloração se dá pela alta concentração de óxidos de ferro que, além de estarem bastante presentes, também apresentam formas químicas que favorecem a obtenção de cores mais escuras após a queima, o que influencia também seu custo e suas aplicações. Já a argila branca, que pode ser conhecida como caulim, apresenta uma quantidade menor desses elementos em sua formulação, podendo, assim, ser considerada mais “pura” e possibilitando uma coloração mais clara após a queima. Esse tipo de substrato é popularmente utilizado em porcelanas e revestimentos, devido à possibilidade de uma aplicação mais refinada e de um melhor acabamento (Figura 09).

Quanto à segunda categoria, referente às propriedades da cerâmica, destaca-se a plasticidade da argila em estado úmido, característica que amplia suas possibilidades de uso e aplicação. Ademais, uma característica importante é a elevada resistência à compressão, motivo pelo qual se torna um material muito utilizado na construção civil. Em contrapartida, possui baixa resistência à tração, o que a torna consideravelmente frágil quando submetida a esse tipo de esforço. Apesar disso, artefatos cerâmicos, no geral, apresentam boa durabilidade, resistência e adaptabilidade, aspectos que reforçam a importância dessa matéria.

Figura 09 – Exemplo de produto cerâmico produzido a partir da argila branca.



Fonte: Kaolin Pro Guide (2024).

No que se refere às áreas de atuação, observa-se que, com o desenvolvimento das sociedades, a cerâmica deixou de se restringir ao uso doméstico, passando a abranger aplicações arquitetônicas, simbólicas e expressivas. Nesse percurso, a cerâmica consolidou sua relevância no campo do design, ampliando suas possibilidades formais e expressivas. Verifica-se, portanto, que a cerâmica constitui um material de significativa complexidade, cujo desempenho decorre de sua composição, das matérias-primas empregadas e das transformações promovidas pelo processo produtivo. Sua análise requer o entendimento da estrutura interna e das condições externas capazes de modificar seu desempenho.

A definição da cerâmica enquanto material inorgânico, não metálico e transformado pelo calor fundamenta o desenvolvimento do artefato proposto pelo TCC, pois o projeto depende da articulação entre substrato, forma, superfície e queima. A escolha da argila, suas propriedades plásticas, sua resistência após o tratamento térmico e sua capacidade de receber esmaltes interferem na estrutura da peça e na qualidade visual da pintura aplicada. Desse modo, os aspectos técnicos apresentados orientam as decisões projetuais relacionadas à modelagem, à preparação da superfície e ao comportamento dos pigmentos e esmaltes.

Assimilar a materialidade da cerâmica permite situar o projeto em um campo que avança em uma direção laboratorial. Para o objeto proposto, a base técnica justifica a investigação dessa superfície como suporte pictórico, evidenciando que o resultado estético decorre da relação entre desenho, intenção autoral e respostas advindas do substrato. A cerâmica assume, portanto, a condição de suporte físico e de elemento experimental na concepção da linguagem visual que a peça vai assumir.

1.1.1. Design cerâmico experimental

O design cerâmico pode ser compreendido como um campo híbrido que transita entre arte, técnica e ciência dos materiais, identificando-se pela exploração criativa das possibilidades expressivas da argila, dos esmaltes e dos processos de transformação da matéria. Apesar da cerâmica estar presente há séculos em contextos divergentes de uso, o design contemporâneo apresenta uma aplicação que ultrapassa o utilitário e introduz o uso da percepção e da linguagem visual. Seu caráter experimental envolve a busca por novas técnicas e considera, em sua investigação, as respostas apresentadas pelo material em cada etapa do processo.

Enquanto design contemporâneo, a cerâmica ultrapassa sua função utilitária e passa a assumir um papel expressivo e artístico, articulado à percepção e à experiência sensível. A observação da argila, dos esmaltes e das transformações ocorridas durante o processo permite analisar a materialidade de maneira gradual, sem restringi-la ao resultado final. Com base nesse raciocínio, o design cerâmico pode ser entendido como uma prática que vai além do controle técnico, abrindo espaço para diferentes interpretações visuais a partir do comportamento do material ao longo de sua elaboração (Figura 10).

Figura 10 – Exemplo de produto cerâmico com diferentes resultados de esmaltação antes e após a queima.



Fonte: Nina Gizzie (2024).

A prática experimental permite discernir que o processo não acontece de forma previsível. Variáveis como temperatura, espessura do esmalte, interação entre pigmentos e comportamento da superfície podem alterar significativamente a solução visual da peça. Em vista disso, o processo passa a envolver tanto planejamento quanto adaptação, exigindo do designer uma postura investigativa diante das transformações da matéria. Nesse contexto, o erro, o acaso e as instabilidades do material deixam de ser vistos apenas como falhas técnicas e passam a atuar como parte do percurso. A experimentação entra como forma de interpretar os resultados obtidos sob diferentes condições de produção.

Figura 11 – Obra cerâmica *Mthmkhulu*, destacando a experimentação formal e visual.



Fonte: Simphiwe Mbunyuza (2024).

A partir da segunda metade do século XX, a cerâmica artística passou a se integrar de maneira mais evidente ao campo do design, influenciada por movimentos que valorizavam a criatividade e a individualidade do artista (Figura 11). Nesse período, a produção assumiu caráter mais exploratório, ampliando suas possibilidades táteis e perceptivas e afastando-se, gradualmente, de concepções rígidas de criação. A valorização do fazer artesanal e do papel do artista no controle da matéria contribuiu para tornar o processo tão relevante quanto o produto final. Essa transformação ampliou as possibilidades de atuação da cerâmica no design, favorecendo abordagens mais abertas à experimentação e ao desenvolvimento de processos próprios de criação.

No contexto acadêmico e profissional, o design cerâmico envolve o domínio técnico das massas, dos esmaltes e das técnicas de queima, além do desenvolvimento estético e simbólico das superfícies. Esse processo se estrutura a partir da observação contínua dos diferentes comportamentos da matéria durante a produção. Considerando esse cenário, a adaptação torna-se essencial, exigindo do designer a capacidade de interpretar os resultados obtidos e incorporá-los quando necessário. Essa dimensão técnica é essencial para o ceramista-designer, que exerce simultaneamente o papel de pesquisador e criador.

Figura 12 – Peça cerâmica com integração entre pintura botânica e superfície esmaltada.



Fonte: Dariya Gratte (s.d.).

Inserido nesse campo, o projeto *Jardim Vidrado* propõe uma intersecção entre o design cerâmico experimental e a pintura botânica, explorando as possibilidades da superfície vitrificada como suporte para a construção de imagens inspiradas na natureza (Figura 12). Tradicionalmente, a pintura botânica associa-se à observação cuidadosa das espécies vegetais e à representação de suas características visuais. Ao ser transposta para a cerâmica, essa linguagem passa a enfrentar novos desafios, sobretudo no controle da cor e da linha sobre superfícies submetidas à queima, ao mesmo tempo em que amplia suas possibilidades de permanência e profundidade visual.

O diálogo entre cerâmica e pintura botânica estabelece uma convergência entre observação científica e expressão estética. A superfície vitrificada passa a atuar como espaço de mediação entre o natural e o artificial, preservando a efemeridade das formas vegetais por meio da durabilidade do vidro. Dentro dessa abordagem, cada peça cerâmica configura-se como um fragmento de paisagem reinterpretada, constituindo um registro visual que traduz tanto a delicadeza da flora quanto a complexidade técnica do processo.

Para além do aspecto estético, o design cerâmico experimental distingue-se pela natureza processual e reflexiva do fazer. Cross (2006) destaca que o conhecimento em design emerge da ação e da experimentação, sendo no ato de fazer, testar e analisar que o designer desenvolve saberes próprios. O projeto adota essa lógica ao estabelecer protocolos de experimentação com esmaltes e pigmentos, registrando variáveis relacionadas à cor, ao brilho e ao comportamento térmico. Tais registros permitem comparar resultados, identificar padrões e compreender, de modo mais consistente, as possibilidades oferecidas pelos materiais ao longo do desenvolvimento projetual.

Tendo em vista esse panorama, o design cerâmico experimental, especialmente quando associado à pintura botânica, configura-se como um território de convergência entre técnica e poesia. O projeto *Jardim Vidrado* insere-se nesse campo como uma proposta que articula metodologia, sensibilidade estética e reflexão crítica sobre o fazer artesanal. Suas peças não somente representam a natureza, mas a reinterpretam, transformando a observação botânica em experiência tátil, cromática e simbólica. Com isso, o trabalho contribui para o fortalecimento de um fazer contemporâneo como linguagem autônoma, interdisciplinar e culturalmente significativa.

2 - MODELAGEM E ORNAMENTAÇÃO PICTÓRICA

Mediante o entendimento da cerâmica como material expressivo, investigativo e sensível às transformações do processo produtivo, bem como da definição do antúrio como referência visual e simbólica do projeto, o trabalho direciona-se à materialização do produto. Este capítulo concentra-se na modelagem e na ornamentação pictórica, abordando os procedimentos necessários para converter o repertório conceitual desenvolvido em formas cerâmicas aplicadas a pratos. São discutidos os processos de produção, as tipologias de superfície, os materiais de suporte e as técnicas de pintura que orientam a construção do Prato *Andrium*.

Figura 22 – Peça cerâmica com inspiração botânica na forma e na esmaltação.



Fonte: Vase with chrysanthemums, Albert Dammouse, 1900.

1.1.2. Conceito Jardim Vidrado

No contexto deste trabalho, o termo *Jardim Vidrado* refere-se a uma proposta cerâmica inspirada na ideia de jardim, em que formas, peças ou elementos associados à natureza são reinterpretados por meio da matéria cerâmica. A palavra “vidrado” está relacionada ao acabamento vitrificado obtido pela aplicação de esmaltes cerâmicos que, após o processo de queima, conferem à superfície características como brilho, cor, textura e impermeabilidade. Dessa forma, o *Jardim Vidrado* não corresponde a um jardim feito de vidro, mas a um projeto de design, no qual significado terminológico pode ser traduzido pelo brilho da peça.

Figura 13 – Objetos cerâmicos inspirados em formas botânicas.



Fonte: Marianne Nielsen (2014).

Jardim Vidrado constitui, assim, o eixo conceitual da proposta, reunindo reflexões sobre botânica e permanência material. Com base nessa ideia, desenvolve-se o Prato *Andrium*, entendido como a concretização projetual desses princípios. Enquanto o conceito orienta a linguagem visual e os critérios de desenvolvimento, o prato os traduz em uma peça cerâmica de uso funcional e ornamental.

Para ser mais exato, no projeto *Prato Andrium*, o conceito *Jardim Vidrado* resulta, portanto, de um debate acerca da relação entre a natureza e a matéria cerâmica, numa perspectiva que articula técnica, sensibilidade e permanência. No design cerâmico, a superfície deixa de ser lida apenas como suporte, passando a atuar como agente ativo na construção de significados. Com base nesse entendimento, o conceito se estabelece como um espaço em que o esmalte vítreo se transforma em linguagem expressiva, enquanto o gesto pictórico ganha permanência e profundidade por meio do processo de queima.

Figura 14 – Peça cerâmica com acabamento vidrado.



Fonte: Hideaki Miyamura (2024).

Optar pela botânica como referência vai além da representação figurativa; isso se deve à sua força simbólica. Enquanto a natureza passa continuamente pelos ciclos de nascimento, crescimento, degradação e renascimento, a cerâmica, quando exposta ao fogo, alcança um estado de estabilidade e durabilidade. Nessa relação, o *Jardim Vidrado* propõe uma reflexão sobre essa dualidade. Por meio da pintura e do esmalte, procura-se transformar a transitoriedade do vegetal em uma inscrição matérico-poética, transformando a fragilidade em durabilidade (Figura 13). A conversão da efemeridade em permanência alinha o projeto com as reflexões de Tim Ingold (2011), que vê o fazer artesanal como um processo constante de construção conjunta entre artesão e matéria, em vez de somente produção de objetos. Sob essa ótica, o vidrado deixa de ser entendido somente como acabamento, passando a atuar como testemunho material de luz, gesto e movimento (Figura 14).

Figura 15 – Efeitos de esmaltação antes e após a queima.



Fonte: Kelsey Nolan s.d.

A construção do conceito envolve também a compreensão do esmalte como elemento central do processo. Ao contrário das técnicas pictóricas convencionais, a pintura em cerâmica requer antecipação, conhecimento técnico-químico e abertura ao imprevisto. A variação de temperatura, o derretimento dos componentes, a interação entre pigmentos e óxidos, bem como o modo como o esmalte escorre e se solidifica, afetam diretamente o resultado. Dessa forma, o processo assemelha-se a uma pesquisa experimental, na qual cada escolha técnica provoca novos desdobramentos estéticos. O conceito do *Jardim Vidrado* incorpora essa dimensão ao admitir que a natureza representada se manifesta tanto na imagem quanto no comportamento da matéria durante o processo de queima. (Figura 15).

Figura 16 – Peça cerâmica com representação botânica em técnica de *sgraffiato*.



Fonte: Cathy Franzi s.d.

Nesse contexto, o conceito vai além de um conjunto de escolhas estéticas, passando a orientar o pensamento projetual. Ele estrutura as etapas de observação, experimentação e registro, direciona o uso de pigmentos e esmaltes e oferece um eixo teórico para compreender como a representação naturalista pode ser reinterpretada no design cerâmico. O *Jardim Vidrado* sugere que a natureza não seja apenas observada, mas recriada em outra materialidade e em uma escala temporal distinta (Figura 16).

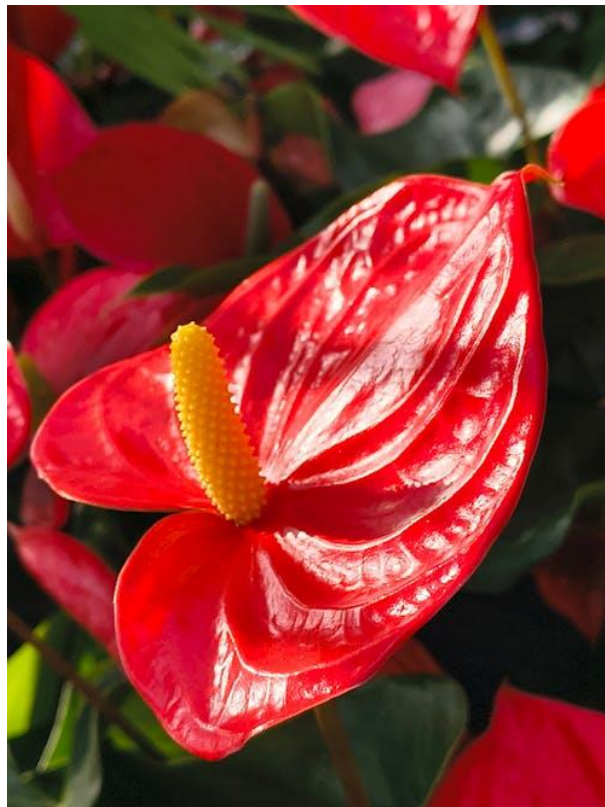
Em suma, a síntese conceitual do *Jardim Vidrado* articula expressividade por meio da cerâmica. Ao recriar uma configuração orgânica com a superfície vítrea, o projeto transforma a efemeridade vegetal em permanência material, propondo a cerâmica como um campo híbrido no qual observação botânica, experimentação técnica e poética visual convergem em um mesmo gesto criativo.

1.2. Antúrio como objeto de estudo

A escolha do antúrio como objeto de estudo justifica-se pela combinação entre suas qualidades formais, cromáticas e simbólicas. Do ponto de vista formal, a planta apresenta curvas amplas, superfície marcada e uma estrutura visual de fácil reconhecimento, características que oferecem possibilidades de abstração e adaptação à superfície cerâmica. Em relação ao aspecto cromático, suas variações entre tons avermelhados, rosados, verdes e brilhantes favorecem a investigação dos esmaltes e pigmentos, especialmente no que se refere à luminosidade, à transparência e às alterações provocadas pela queima. Além disso, o antúrio possui forte carga simbólica, sendo frequentemente associado à vitalidade, ao acolhimento, à presença ornamental e à intensidade afetiva. A seleção do antúrio entre outras espécies botânicas fundamenta-se em sua capacidade de reunir qualidades formais e cromáticas a valores simbólicos coerentes com a proposta.

Sob uma perspectiva científica, o antúrio, conhecido como *Anthurium Andraeanum*, é uma das centenas de espécies presentes na família *Araceae*, sendo originária das regiões tropicais da América do Sul, como Colômbia, podendo se estender até regiões do norte do México (Figura 17). Sua adaptação a climas quentes e úmidos favoreceu a disseminação da planta em diferentes localidades. No Brasil, tornou-se amplamente utilizada em espaços internos e externos, incorporando-se à ornamentação e ao cotidiano da população.

Figura 17 – Imagem aproximada de um *Anthurium andraeanum*.

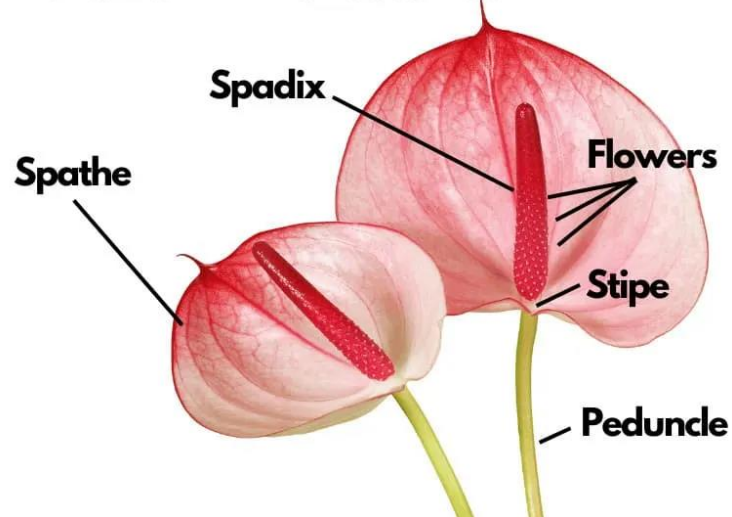


Fonte: Pexels 2026.

Ao observar a estrutura do antúrio, é importante ter a compreensão de que frequentemente há um equívoco no que é comumente interpretado como flor, que é, na realidade, uma modificação foliar chamada espata, e é ela que apresenta a coloração intensa que tanto se destaca. No centro dessa formação encontra-se o espádice, estrutura que concentra as flores verdadeiras, geralmente menores e menos evidentes. Essa organização favorece diferentes leituras visuais da planta e oferece uma base consistente para a construção da imagem (Figura 18).

Figura 18 – Estrutura morfológica do antúrio com identificação da espata, espádice, flores, estipe e pedúnculo.

Anthurium Inflorescence



Fonte: Plantophiles (2026).

Mediante essa leitura visual da estrutura, torna-se possível perceber que o antúrio apresenta características que ultrapassam a aparência e influenciam a percepção do observador. Entre seus elementos de maior destaque está o brilho da superfície, associado à intensidade cromática e à singularidade formal, aspectos que constroem uma identidade marcante, embora delicada. Seus detalhes não aparecem de maneira fragmentada, pois se integram em uma composição coesa. Com base nessa leitura, a planta pode ser analisada como referência projetual, capaz de orientar decisões relacionadas à construção visual do projeto.

Ademais, convém considerar a relação entre luz e superfície, pois o antúrio, ao apresentar aspecto reflexivo, pode interferir na percepção de suas cores e detalhes. O brilho natural da espata intensifica sua coloração, favorece diferentes leituras visuais e exerce função biológica na proteção da planta. Essa condição aproxima-se do comportamento dos esmaltes cerâmicos sobre o suporte de aplicação, uma vez que, após a queima, podem formar camadas vítreas que refletem luz e cor de modo variável, além de protegerem a argila, em correspondência com a atuação da espata (Figura 19). Essa comparação evidencia pontos de

convergência entre o processo natural e a construção do material dentro do projeto proposto.

Figura 19 – Detalhe da superfície do antúrio evidenciando brilho, reflexão da luz e transições cromáticas presentes na espata.



Fonte: Pinterest (2026).

A presença do antúrio no cotidiano reforça sua relevância como objeto de estudo. No Brasil, a planta é amplamente utilizada como elemento ornamental, favorecida por sua adaptação a climas quentes e por sua inserção em ambientes internos e externos, como varandas e espaços decorativos. Sua recorrência em diferentes cores em espaços residenciais e comerciais evidencia sua versatilidade estética, tornando-a um elemento reconhecível na cultura visual. Essa familiaridade contribui para a formação de um repertório prévio no

observador, potencializando a leitura da planta em novos contextos compositivos.

O estudo, portanto, amplia a abordagem da representação botânica do antúrio ao incorporá-lo como etapa fundamental do projeto, relacionando-o a aspectos visuais, materiais e perceptivos. Com isso, a planta passa a ser entendida como referência projetual e como elemento portador de significados simbólicos.

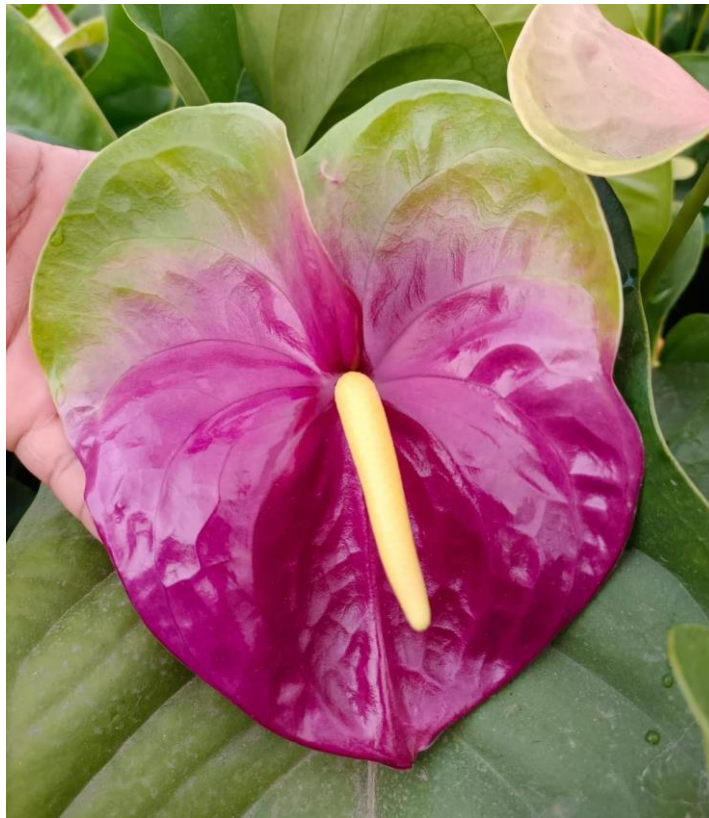
1.2.1 Significados simbólicos do antúrio

No campo simbólico, o antúrio permite aproximações com ideias de vitalidade, intensidade visual e permanência. Essas associações, entretanto, não devem ser compreendidas como significados fixos ou universais da planta, mas como repertórios possíveis de leitura, acionados conforme o contexto visual e projetual solicitado. Segundo Heller (2013), as cores despertam associações psicológicas e culturais que influenciam a percepção dos objetos, estabelecendo vínculos entre experiências individuais e significados coletivos. Neste trabalho, tais sentidos aproximam as qualidades do antúrio da linguagem cerâmica, especialmente pela relação entre brilho, superfície, cor e materialidade. Percebe-se, assim, que o antúrio não se restringe à dimensão visual, pois reúne significados construídos por suas variações formais e cromáticas. Por integrar o cotidiano do observador, sua leitura não ocorre de modo neutro, envolvendo repertórios identitários que ampliam a percepção estética da planta.

O antúrio, quando analisado sob uma perspectiva simbólica, costuma ser associado ao amor, à hospitalidade e à prosperidade, sentidos frequentemente relacionados à sua forma ornamental e à sua coloração. Entretanto, esses significados podem variar conforme o contexto cultural e as possibilidades interpretativas. O vermelho, por exemplo, pode remeter à força, à energia e à paixão, enquanto o roxo tende a ser associado à nobreza e à prosperidade

(Figura 20).

Figura 20 – Detalhe da superfície do antúrio evidenciando cor e variação cromática.



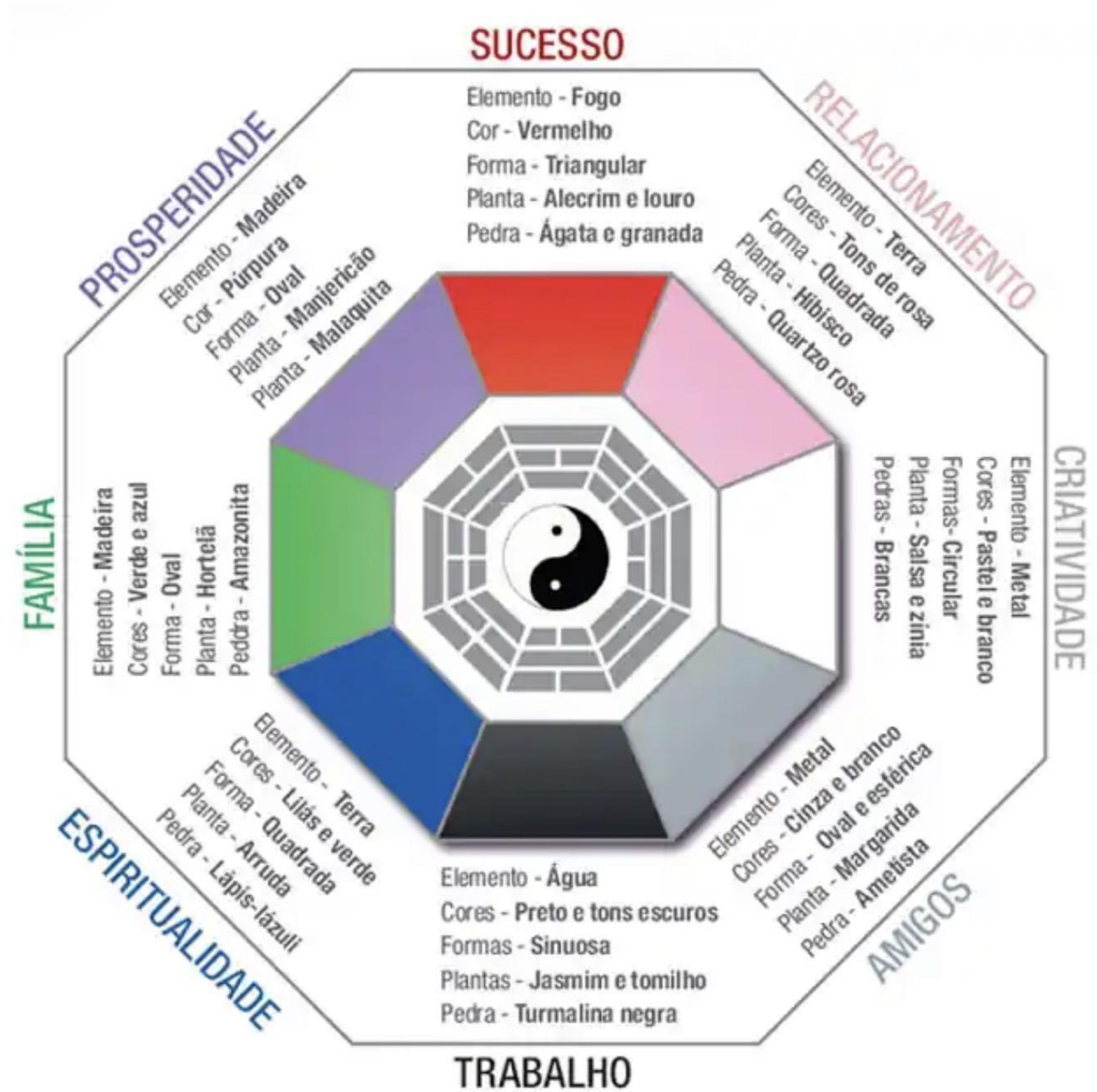
Fonte: Pinterest (2026).

Além dessas interpretações, o antúrio pode ser analisado sob outras lógicas, como o Feng Shui, prática de origem chinesa voltada à harmonização dos ambientes. Seu princípio está relacionado ao equilíbrio das energias presentes nos espaços, com o intuito de favorecer uma vivência mais amena e saudável. O termo, cujo significado corresponde a “vento-água”, refere-se a uma filosofia que entende o ambiente de uso cotidiano como um organismo vivo, semelhante ao corpo humano, que demanda cuidados e ajustes para preservar o bem-estar (TOO, 1997; LIN, 1998). Todavia, vale destacar que nesta pesquisa, essa visão contribui de forma pontual para ampliar a interpretação sensível da planta, sem deslocar o foco principal que é voltado à relação entre forma botânica, superfície cerâmica, esmaltes e pintura.

À luz dessa reflexão, o antúrio se destaca por sua presença estética e formal, sobretudo pelo formato da espata, vibrante e frequentemente associado ao coração, juntamente com ao do espádice, que atua como eixo central da composição (Figura 21). Em relação às cores,

os tons avermelhados ou quentes se aproximam do elemento fogo, ligando-se à energia e à vitalidade, enquanto as folhas verdes sugerem equilíbrio. Percebe-se, então, que sua estrutura favorece leituras simbólicas relacionadas à forma e à cor.

Figura 21 – Diagrama simbólico do *Feng Shui* relacionando cores, formas, elementos e plantas.



Fonte: CASA COR (2026).

Para além da dimensão visual e simbólica, a planta em questão também pode ser relacionada à presença funcional. Estudos como o relatório da NASA, desenvolvido por Wolverton (1989), indicam que o antúrio pode contribuir para a melhoria da qualidade do ar em espaços internos. No entanto, essa informação aparece aqui apenas como complemento, reforçando uma leitura do antúrio associada à vitalidade e ao bem-estar no espaço habitado.

Com base nesses entendimentos, percebe-se que essa espécie vegetal ultrapassa a condição de referência botânica e assume papel significativo no campo simbólico e perceptivo. Nesse sentido, a análise de Wong (1998) torna-se relevante ao abordar os elementos visuais como partes estruturais de uma linguagem gráfica, diretamente envolvidos na construção do significado. Ao aplicar esses aspectos ao antúrio, percebe-se que suas formas orgânicas, marcadas por curvas contínuas e superfícies fluidas, contribuem para uma avaliação estética dinâmica. A expressividade da espécie resulta, por conseguinte, de seu simbolismo cultural e de sua própria organização visual, reforçando sua presença e impacto dentro da composição.

Desse modo, entende-se que o antúrio reúne significados simbólicos e atributos visuais que influenciam sua percepção. O estudo da planta fundamenta o desenvolvimento projetual, orientando escolhas relacionadas à materialidade, à leitura formal e à ornamentação. As qualidades visuais, associadas aos sentidos que carrega, permitem transpor seus componentes aos processos de modelagem e pintura cerâmica. Portanto, o antúrio configura-se como referência capaz de integrar dimensão simbólica e elaboração formal, estabelecendo seu significado por meio da linguagem visual.

A construção visual do projeto ocorre pela análise da relação entre modelagem cerâmica e ornamentação pictórica, considerando o objeto como suporte funcional e superfície de expressão visual. A elaboração dos pratos envolve decisões estruturais relacionadas à forma e ao processo cerâmico, além de escolhas voltadas à composição, à observação botânica e ao comportamento dos esmaltes durante a queima (Figura 22).

A modelagem cerâmica exerce papel relevante no projeto, pois a forma interfere na percepção da peça e na distribuição da ornamentação sobre a superfície. Diferentemente dos suportes bidimensionais, o prato apresenta curvaturas e profundidade, fatores que influenciam a composição visual. Logo, o desenvolvimento formal das peças considera os aspectos funcionais e a relação entre estrutura, superfície e ornamentação.

Figura 23 — *Coupe fleur de pavot*, de Albert Dammouse, com inspiração botânica na forma e na esmaltação.



Fonte: Albert Dammouse, 1905.

Conforme mencionado, além da estrutura física dos pratos, o projeto incorpora a ornamentação pictórica inspirada no antúrio (Figura 23). Entretanto, a proposta não busca reproduzir a planta de maneira precisa, mas sim reinterpretar seus aspectos visuais para construir uma linguagem própria, coerente com a essência do produto. Com isso, a pintura deixa de funcionar como ilustração e passa a participar da construção visual da peça.

A relação entre imagem e superfície torna-se relevante na ornamentação pictórica, pois orienta a construção visual sobre a cerâmica por meio de esmaltes, pigmentos e outros recursos. A composição da peça considera a superfície do objeto e a imagem a ser inserida, permitindo que a organização visual dialogue diretamente com a forma e com o resultado pretendido. Assim, entende-se que a modelagem e a ornamentação constituem campos interdependentes no projeto. Enquanto a ornamentação orienta a identidade visual da peça, a forma define suas possibilidades construtivas e participa diretamente do desenvolvimento dos objetos que compõem o *Jardim Vidrado*.

2.1. Modelagem cerâmica

A modelagem cerâmica pode ser definida como o conjunto de procedimentos responsáveis pela construção da forma tridimensional em argila. Para além de uma etapa técnica, constitui parte fundamental do processo projetual, pois é durante a conformação da matéria que se definem aspectos que influenciam o comportamento do material e a percepção do objeto final. Nessa etapa, a estrutura tridimensional da peça começa a ser determinada, estabelecendo condições que repercutem nas fases posteriores do desenvolvimento.

Ao longo da história, diferentes técnicas de modelagem foram desenvolvidas para atender a demandas específicas de produção. Entre elas, incluem-se procedimentos manuais, como placas, acordelado e beliscão, além de métodos com moldes ou equipamentos mecânicos (Figura 24). Apesar das variações técnicas, todas orientam a transformação da matéria cerâmica de um estado plástico para uma condição rígida, capaz de manter sua forma após a queima.

Figura 24— Principais técnicas de modelagem cerâmica, evidenciando modelagem por placas, acordelado, beliscão e moldes, respectivamente.



Fonte: Fontes diversas (2026). Organização da autora.

Embora frequentemente associada à execução manual da peça, a modelagem também constitui um processo de experimentação e decisão no desenvolvimento do design. Wong (1998) destaca que a construção de um projeto envolve escolhas sucessivas, responsáveis por orientar sua organização formal. Na cerâmica, esse entendimento permite reconhecer a modelagem como o momento em que as intenções do projeto começam a se materializar, condicionando as etapas posteriores da produção.

Nesse cenário, o entendimento da modelagem torna-se essencial para a execução da peça e para a definição de sua estrutura e uso, pois a forma interfere em aspectos como resistência, estabilidade e adequação ao propósito desejado. A criação de um objeto cerâmico envolve, portanto, decisões que antecedem as etapas de finalização. A modelagem configura-se, nesse processo, como fase fundamental da produção, funcionando como base para os procedimentos discutidos a seguir.

2.1.1 Processos de produção

O processo cerâmico envolve uma sequência de etapas que acompanha diretamente a construção da argila até a formação da peça final. Desde a preparação da argila até a finalização das queimas, cada fase interfere no comportamento do material e no resultado obtido ao longo da produção. Nesse contexto, Cross (2006) explica que o conhecimento projetual é, em parte, construído por meio da prática e da experimentação. Por essa razão, compreender as transformações da matéria torna-se fundamental para o desenvolvimento do projeto, pois envolve a ordem de fabricação, os cuidados necessários e a condução adequada do material ao longo do percurso produtivo.

A primeira etapa consiste na preparação da argila por meio da sovagem, procedimento responsável por homogeneizar o material e reduzir a presença de bolhas de ar, que podem comprometer a integridade da peça durante a queima. Além de melhorar a trabalhabilidade da massa, essa fase contribui para uma distribuição mais uniforme da umidade, favorecendo as etapas posteriores de modelagem. Embora seja frequentemente negligenciada, a sovagem exerce papel fundamental na estabilização do processo, pois irregularidades presentes na argila podem se manifestar durante a secagem ou nas queimas, dificultando o desenvolvimento da peça ou comprometendo sua estrutura.

Após a preparação da massa, inicia-se a modelagem das peças, no caso, dos pratos, etapa em que a argila ainda se encontra úmida e plástica o suficiente para permitir a construção da forma desejada. Nesse momento, são definidos aspectos estruturais como diâmetro e profundidade. Conforme a argila perde parte da umidade e atinge o chamado ponto de couro, estágio em que o material apresenta maior firmeza, mantendo certa possibilidade de manipulação, torna-se viável a realização dos acabamentos, correções e refinamentos da superfície (Figura 25). Essa transição entre a fase plástica e o ponto de couro evidencia a necessidade de adaptação das técnicas, pois as possibilidades de intervenção se modificam em um curto intervalo de tempo, exigindo que a manipulação ocorra no momento adequado e respeite os limites do material.

Figura 25 – Design cerâmico demonstrando o estágio de ponto couro e os acabamentos realizados.



Fonte: Grace DePledge, 2014.

Concluída a modelagem, as peças fabricadas passam pelo processo de secagem, etapa responsável pela redução gradual da água presente na argila. Esse processo, quando controlado, diminui o risco de deformações, fissuras e tensões internas, preparando a peça para a primeira queima. Ainda que não demande intervenção direta, requer acompanhamento atento, pois variações de temperatura ou secagem acelerada podem comprometer sua estabilidade.

Após a secagem completa, realiza-se a primeira queima, denominada queima biscoito, responsável por promover transformações permanentes na estrutura da argila e conferir maior resistência ao material. Durante esse processo, ocorre a eliminação da água quimicamente combinada e a consolidação da estrutura cerâmica, tornando a peça apta para receber os esmaltes e pigmentos utilizados nas etapas seguintes.

Com as peças biscoitadas, inicia-se a esmaltação e a ornamentação pictórica. Os esmaltes exercem funções protetivas e estéticas, pois promovem a vitrificação da superfície, condição fundamental para o uso utilitário seguro, além de contribuírem para a definição do resultado visual final. Nessa fase, são aplicados elementos inspirados no antúrio, relacionados à forma e à cor observadas na planta.

A etapa final corresponde à queima de esmalte, momento em que ocorrem as transformações definitivas da superfície vitrificada (Figura 26). Além de consolidar e vitrificar os esmaltes aplicados, essa etapa exige o controle de parâmetros previamente definidos, como curva de aquecimento e temperatura de maturação, fatores que variam de acordo com os materiais utilizados. Dessa forma, a configuração final decorre da aplicação dos materiais, das reações dos esmaltes e de suas diferentes formas de uso.

Figura 26 – Peça final em porcelana.



Fonte: Grace DePledge, 2014.

Seguindo essa linha de pensamento, os processos cerâmicos podem ser compreendidos como um conjunto de etapas interdependentes que acompanham toda a fabricação de uma peça. Cada procedimento possui funções específicas e estabelece condições para a etapa seguinte, demonstrando que a produção cerâmica depende da execução de cada técnica, do planejamento e da condução adequada de todo o processo. Essa lógica torna-se particularmente relevante para a ornamentação pictórica, uma vez que as possibilidades de intervenção sobre a peça estão diretamente relacionadas às condições construídas ao longo de sua fabricação, aspecto aprofundado nos itens seguintes.

2.1.2 Tipologias de pratos

Após a definição da modelagem como etapa estruturante do objeto, torna-se necessário observar como a forma condiciona a superfície destinada à pintura. Nos pratos cerâmicos, sua morfologia interfere na distribuição da imagem e na percepção visual do observador. Por isso, o estudo das tipologias permite analisar como cada formato favorece ou restringe a aplicação dos elementos botânicos inspirados no antúrio.

Dito isso, a escolha do perfil dos pratos desenvolvidos neste projeto está diretamente relacionada à forma como a superfície cerâmica participa da construção visual das peças. Mais do que objetos utilitários, os pratos são entendidos como suportes capazes de receber e organizar elementos visuais inspirados na observação botânica. Dessa forma, características como diâmetro, profundidade, curvatura e área disponível para ornamentação tornam-se fatores relevantes para o desenvolvimento das composições, além de interferir diretamente na forma na qual o produto será utilizado.

As diferentes tipologias de pratos apresentam configurações formais que influenciam diretamente a percepção da imagem aplicada sobre a superfície. Pratos mais planos oferecem áreas contínuas, favorecendo composições amplas e distribuídas, enquanto formas mais profundas criam limites que interferem na organização dos elementos ornamentais. A escolha da tipologia relaciona-se, portanto, à funcionalidade da peça e ao modo como a forma direciona o olhar, estabelecendo conexões entre imagem e superfície de aplicação. Essa análise aproxima-se dos estudos de Donald Norman (2008), para quem os objetos são definidos por suas funções práticas e pelas experiências sensoriais e visuais que proporcionam ao usuário.

É importante destacar que algumas tipologias de pratos são recorrentes na cerâmica utilitária, entre elas o prato raso, o prato fundo e o prato de sobremesa. Embora compartilhem a função geral de servir alimentos, cada categoria apresenta configurações formais próprias, que influenciam seu uso e sua percepção. O prato raso caracteriza-se pela superfície ampla e pouco profunda, geralmente com elevações nas extremidades para conter os alimentos. Essa configuração favorece a distribuição dos itens servidos e oferece uma área maior para a aplicação de ornamentações, permitindo maior liberdade na organização das composições. O prato fundo, por sua vez, apresenta maior profundidade e bordas mais acentuadas, sendo indicado para preparações líquidas ou com maior presença de caldo. Essa configuração cria uma relação mais evidente entre volume e observação, uma vez que a profundidade interfere na visibilidade da superfície interna. Já o prato de sobremesa, geralmente menor que os demais, destina-se a porções reduzidas e pode apresentar variações formais, assumindo configurações mais rasas ou profundas conforme o tipo de alimento servido.

Para além das questões formais, o tipo de uso do prato também influencia a distribuição da ornamentação. Em peças expositórias, não destinadas ao uso utilitário, é comum encontrar composições mais elaboradas, com maior quantidade de detalhes e ocupação ampla da superfície. Nesses casos, a ausência da função alimentar permite que a ornamentação assuma papel central, transformando o prato em uma espécie de suporte pictórico para o design final.

Em contrapartida, a análise de pratos destinados ao uso alimentar requer outra abordagem, pois deve considerar a futura disposição dos alimentos sobre a peça. O excesso de elementos visuais, como imagens, cores ou texturas, pode gerar sobreposição de informações e comprometer a leitura do conjunto. Por essa razão, em projetos dessa natureza, recomenda-se concentrar a ornamentação em áreas periféricas, preservando regiões neutras destinadas ao alimento. Portanto, a definição da ornamentação e da tipologia do prato não se restringe a escolhas estéticas, pois exige atenção ao modo de uso do produto após sua conclusão e às demandas associadas à função utilitária (Figura 27).

Figura 27 – Comparação entre prato decorativo e prato utilitário, destacando a influência do uso na organização da ornamentação.



Fonte: Fontes diversas (2026). Organização da autora.

2.2 Pintura botânica

A pintura botânica possui uma longa tradição que combina observação atenta da natureza, precisão técnica e intenção estética. Desde os primeiros herbários que foram ilustrados até os livros científicos dos séculos XVIII e XIX, essa prática passou a desenvolver formas de representar visualmente a estrutura das plantas e suas características mais marcantes (Figura 28). Apesar de sua origem associada à documentação científica, ao passar do tempo, suas aplicações puderam ser ampliadas e passaram também a incorporar interesses artísticos. Atualmente, além de sua utilização em contextos científicos, a pintura botânica

ocupa espaços ligados à produção artística contemporânea, onde a observação da natureza pode assumir interpretações mais sensíveis e pessoais.

Figura 28 – Prancha botânica histórica evidenciando a representação detalhada das estruturas vegetais.



Fonte: William Curtis (1777–1798). Reprodução em Nickelsen (2006).

Vários artistas contemporâneos investigam essa relação entre botânica e materialidade, tais como a artista dinamarquesa Marianne Nielsen e a brasileira Regina de Paula.² A pintura botânica aplicada à cerâmica não se limita à reprodução de um repertório observado, pois envolve também o estudo do comportamento dos materiais e das transformações provocadas pela queima. Variações de tonalidade, densidade, brilho e sobreposição cromática podem alterar significativamente o resultado obtido, conferindo singularidade a cada peça. Nessa prática, o trabalho do artista consiste em representar a planta observada e perceber como os esmaltes e a superfície cerâmica participam da construção da imagem.

No projeto *Jardim Vidrado*, a pintura botânica atua como uma ferramenta de observação e interpretação da natureza. A análise do antúrio e a tradução de suas formas para a superfície cerâmica buscam assimilar aspectos da plasticidade presentes na planta. Contudo,

² Ver o subitem 2.3. Análise de Similares.

essa transposição não ocorre de modo literal, pois é continuamente influenciada pelo comportamento dos materiais e pelas particularidades do processo artesanal. A representação funciona, portanto, menos como registro exato e mais como interpretação construída na relação entre observação, matéria e superfície cerâmica.

2.2.1 Materiais e suportes

Este item aborda os materiais e suportes empregados na pintura botânica, considerando suas propriedades visuais e técnicas. A discussão concentra-se no comportamento de pigmentos, tintas, esmaltes e superfícies, observando de que modo cada recurso interfere na aderência, na intensidade cromática, no brilho e na leitura da imagem. No contexto do produto proposto, essa análise contribui para compreender as possibilidades de aplicação de pigmentos e esmaltes sobre a superfície cerâmica, considerando sua relação com a pintura e a queima. Nessa perspectiva, os materiais utilizados no processo cerâmico exercem influência direta na construção estrutural e nos aspectos visuais das peças. Para o prato *Andrium*, a escolha da argila, dos pigmentos e dos esmaltes relaciona-se às exigências técnicas de produção e às possibilidades de superfície, cor e acabamento previstas para a ornamentação pictórica.

A argila constitui a base material do projeto e funciona como suporte para as etapas posteriores da produção. Entre os tipos disponíveis, optou-se pela argila branca em razão de suas qualidades visuais e de sua adequação à proposta do trabalho. Diferentemente das argilas com maior concentração de óxidos de ferro, que tendem a apresentar colorações mais escuras após a queima, a argila branca oferece uma superfície clara e uniforme, favorecendo a leitura das cores e dos efeitos produzidos pelos esmaltes e pigmentos cerâmicos.

Além de sua coloração, a argila branca apresenta propriedades que favorecem a obtenção de superfícies mais refinadas, permitindo maior definição dos detalhes na ornamentação pictórica. No contexto do projeto, essa escolha possibilita explorar com maior precisão os aspectos observados no antúrio, como contrastes cromáticos, transições de cor e variações de brilho.

Os esmaltes exercem papel fundamental na configuração visual da peça proposta, uma vez que são responsáveis pela formação da superfície vitrificada característica da cerâmica esmaltada. Segundo Cooper (2012), os esmaltes consistem em revestimentos vítreos obtidos a partir da combinação de diferentes matérias-primas minerais que, quando submetidas a altas temperaturas, fundem-se à superfície da peça, formando uma camada contínua e aderente. Além da função protetiva, os esmaltes influenciam diretamente o brilho, transparência, opacidade, textura e profundidade visual da superfície (Figura 29).

Figura 29 – Testes de aplicação de esmaltes e seus resultados.



Fonte: Naturemuse Ceramics s.d.

De acordo com Burleson (2012), a aparência final dos esmaltes resulta da interação entre composição química, temperatura de queima e condições do processo. Pequenas variações nesses fatores podem modificar a reflexão da luz e a percepção das cores na superfície cerâmica. O esmalte, portanto, atua como acabamento e participa da construção visual da peça.

Além dos esmaltes, o projeto utiliza pigmentos cerâmicos para ampliar as possibilidades cromáticas da ornamentação pictórica. Esses materiais permitem desenvolver contrastes, intensificar determinadas tonalidades e construir relações visuais inspiradas nas características observadas no antúrio. Os resultados, contudo, dependem das transformações da queima e da interação entre os materiais aplicados à superfície.

No *Jardim Vidrado*, os materiais empregados excedem a função técnica e participam diretamente da construção das peças. A argila branca, os pigmentos e os esmaltes participam ativamente da construção dos pratos, influenciando tanto sua estrutura quanto sua aparência final. A compreensão do comportamento desses materiais torna-se, portanto, parte essencial do processo projetual e da relação entre observação botânica e superfície cerâmica.

2.2.2 Técnicas de pintura

A prática da pintura botânica envolve procedimentos que auxiliam na construção das imagens e no registro dos objetos de estudo. Embora os métodos possam variar conforme as escolhas do artista, os materiais utilizados e os objetivos do trabalho, é comum que a elaboração da pintura ocorra por etapas sucessivas, permitindo que as informações visuais sejam desenvolvidas gradualmente. Desse modo, a construção do design não acontece de forma imediata, mas por meio de um processo contínuo de observação, seleção e composição.

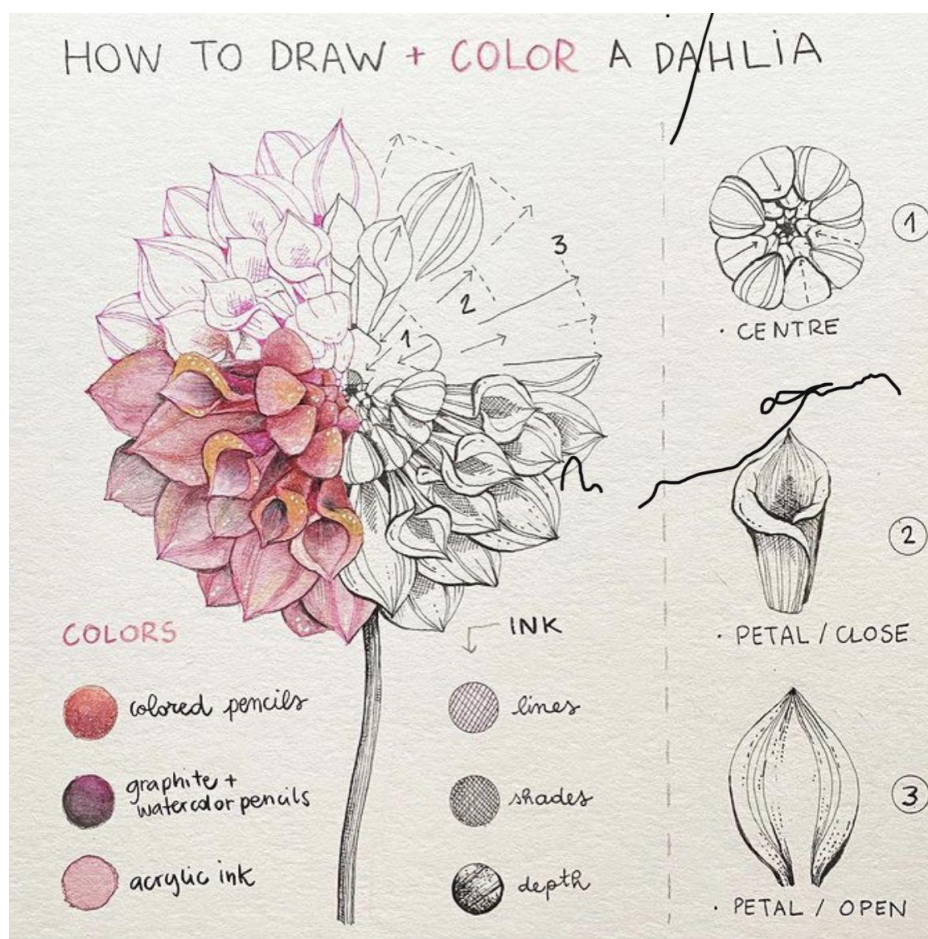
É possível afirmar que, dentre os procedimentos mais populares, encontra-se a realização de estudos preparatórios, utilizados para registrar observações iniciais e compreender aspectos específicos do objeto representado. Esses registros podem assumir diferentes formatos, desde esboços rápidos, comumente chamados de *sketches*, até desenhos mais detalhados, funcionando como instrumentos de investigação e apoio para as etapas posteriores da pintura.

Após os estudos iniciais, é comum que o design seja desenvolvido de maneira progressiva, permitindo a incorporação minuciosa de detalhes e a avaliação contínua dos elementos inseridos ou retirados da composição. Esse método favorece ajustes durante o processo de trabalho, amplia o controle sobre a construção da representação e contribui para o refinamento da imagem.

Outro aspecto recorrente na pintura botânica é a produção de registros complementares voltados ao detalhamento de partes específicas da planta. Flores, folhas e estruturas menores podem ser representadas isoladamente, permitindo evidenciar aspectos que nem sempre seriam perceptíveis em uma representação geral da espécie (Figura 30).

A pintura botânica pode ser desenvolvida com diferentes materiais e técnicas, como aquarela, grafite, lápis de cor e nanquim. A escolha do recurso depende das necessidades do trabalho, dos aspectos a serem evidenciados e da experiência do artista. Nesse processo, os procedimentos empregados na pintura botânica constituem etapas de execução e instrumentos de investigação visual das espécies estudadas.

Figura 30 – Desenho botânico manual utilizado como estudo preparatório.



Fonte: Pinterest (2026).

Por meio de esboços, registros complementares e processos graduais de construção da imagem, torna-se possível reunir informações que aprofundam a análise do objeto

observado. Mais do que ações isoladas, esses métodos atuam de modo integrado, orientando o desenvolvimento da pintura e a aplicação das informações coletadas ao longo do percurso de trabalho.

Embora a aquarela, o grafite, o lápis de cor e o nanquim sejam materiais tradicionalmente associados à pintura e à ilustração botânica, neste trabalho eles são compreendidos como referências metodológicas e visuais para o estudo da forma, da cor, da luz e dos detalhes do antúrio. Sua importância está relacionada ao modo como essas técnicas permitem observar, registrar e interpretar a estrutura da planta, contribuindo para a construção do repertório visual do projeto. No entanto, a aplicação final no Prato *Andrium* não ocorre por meio desses materiais, mas pela tradução dessa linguagem para a superfície cerâmica, utilizando pigmentos, esmaltes e processos específicos da pintura cerâmica. Desse modo, a tradição da pintura botânica orienta a observação e a composição visual, enquanto a cerâmica redefine tecnicamente sua materialização.

Com base nesses fundamentos, compreende-se que a aplicação do conhecimento adquirido sobre modelagem cerâmica e pintura botânica exige também a observação de trabalhos já existentes, permitindo reconhecer soluções visuais e técnicas que possam orientar o desenvolvimento do Prato *Andrium*.

2.3 Análise de similares

Além dos procedimentos e técnicas empregados na construção das imagens, o estudo da pintura, de suas possibilidades e de suas aplicações pode ser aprofundado por meio da análise de obras e artistas que trabalham com referências provenientes da natureza. Esses referenciais permitem observar diferentes interpretações dos elementos vegetais e reconhecer como uma mesma temática pode assumir abordagens distintas. A análise de similares torna-se, portanto, necessária para compreender como outros projetos articulam forma, ornamentação e materialidade.

A seleção dos similares analisados neste item foi definida a partir de critérios relacionados às etapas centrais do projeto, considerando artistas e designers cuja produção apresenta contribuições específicas para a relação entre botânica, cerâmica, forma e

ornamentação. Nesse sentido, Marianne Nielsen foi escolhida por sua abordagem voltada à modelagem botânica tridimensional, permitindo observar como elementos vegetais podem ser traduzidos em volume e estrutura formal. Albert Dammouse contribui pela integração entre pintura, forma e materialidade cerâmica, evidenciando como a superfície do objeto pode dialogar com sua configuração física. Já William De Morgan foi selecionado pela organização ornamental de elementos naturais sobre superfícies cerâmicas, oferecendo referências para a composição visual e decorativa dos pratos desenvolvidos neste trabalho.

Entre os artistas selecionados, Marianne Nielsen destaca-se por utilizar folhas, flores e frutos moldados em porcelana, explorando relações entre repetição, delicadeza e ritmo orgânico (Figura 31). Embora suas obras não tenham caráter utilitário, elas oferecem uma referência importante pela maneira como a forma botânica é construída na própria modelagem. Sua produção demonstra como a observação da natureza pode servir como ponto de partida para a criação de objetos cerâmicos que dialogam com o universo vegetal sem depender exclusivamente da ornamentação pictórica.

Figura 31 – Produção de Marianne Nielsen com representação botânica por meio da modelagem.



Fonte: Marianne Nielsen, 2024.

Se a produção de Marianne Nielsen evidencia a possibilidade de traduzir referências vegetais por meio da modelagem, também é válido analisar artistas que se diferenciam significativamente desse encaminhamento, como Albert Dammouse (1848-1926), ceramista e escultor francês. Enquanto Nielsen concentra sua produção na representação direta das espécies pela construção tridimensional, Dammouse incorpora elementos botânicos à pintura e à própria estrutura das peças cerâmicas, aproximando superfície e forma em uma mesma construção visual (Figura 32).

Figura 32 – Peças cerâmicas botânicas de Albert Dammouse, com integração de elementos florais à modelagem.



Fonte: Albert Dammouse, 1910.

Em diversas produções do artista, flores, folhas e outros elementos botânicos são incorporados a composições bidimensionais e tridimensionais (Figura 33). Essa variedade permite analisar desde peças marcadas pela delicadeza e leveza visual até objetos em que a expressividade se manifesta por meio do volume e da modelagem, evidenciando a amplitude de possibilidades na produção cerâmica.

Figura 33 – *Plat Circulaire*, peça em grés esmaltado com ornamentos florais em relevo.



Fonte: Albert Dammouse, 1907.

Nessa lógica, enquanto Albert Dammouse ficou conhecido por explorar a temática botânica por diferentes meios de criação, William De Morgan (1839-1917), designer de azulejos e ceramista britânico, direcionou grande parte de sua produção à criação de padrões aplicados a superfícies cerâmicas. Influenciado pelo movimento *Arts and Crafts*, em expansão no período, o artista desenvolveu peças marcantes que exploram a flora e a fauna por meio de diferentes organizações e repetições (Figura 34). Sua produção evidencia como elementos naturais podem ser adaptados a composições ornamentais complexas, nas quais a superfície assume papel central na construção da imagem.

Figura 34 – *Charger*, peça cerâmica com ornamentação botânica estilizada.



Fonte: William de Morgan, c. 1888–1907.

Nas obras do artista, a composição ocupa quase toda a superfície do prato com elementos inspirados na natureza. Os motivos botânicos são distribuídos de modo equilibrado, estabelecendo relações de continuidade entre as áreas da peça e contribuindo para a unidade visual do conjunto. Embora a imagem analisada apresente também um elemento zoomórfico central, seu interesse para este projeto não está na temática animal em si, mas na estrutura compositiva da superfície e no modo como elementos naturais são articulados em padrões decorativos.

A presença de William De Morgan nesta análise justifica-se, portanto, pela maneira como o artista organiza motivos naturais sobre superfícies cerâmicas, explorando repetição, simetria, ritmo visual e integração entre figura e ornamentação. Conforme destacado pela *Watts Gallery*, De Morgan desenvolveu desenhos florais e animais, além de explorar o uso do lustre cerâmico, aspecto que reforça sua relevância como referência ornamental. Sua produção contribui para compreender como elementos da natureza podem ser organizados visualmente em peças cerâmicas, oferecendo subsídios para a composição dos motivos botânicos inspirados no antúrio no Prato *Andrium*.

3 - DESENVOLVIMENTO DO PRATO *ANDRIUM*

Este capítulo apresenta a construção do produto resultante da pesquisa, descrevendo as etapas do processo criativo, a metodologia empregada e as decisões registradas ao longo do desenvolvimento. O projeto estrutura-se com base nos estudos sobre design cerâmico e observação botânica, que orientam a elaboração do prato autoral proposto. Tendo em vista os objetivos propostos e o recorte estabelecido na pesquisa, o desenvolvimento alcançou a etapa de representação do produto por meio de *mock-ups*,³ utilizados para verificar a configuração formal e a visualização da proposta.

O produto intitulado *Andrium* recebeu essa denominação a partir de uma adaptação do nome científico da espécie utilizada como principal referência para sua criação, *Anthurium andraeanum*. A escolha estabelece vínculo com a espécie botânica e, simultaneamente, confere identidade própria ao processo projetual. Entre as alternativas consideradas, *Andrium* destacou-se pela sonoridade fluida e pela facilidade de memorização, ao remeter ao universo do antúrio sem reproduzir diretamente sua nomenclatura científica. Dessa maneira, o nome reflete os princípios que orientam o projeto desde sua concepção, associando simplicidade e elegância a uma identidade visual construída por meio da observação e da interpretação.

O prato desenvolvido passa a integrar uma coleção intitulada *Andrium*, constituindo uma abertura para a criação de novos produtos orientados pelo conceito *Jardim Vidrado*. Enquanto a primeira peça utilizou o antúrio como referência para a representação visual, o conceito geral amplia as possibilidades de aplicação em outros artefatos, nos quais novas inspirações botânicas podem ser incorporadas à linguagem cerâmica. A coleção *Andrium* representa o primeiro desdobramento do conceito *Jardim Vidrado*, estabelecendo bases para outras propostas dentro desse universo visual e conceitual.

³ *Mock up* é um modelo representativo desenvolvido para visualizar e avaliar aspectos formais, visuais e compositivos de um produto antes de sua execução final. Pode ser produzido com materiais alternativos, servindo como apoio para analisar proporções, volumes, cores, detalhes e acabamento.

3.1. Desenvolvimento metodológico

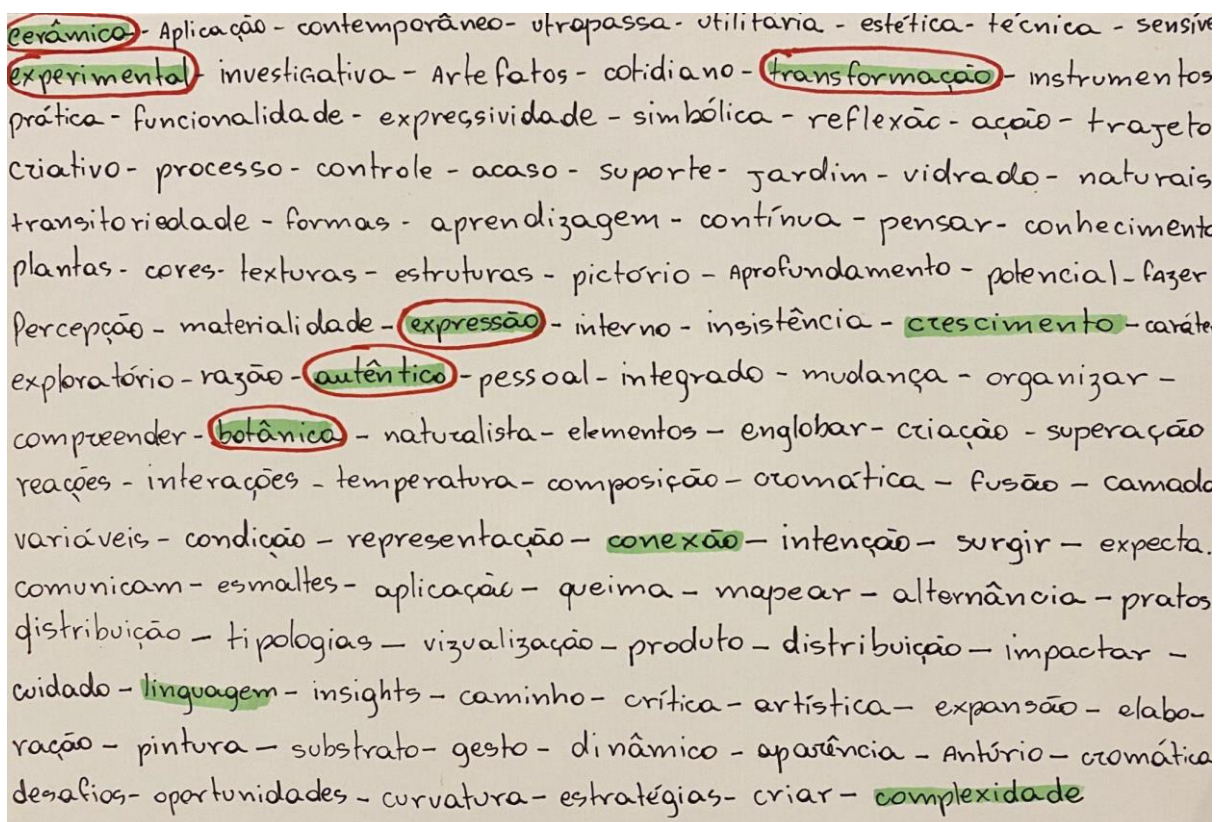
O estudo e o desenvolvimento do produto foram conduzidos por uma metodologia orientada pela observação, pela experimentação e pela reflexão. A estrutura do processo fundamentou-se em autores como Cross (2006), que compreende o design como prática exploratória voltada à construção gradual de soluções, e Schön (1983), que destaca a reflexão como dimensão essencial da prática projetual. Embora organizado em etapas definidas, o percurso não ocorreu de modo linear, exigindo a adaptação de ferramentas ao longo do desenvolvimento para atender às demandas identificadas no processo.

Ademais, para além das atividades que se relacionavam diretamente com o desenvolvimento do estudo, foi identificada uma certa dificuldade na desenvoltura de práticas manuais de desenho e soluções criativas. Para isso, foram realizados exercícios práticos em sala de aula, no qual possuíam o objetivo de estimular a observação, a criatividade e a retomada da fluidez do traço, algo que teve contribuição direta e primordial para o processo de criação e desenvolvimento pessoal. Tais atividades muitas vezes se distanciavam propositalmente do tema “botânica” e permitiam a desenvoltura em elementos como a anatomia humana, desenhos baseados nas interpretações de textos ou elementos aleatórios propostos pela orientadora.

Com base nesse conjunto de procedimentos, foram adotadas estratégias para a definição dos elementos que compõem o projeto. Entre elas, destaca-se a atividade de *brainstorming*, que contribuiu para a consolidação e o direcionamento conceitual da proposta. Mediante o método de análise e síntese, realizou-se uma leitura dinâmica do trabalho desenvolvido no TCC1, seguida da identificação e seleção de palavras consideradas representativas e pertinentes à pesquisa (Figura 35). Durante esse processo, foram reconhecidos os termos que orientavam as etapas projetuais. Inicialmente, selecionaram-se mais de cem termos; em seguida, realizou-se uma curadoria que reduziu esse conjunto a dez termos, destacados em verde na Figura 35. Posteriormente, o mesmo procedimento foi retomado, resultando na definição de seis palavras-chave, indicadas em vermelho, que passaram a direcionar o desenvolvimento do estudo.

Nessa lógica, os seis vocábulos foram reorganizados e deram origem à seguinte frase-conceito: “A cerâmica experimental como expressão autêntica da transformação botânica”. A formulação contribuiu para direcionar o projeto de modo mais conciso e orientou a definição de outros elementos fundamentais para a construção formal. Após a aprovação dessa etapa, o processo avançou para a elaboração de painéis semânticos, organizados a partir de cada uma das terminologias selecionadas.

Figura 35 – Atividade de brainstorming evidenciando a seleção progressiva de palavras-chave para definição do conceito do projeto.



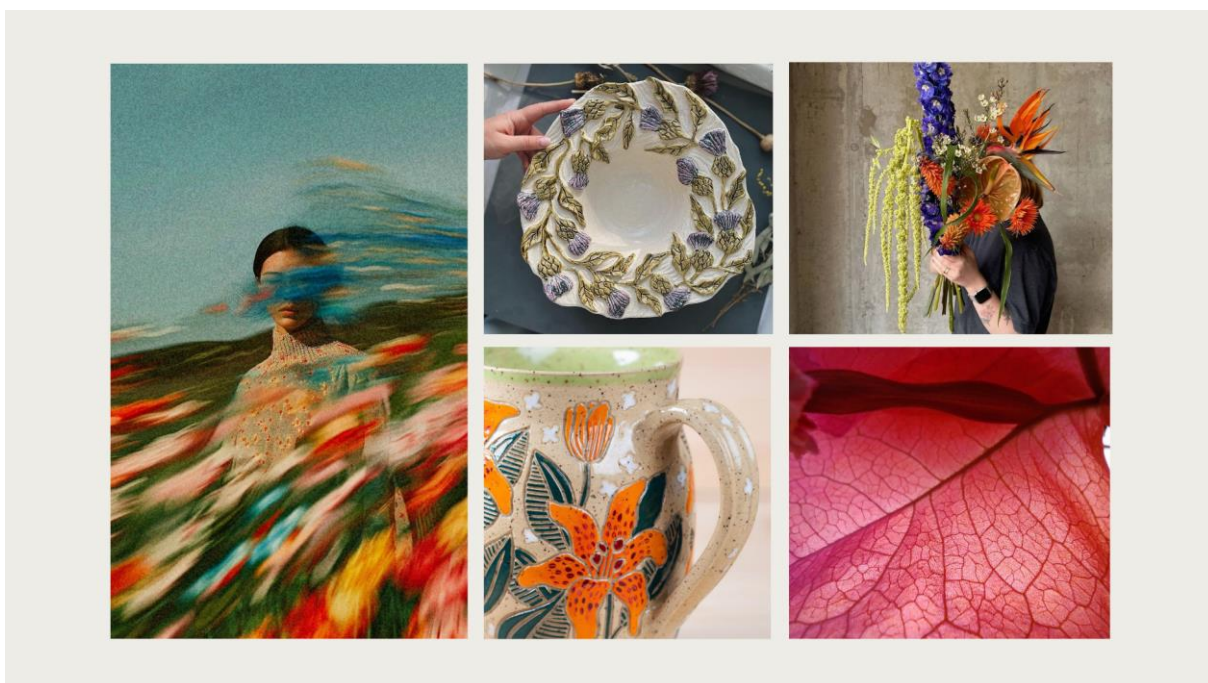
cerâmica - Aplicação - contemporâneo - ultrapassa - utilitária - estética - técnica - sensível
 experimental - investigativa - Arte Fatos - cotidiano - transformação - instrumentos
 prática - funcionalidade - expressividade - simbólica - reflexão - ação - trajeto
 criativo - processo - controle - acaso - suporte - jardim - vidro - naturais
 transitoriedade - formas - aprendizagem - contínua - pensar - conhecimento
 plantas - cores - texturas - estruturas - pictórico - Aprofundamento - potencial - fazer
 percepção - materialidade - expressão - interno - insistência - crescimento - caráter
 exploratório - razão - autêntico - pessoal - integrado - mudança - organizar -
 compreender - botânica - naturalista - elementos - englobar - criação - superação
 reações - interações - temperatura - composição - aromática - fusão - camada
 variáveis - condição - representação - conexão - intenção - surgir - expecta.
 comunicam - esmaltes - aplicação - queima - mapear - alternância - pratos
 distribuição - tipologias - visualização - produto - distribuição - impactar -
 cuidado - linguagem - insights - caminho - crítica - artística - expansão - elabo-
 ração - pintura - substrato - gesto - dinâmico - aparência - Antúrio - aromática
 desafios - oportunidades - curvatura - estratégias - criar - complexidade

Fonte: Acervo da autora (2026).

Os painéis foram produzidos com colagem de imagens existentes com o objetivo de representar sensações, significados e associações relacionadas aos termos previamente definidos. Esse procedimento ampliou o repertório visual e conferiu materialidade gráfica a conteúdos inicialmente abordados de forma teórica. Todavia, durante a elaboração do primeiro painel, intitulado “expressão autêntica”, identificou-se a necessidade de realizar exercícios complementares, em razão da dificuldade de interpretação do conceito. Por esse motivo, foram elaborados novos painéis voltados ao aprofundamento de sua compreensão.

Diferentemente das atividades anteriores, que buscavam estabelecer relações mais diretas com as palavras selecionadas, esses novos exercícios exploraram aspectos subjetivos e referências pessoais, ampliando as possibilidades de interpretação. Tal prática contribuiu para expandir o olhar projetual e favoreceu uma compreensão mais ampla dos conceitos trabalhados, servindo como apoio às etapas seguintes do desenvolvimento. Após a conclusão dos cinco principais painéis semânticos, foi realizada uma atividade de síntese geral, na qual se selecionou uma imagem representativa de cada conjunto. Esse procedimento permitiu destacar as relações visuais mais recorrentes e significativas ao longo do processo (Figura 36).

Figura 36 – Painel síntese resultante da atividade de painéis semânticos.

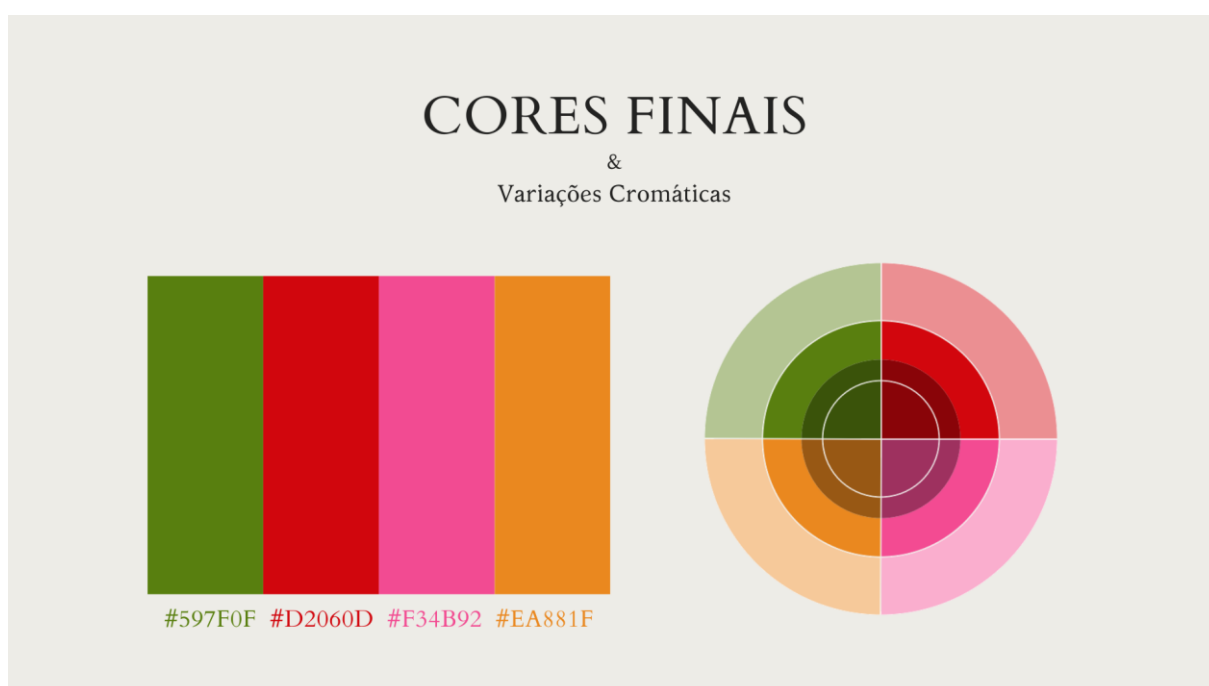


Fonte: Fontes diversas (2026). Elaboração da autora.

Simultaneamente à produção dos painéis, selecionou-se em cada colagem imagética, as quatro cores de maior destaque, culminando em cinco paletas cromáticas distintas. De modo semelhante ao processo anterior, as paletas foram comparadas entre si, agrupando tonalidades próximas e excluindo aquelas que destoavam da composição geral. Como desdobramento dessa curadoria, definiu-se uma paleta final composta por quatro cores principais, posteriormente desdobradas em variações tonais mais claras e mais escuras. Essa seleção constituiu a base para o desenvolvimento visual do projeto (Figura 37).

Desse modo, as etapas descritas contribuíram para a consolidação dos principais direcionamentos conceituais e visuais do projeto, permitindo a transformação de ideias originalmente abstratas em referências que orientaram seu desenvolvimento. A definição do conceito, dos painéis semânticos e da paleta cromática viabilizou o avanço para as fases de observação, representação e geração de alternativas visuais, que serviram como fundamento para a construção formal do produto apresentada nos tópicos seguintes.

Figura 37 – Paleta cromática final e variações tonais definidas para o desenvolvimento do projeto.



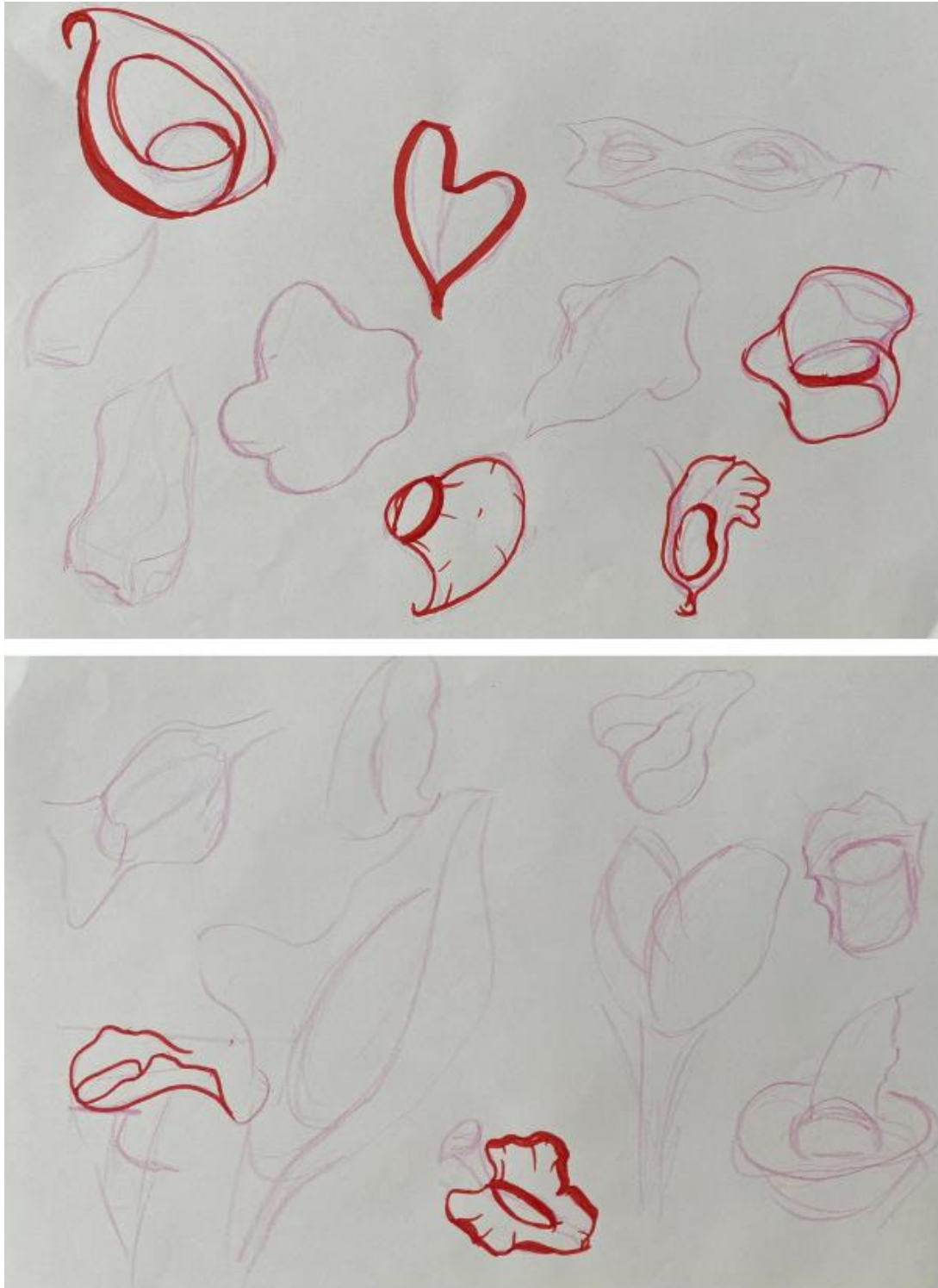
Fonte: Elaboração da autora. (2026).

3.2 Estudos visuais e representações

A etapa subsequente à definição do conceito e dos elementos orientadores do processo criativo corresponde ao estudo visual, cujo objetivo consiste em examinar os aspectos formais que contribuem para o desenvolvimento do produto. Para tanto, utilizaram-se registros visuais obtidos oriundos de observações diretas realizadas em viveiros e floriculturas (além de dispor de um exemplar da espécie) e de fotografias disponíveis em

plataformas digitais. A observação contínua mostrou-se fundamental para o entendimento do objeto de estudo e acompanhou todo o processo projetual.

Figura 38 – Estudos gráficos exploratórios do antúrio, com destaque para as formas selecionadas para desenvolvimento posterior.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Durante esse período, examinou-se com maior atenção a anatomia geral da flor, as variações cromáticas e o comportamento das texturas presentes na planta. Para além do entendimento morfológico, essa etapa contribuiu para identificar elementos com potencial de desenvolvimento e interpretação no âmbito da proposta. A observação realizada deu início a uma série de estudos gráficos voltados à exploração das soluções visuais decorrentes da observação do antúrio. É importante ressaltar que, divergindo-se de uma ilustração botânica, os desenhos que partiram dessa etapa tinham como objetivo explorar as diversas possibilidades visuais derivadas da planta.

Seguindo essa lógica, avançou-se para a geração de ideias, etapa em que foram realizados desenhos rápidos e, em certa medida, genéricos, tendo o painel semântico como principal referência. Diferentemente de estudos voltados à reprodução fiel, esse momento não se restringiu ao desenho botânico, mas voltou-se aos aspectos que mais despertavam interesse, como determinadas sombras, movimentos, formas ou texturas. Os esboços assumiram caráter gestual e espontâneo, favorecendo a experimentação como eixo central do exercício. Com isso, diferentes possibilidades foram exploradas e, ao longo do processo, alguns elementos passaram a ser reconhecidos como promissores, sendo destacados em vermelho (Figura 38).

A partir desse processo de seleção, alguns aspectos foram examinados com maior precisão, sobretudo aqueles relacionados à proporção, à composição e ao potencial de aplicação em produtos. Em seguida, as formas selecionadas foram reavaliadas com o objetivo de aprofundar a análise de sua usabilidade e de suas possibilidades de aplicação. Nessa etapa, deixou-se de buscar somente alternativas formais e passou-se a investigar uma opção que orientasse o desenvolvimento da proposta e estabelecesse relação mais consistente entre a intenção projetual e sua possível configuração tridimensional (Figura 39).

Nesse ínterim, algumas propostas foram exploradas e transformadas em desenhos mais elaborados, o que permitiu examinar possibilidades de uso e organização espacial, considerando o funcionamento da peça e a intenção projetual. Nessa etapa, foram descartadas ideias cuja execução não se mostrava compatível com a proposta, enquanto outras foram mantidas para novos desdobramentos.

Figura 39 – Estudos de aplicação tridimensional desenvolvidos a partir das formas selecionadas durante os exercícios exploratórios.

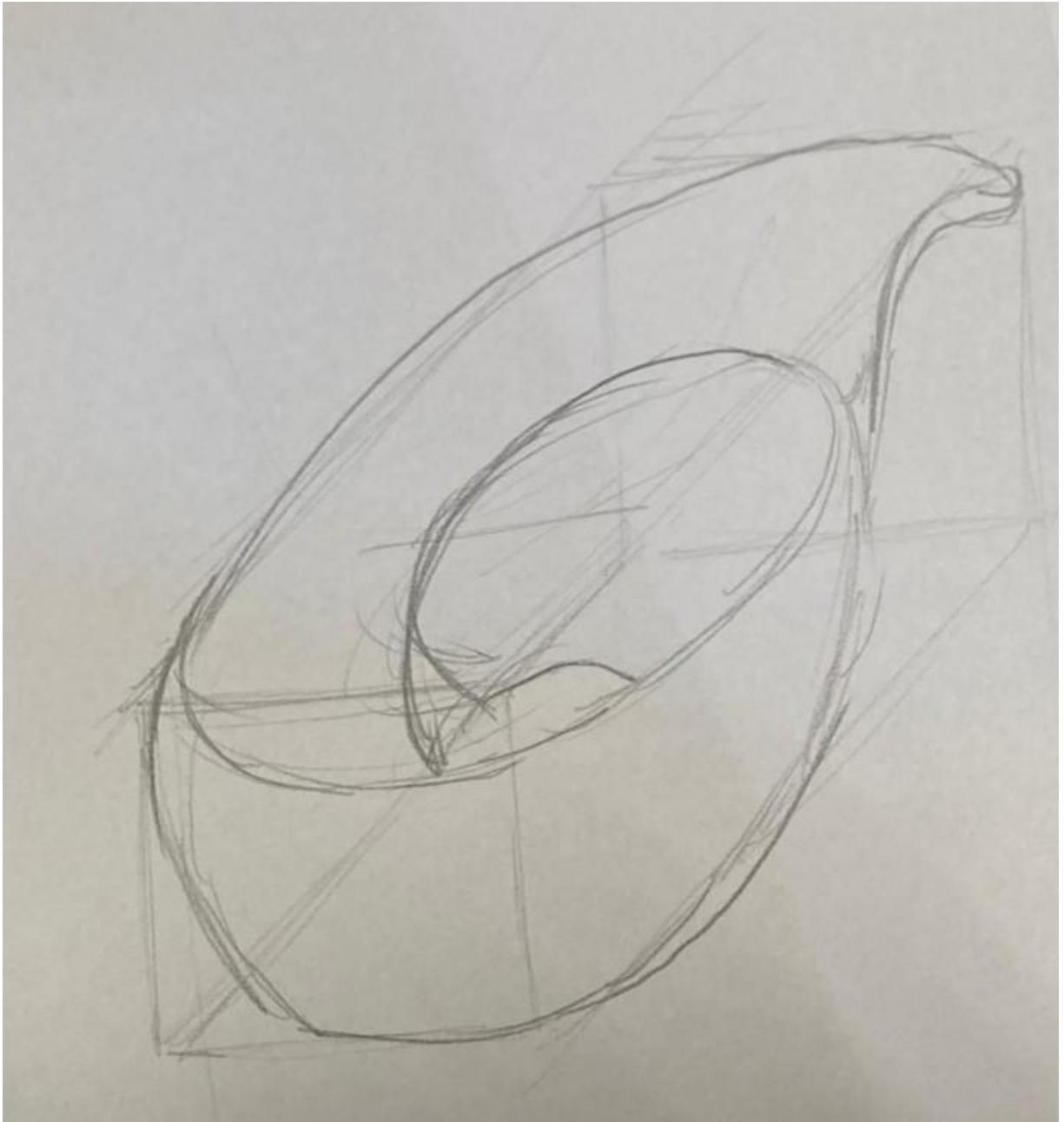


Fonte: Acervo da autora (2026).

Entre as alternativas, uma forma destacou-se por sua relação com as curvas observadas no exercício anterior e passou a orientar os estudos subsequentes, consolidando-

se como o partido adotado no projeto (Figura 40). A escolha não se fundamentou na representação direta do antúrio, mas em uma interpretação abstrata de sua estrutura, preservando a essência da proposta sem reproduzir a imagem convencional da planta.

Figura 40 – Partido adotado apresentando a forma de destaque.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Com base nos estudos visuais desenvolvidos, foram selecionados os elementos formais com maior potencial para a proposta e iniciada uma etapa de abstração voltada à sua

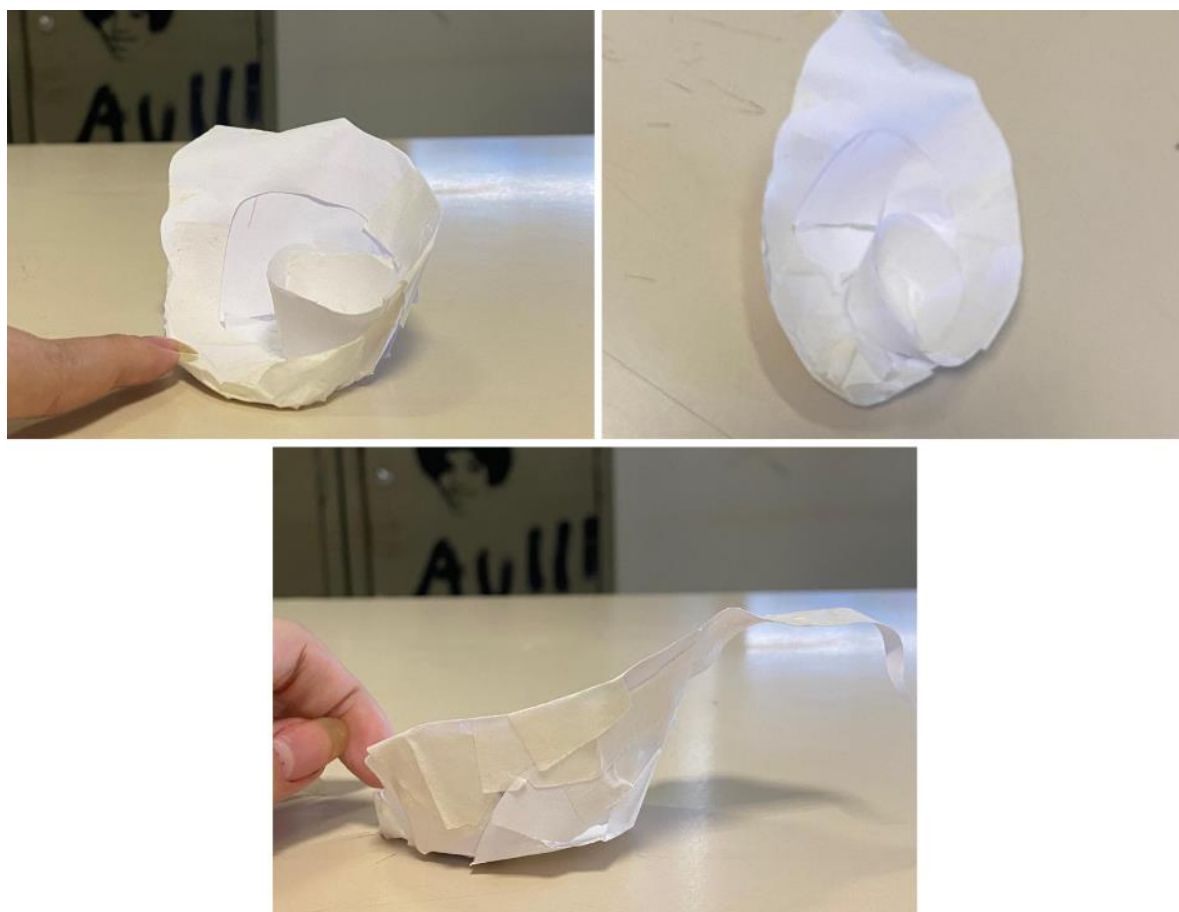
transformação em soluções visuais e tridimensionais. Definiu-se, então, o prato raso utilitário como tipologia para o desenvolvimento do Prato *Andrium*, devido à área disponível para a ornamentação pictórica e à valorização da superfície cerâmica. A observação do antúrio orienta a seleção de elementos como espata, espádice, folhas, nervuras e recortes orgânicos, reinterpretados conforme a linguagem visual do conceito Jardim Vidrado. A ornamentação distribui-se perifericamente sobre o prato, considerando sua curvatura e as áreas de maior visibilidade. Dessa forma, o Prato *Andrium* configura-se como objeto híbrido, pois articula função utilitária e caráter decorativo por meio da representação pictórica inspirada na planta.

3.2.1 Formas e abstração

Subsequentemente, com base na definição da forma e nos entendimentos obtidos, iniciou-se a etapa dedicada à investigação de sua aplicação tridimensional. Desenvolveram-se estudos gráficos mais elaborados, buscando expandir as possibilidades de uso e composição formal, considerando a relação da configuração com o cotidiano e com a função atribuída ao produto. Esse processo não buscou predefinir uma solução, mas examinar como os elementos presentes nos desenhos poderiam influenciar o comportamento da forma quando aplicados a um objeto tridimensional.

Ademais, como resultado desse processo, surgiu a necessidade de produzir um pequeno modelo que auxiliasse na percepção tridimensional. Para isso, foi feito livremente um modelo em papel, permitindo a exploração de aspectos e ideias surgidas ao longo da atividade (Figura 41). A atividade teve como objetivo observar o comportamento do modelo quanto à volumetria, à proporção e à organização espacial, possibilitando visualizar aspectos que não seriam facilmente percebidos somente por meio dos desenhos. Além da investigação da forma, o exercício respondeu à necessidade de um modelo que permitisse melhor visualizar uma possível aplicação das cores escolhidas, aspecto de grande relevância para o andamento do projeto.

Figura 41 – Modelo em papel produzido como método de auxílio visual.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Embora apresentasse aspectos considerados interessantes, como a silhueta, as curvas e uma proposta de uso distinta do convencional, verificou-se que o modelo não atendia às expectativas estabelecidas. O principal empecilho estava relacionado à dificuldade de visualizar uma aplicação satisfatória das cores, além do desequilíbrio formal e da incerteza quanto à disposição do alimento sobre a peça. Por esses motivos, decidiu-se não utilizar essa configuração como solução final (Figura 42). Todavia, o exercício não foi inteiramente descartado. A análise crítica do modelo permitiu identificar aspectos que poderiam ser preservados e reformulados nas etapas seguintes.

Essa lógica aproxima-se do processo proposto por Schön (1983), amplamente utilizado ao longo da pesquisa, no qual o conhecimento projetual é construído por meio da reflexão sobre a própria prática. Por meio de tentativas e ajustes, foi possível identificar aspectos com maior potencial de desenvolvimento. Em vez de considerar os resultados obtidos como falhas,

a análise crítica dos experimentos fortaleceu a capacidade de avaliação e a tomada de decisões projetuais. Cada resultado passou a ser entendido como parte da construção do conhecimento, contribuindo para o refinamento das soluções desenvolvidas e para a ampliação do repertório criativo nas etapas seguintes.

Figura 42 – Teste de aplicação de cor em modelo de papel.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Como resultado das reflexões obtidas, evidenciou-se a necessidade de retomar a produção de desenhos, utilizando-a como principal ferramenta de experimentação. Diferentemente dos exercícios anteriores, esta etapa concentrou-se na elaboração de elementos individuais, desenvolvidos com base na observação do modelo em papel e em referências externas (Figura 43). Em sintonia com as decisões precedentes, o objetivo não consistia na reprodução fiel da planta, mas na utilização do desenho como recurso de apoio criativo, voltado à ampliação do repertório de elementos e ao aprofundamento da observação dos detalhes presentes no antúrio.

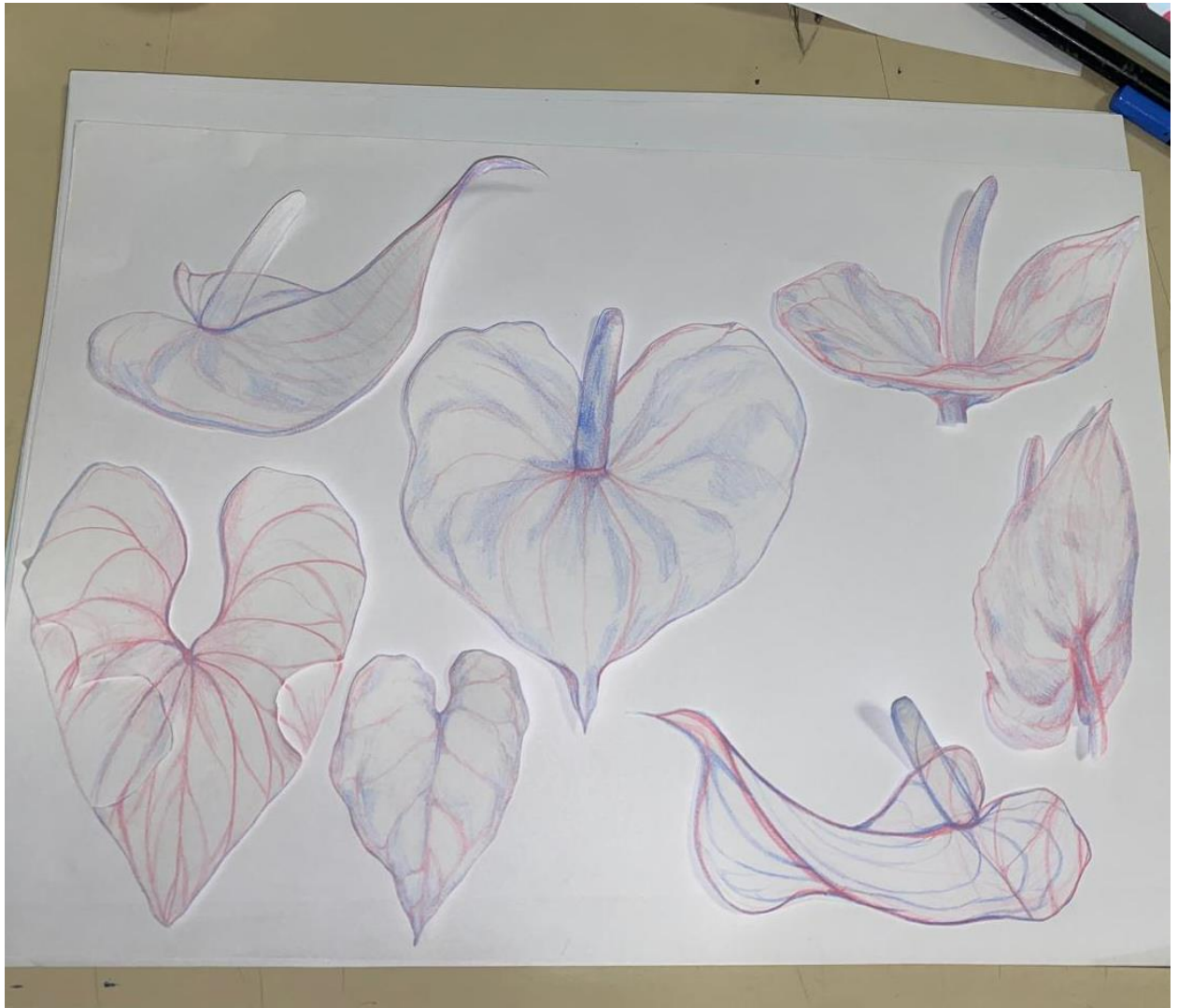
Figura 43 – Esboço inicial que deu partida ao exercício.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Na sequência, ao longo da produção dos desenhos, identificou-se a necessidade de separar as formas individualmente. Para isso, realizou-se o recorte das peças, possibilitando diferentes combinações e reorganizações. Esse procedimento levou à produção de novos desenhos, pois a observação de determinados arranjos evidenciava a necessidade de elementos ainda indisponíveis. A elaboração de novas formas permitiu ampliar a exploração da proposta (Figura 44). Desse modo, a construção dos elementos e das composições não ocorreu de maneira linear, mas em etapas que se influenciaram e se transformaram ao longo do desenvolvimento.

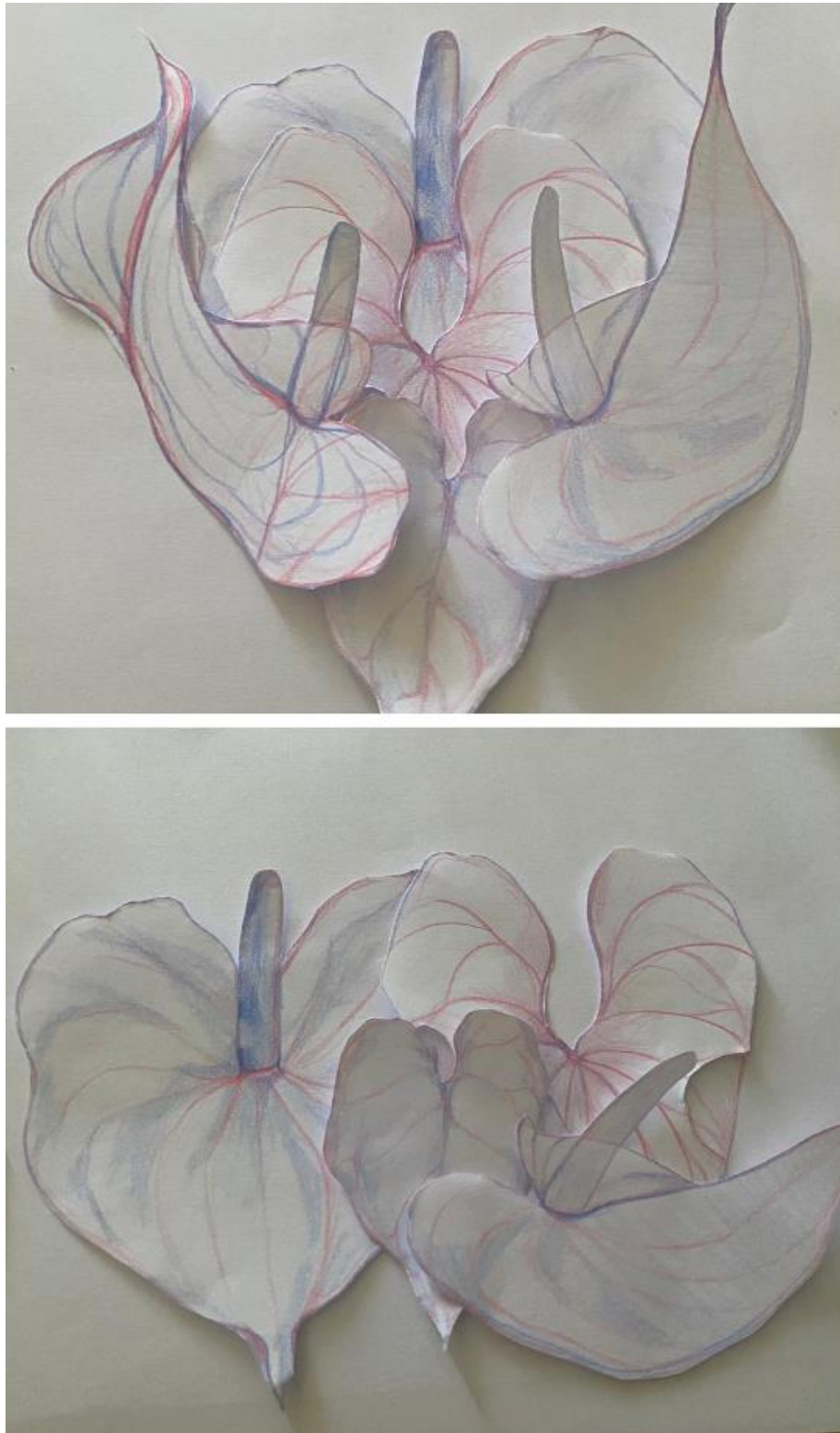
Figura 44 – Esboços diversos recortados e sobrepostos em folha branca.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Com base nessa dinâmica, foram produzidas composições por meio da sobreposição dos elementos recortados (Figura 45). O intuito dessas montagens consistiu em investigar como as diferentes formas poderiam estabelecer relações entre si, considerando aspectos de preenchimento, equilíbrio visual, ritmo e organização espacial. Nesse momento, ainda não havia uma aplicação definida para as composições, que funcionavam principalmente como ferramenta de experimentação formal. Desse processo, foram identificados agrupamentos e soluções com maior potencial de aplicação nas etapas seguintes.

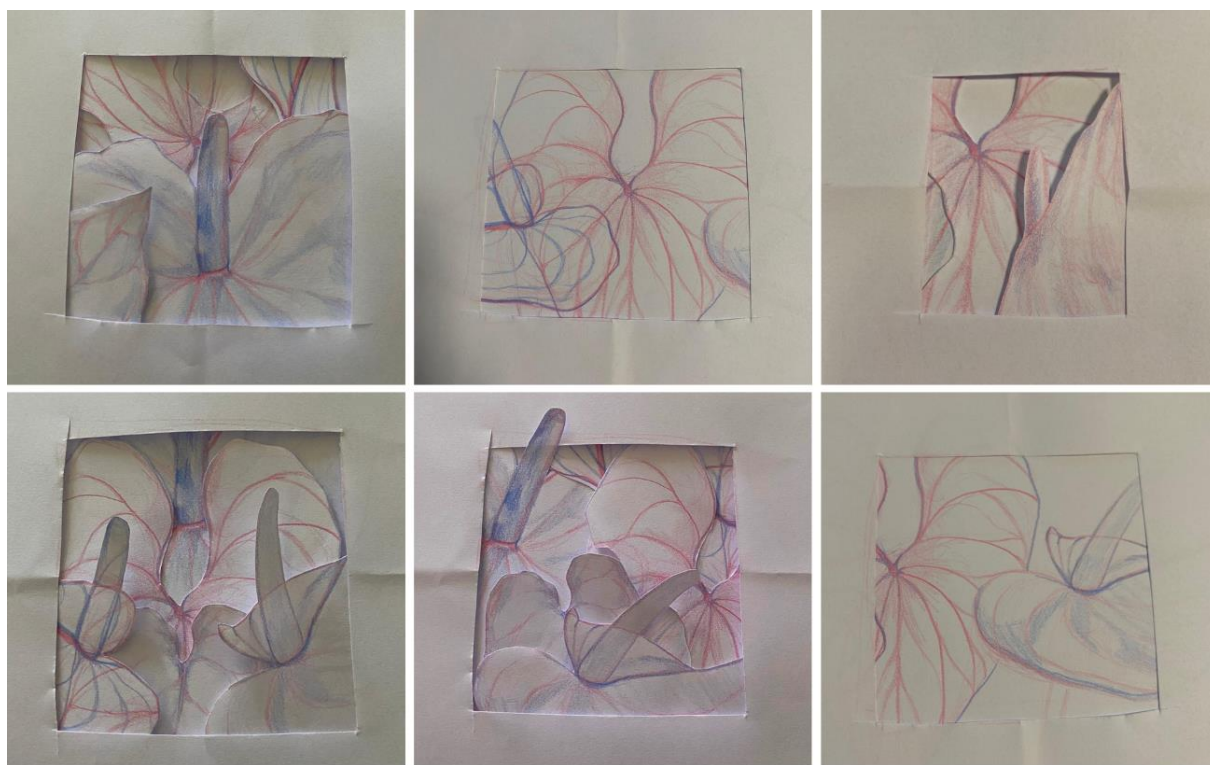
Figura 45 – Composições desenvolvidas durante o exercício exploratório.



Fonte: Acervo da autora (2026).

De modo complementar a essa prática, utilizou-se uma espécie de enquadramento produzido a partir de recortes em papel, empregado para direcionar a observação a áreas específicas das composições (Figura 46). A técnica permitiu isolar determinados trechos e examinar detalhes que poderiam passar despercebidos na visualização do conjunto, auxiliando na identificação de recortes temáticos, relações visuais e agrupamentos de maior interesse. O exercício contribuiu para uma leitura mais criteriosa dos alcances obtidos e para o refinamento das formas desenvolvidas, favorecendo a identificação de detalhes passíveis de aplicação.

Figura 46 – Colagem apresentando diversas combinações e aplicação do filtro.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Nesse mesmo período, identificou-se a necessidade de definir a forma de materialização e apresentação dos resultados obtidos. Considerando os objetivos do trabalho e o foco da investigação, optou-se pela elaboração de *mock-ups* como forma de representação final da proposta. A decisão resultou de deliberações e reflexões realizadas durante o processo, pois o *mock-up* permitiria representar os aspectos desenvolvidos no projeto e visualizar a forma de maneira próxima ao resultado pretendido. Em vez de simplificar a

proposta, essa escolha constituiu uma estratégia para concentrar esforços no processo, em particular, na materialização e na avaliação das soluções elaboradas.

As atividades realizadas nesta etapa transformaram observações, experimentações e estudos formais em um repertório visual mais consistente. O percurso de pesquisa possibilitou reconhecer os aspectos mais promissores da proposta e orientar escolhas compatíveis com seus objetivos. Esses encaminhamentos fundamentaram a etapa posterior, voltada à construção do modelo final.

3.3 Desenvolvimento do modelo

Com base nas definições estabelecidas anteriormente, iniciou-se o desenvolvimento do modelo destinado à materialização da proposta. Paralelamente às decisões relacionadas à ornamentação, definiu-se a tipologia adotada para o produto. A escolha do prato raso utilitário resultou das reflexões desenvolvidas ao longo da condução investigativa e das análises sobre a relação entre ornamentação e funcionalidade (Figura 47). A partir dessa dinâmica, os estudos de forma, abstração e composição passaram a ser desenvolvidos sob uma perspectiva mais aplicada, buscando examinar como os elementos selecionados poderiam ser organizados e incorporados de maneira coerente ao artefato final.

O exercício de variação das composições realizado por meio de representações recortadas, as quais foram tratadas no item 3.2.1, influenciou diretamente a leitura pretendida da peça final. Por conseguinte, foi possível compreender que concentrar os elementos visuais na borda da peça seria a melhor opção para favorecer o uso utilitário do prato, evitando que o excesso de informação visual comprometesse sua função. Por essa razão, optou-se por manter a região central livre, permitindo que a ornamentação atuasse como complemento visual sem interferir na área destinada ao alimento.

Ademais, é importante frisar que a definição da estratégia de aplicação dos elementos foi primordial para o desenvolvimento do modelo. Em vez de uma configuração preestabelecida, escolheu-se um repertório visual composto por flores e folhas em diferentes

ângulos, de modo a sugerir algo em constante movimento, tal como ocorre em um jardim. Como resultado, a abordagem possibilitou maior liberdade durante o processo de criação, ao mesmo tempo em que manteve a coerência entre as propostas desenvolvidas, aproximando-se da ideia de um jardim em constante transformação e crescimento.

Figura 47 – Modelo do prato escolhido para a representação.



Fonte: Acervo da autora (2026).

A definição da tipologia, da estratégia compositiva e dos direcionamentos cromáticos consolidou os principais aspectos que orientaram a materialização da proposta. Com base nessas decisões, avançou-se para a seleção dos materiais e para a realização dos testes preliminares necessários ao desenvolvimento do modelo.

3.3.1 Materiais utilizados e testes preliminares

Definidos os principais aspectos formais e visuais do produto, tornou-se necessário estabelecer os materiais empregados em sua representação física. Considerando a

apresentação da proposta por meio de um *mock-up*, foram selecionados materiais compatíveis com a reprodução da forma, do relevo e da aplicação cromática. Optou-se pela utilização da cerâmica fria⁴ como material principal para a construção do modelo, em razão de sua facilidade de manipulação, disponibilidade e possibilidade de representar volumes e texturas coerentes aos propósitos inerentes a esta etapa da pesquisa.

Além da cerâmica fria (Figura 48), definiu-se a utilização de tintas para vidro e porcelana na etapa de pintura do modelo. A escolha ocorreu em razão da possibilidade de obter cores mais próximas das tonalidades previamente estabelecidas na paleta cromática, bem como de produzir um acabamento visual adequado à representação pretendida. Os materiais selecionados buscaram aproximar o *mock-up* da aparência desejada para o produto final, embora tenham sido empregados sobre uma base distinta daquela prevista para uma futura execução em cerâmica.

Figura 48 – Material cerâmico definido para o *mock-up*.



Fonte: Google Sites (2026).

Cabe destacar que a cerâmica fria foi utilizada exclusivamente na elaboração do *mock-up*, com a finalidade de validar aspectos formais e visuais do Prato *Andrium*, como proporções,

⁴ Cerâmica fria é uma massa de modelagem que seca ao ar, sem necessidade de queima em forno. É utilizada principalmente na produção de objetos decorativos, maquetes e estudos formais, pois permite modelar volumes, relevos e texturas com facilidade.

volumes, relevos, ornamentação e aplicação cromática. Vale ressaltar ainda que, por não ser submetido ao processo de queima, o modelo não corresponde ao protótipo cerâmico final. Isso significa que a execução em argila cerâmica, com pigmentos e esmaltes, vai demandar testes específicos relacionados à retração, à compatibilidade entre corpo cerâmico e vidrado, à aplicação da pintura e ao comportamento da peça durante a queima.

Para a construção das texturas e dos detalhes ornamentais, foram utilizadas ferramentas de modelagem e boleadores de diferentes dimensões. Esses instrumentos permitiram criar relevos, depressões e marcações inspiradas nos elementos observados durante os estudos do antúrio, favorecendo maior controle sobre os detalhes da composição. O emprego de ferramentas de variados tamanhos também contribuiu para a execução de elementos mais delicados e para a construção de qualidades táteis em diferentes escalas.

Figura 49 – Teste preliminar em cerâmica fria acompanhado das ferramentas utilizadas na construção dos detalhes ornamentais.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Com a finalidade de analisar o comportamento dos materiais selecionados e testar as possibilidades de aplicação dos elementos ornamentais, realizou-se um teste preliminar com essa massa moldável (Figura 49). Diferentemente da proposta final, esse exercício não buscou reproduzir a composição definitiva do produto, mas investigar aspectos relacionados à modelagem, às variações de superfície e ao comportamento do material durante o processo de secagem.

Figura 50 – Teste preliminar em cerâmica fria durante o processo de secagem, evidenciando maior perda de umidade nas extremidades.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Durante a realização do teste, observou-se que a massa fria apresentou comportamento distinto da argila cerâmica tradicional. Entre os aspectos identificados, destacou-se a ausência de uma etapa equivalente ao ponto de couro, o que dificultou

determinadas intervenções após o início da secagem. À medida que o material perdia umidade, sua superfície tendia a adquirir aspecto mais plastificado, reduzindo a possibilidade de alterações por raspagem ou correções posteriores (Figura 50).

Apesar disso, os resultados obtidos permitiram avaliar os acabamentos táteis desenvolvidos e a relação visual entre os diferentes elementos. Com base nessa análise, identificaram-se aspectos que poderiam ser mantidos e outros que demandavam ajustes, especialmente quanto à aplicação de determinadas texturas e ao uso das ferramentas empregadas durante a modelagem. O teste preliminar contribuiu, portanto, para ampliar a compreensão dos materiais utilizados e estabelecer diretrizes para as etapas seguintes do desenvolvimento do modelo.

Em síntese, os experimentos realizados cumpriram papel importante na preparação para a construção do *mock-up*, pois permitiram antecipar dificuldades, reconhecer limitações dos materiais e refinar decisões relativas à modelagem e à ornamentação. Os conhecimentos obtidos nessa etapa serviram de base para o desenvolvimento da peça, cuja produção e avaliação são validados no tópico seguinte.

3.3.2 Verificação e validação

Foi no processo de verificação que se provou que trabalhar realizando as gravuras durante a modelagem dos pratos se tornou inviável devido a diferença de comportamento material entre a cerâmica fria e a cerâmica comum. O produto sintético, diferente do natural, não possui o tal chamado, ponto couro, ponto onde a argila não está completamente seca, então ainda permite modelagens, mas está úmida o suficiente para ainda permitir alterações em sua forma. Devido a falta desse ponto, e a pressão dos constantes manejos do produto, o material passou a apresentar rachaduras (Figura 51), devido a isso, foi necessário reavaliar a forma de execução do modelo.

Figura 51 – Rachaduras resultantes da modelagem em cerâmica fria.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Para isso, foi pensado na execução em forma de aplicações, na qual o prato modelo seria usado como base e os elementos botânicos seriam modelados e aplicados de forma individual sobre o prato. Para isso a foi realizado um primeiro teste (Figura 52), para se alisar a possibilidade de execução seria realmente possível.

Figura 52 – Teste preliminar de aplicação em cerâmica fria.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Após o primeiro teste, a etapa que seguiu foi a produção do modelo final, nela, a modelagem se deu seguindo os padrões pré-estabelecidos durante a pesquisa, na qual a composição seguiria elementos como referência, mas a ornamentação seguiria de forma espontânea conforme o produto evoluiria. Assim, essa etapa seguiu de forma fluida e passou a revelar a forma final do mock-up (Figura 53).

Figura 53 – Processo de modelagem revelando forma final do mock-up.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Desta forma, após a modelagem e secagem da argila, foi realizado a pintura do modelo, utilizando a tinta de porcelana diluída em água para que a mesma ficasse bem fluída e permitisse o melhor controle de camadas, podendo assim realizar a pintura de forma mais controlada para que obter o resultado da forma esperada. Logo, foi primeiro realizado a

pintura nos elementos de folhagem e após nas folhas, utilizando cores diferentes que dialogavam com o círculo cromático definido (Figura 54).

Figura 54: Mock-up com folhagens pintadas.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Após a pintura das folhas, deu-se início às pinturas das flores, de forma que se mesclavam á composição total, visando sempre a análise da composição como um todo e realizando a pintura de forma que o resultado dialogue com a proposta prevista e, dessa forma obter tal resultado (Figura 55).

Figura 55: Mock-up com pintura final. 94



Fonte: Acervo da autora (2026).

Dessa forma, foi possível conduzir todas as etapas de desenvolvimento do produto de maneira satisfatória, desde a concepção da proposta até a modelagem, os refinamentos formais e a definição da ornamentação pictórica. O processo de verificação e validação permitiu identificar oportunidades de aprimoramento e realizar os ajustes necessários para que o resultado final atendesse aos objetivos estabelecidos pela pesquisa, mantendo coerência com o conceito **Jardim Vidrado** e com os princípios projetuais definidos ao longo do trabalho. Assim, o produto final representa a materialização das investigações teóricas e práticas desenvolvidas, evidenciando a integração entre design, experimentação cerâmica e referências botânicas, culminando em uma proposta que responde de forma consistente às intenções apresentadas neste Trabalho de Conclusão de Curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar as possibilidades do design cerâmico a partir da observação botânica e da construção de imagens pictóricas em superfície vitrificada, utilizando o antúrio como principal objeto de estudo. Ao longo do desenvolvimento

do trabalho, foi possível compreender que a tradução de elementos naturais para o campo do design não se limita à reprodução fiel de formas observadas, mas pode ocorrer por meio de processos de interpretação, abstração e experimentação capazes de gerar novas possibilidades visuais e projetuais.

Os estudos realizados evidenciaram a importância da observação contínua, da produção de registros gráficos e da experimentação prática como ferramentas fundamentais para o desenvolvimento do projeto. Através dos exercícios de desenho, dos estudos formais, das composições, dos testes tridimensionais e das reflexões realizadas ao longo do processo, foi possível construir gradualmente uma linguagem visual própria para o produto desenvolvido. Nesse sentido, o percurso adotado reforçou a compreensão do design como uma atividade investigativa, na qual as decisões projetuais foram construídas a partir da análise crítica dos resultados obtidos durante a prática.

Além disso, a pesquisa permitiu identificar como aspectos relacionados à forma, cor, textura e composição podem contribuir para a construção de artefatos que conciliam funcionalidade e expressão visual. Os resultados obtidos até o presente momento serviram como base para o desenvolvimento do prato *Andrium* e para a consolidação dos direcionamentos formais e conceituais que orientaram sua produção. Dessa forma, as etapas finais de modelagem, acabamento e validação do modelo permitiram aprofundar as análises aqui apresentadas, complementando as reflexões desenvolvidas ao longo desta investigação e contribuindo para a compreensão das potencialidades do design cerâmico enquanto campo de experimentação, linguagem visual e produção de significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXTER, Mike. *Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos*. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2003.
- BURLESON, Mark. *The Ceramic Glaze Handbook: materials, techniques, formulas*. New York: Lark Crafts, 2012.
- COOPER, Emmanuel. *The Complete Potter: Glazes*. London: B. T. Batsford, 1998.
- CROSS, Nigel. *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer, 2006.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- INGOLD, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- LIN, Sarah Rossbach. *Feng Shui: the Chinese art of placement*. New York: Penguin Books, 1998.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NICKELSEN, Kärin. *Draughtsmen, botanists and nature: the construction of eighteenth-century botanical illustrations*. Dordrecht: Springer, 2006.
- NORMAN, Donald A. *Design emocional: porque adoramos ou detestamos os objetos do dia a dia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SCHÖN, Donald A. *The Reflective Practitioner: how professionals think in action*. New York: Basic Books, 1983.
- TOO, Lillian. *Feng Shui*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Engenharia de Lorena. *Materiais cerâmicos*. Lorena: USP/EEL, s.d. Disponível em: <https://sistemas.eel.usp.br/docentes/arquivos/5817066/LOM3018/MateriaisCericos.pdf>. Acesso em: 28 maio 2026.

WOLVERTON, B. C. *Interior landscape plants for indoor air pollution abatement*. Washington, D.C.: NASA, 1989.

WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

AXFORD, JoAnn. *Dandelion Covered Jar*. 2011. Fotografia. Disponível em: <https://www.ceramicsnow.org/archive/joann-axford-dandelion-covered-jar/> Acesso em: 24 maio 2026.

BISSONNETTE, Andy. [Sem título]. [s.d.]. Fotografia. Disponível em: <https://andybissonnette.com/utilitarian> Acesso em: 24 maio 2026.

CASA COR. [Sem título]. 2026. Ilustração. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/pt-BR/noticias/decoracao/feng-shui-o-que-e> Acesso em: 28 mar. 2026.

CERAMIC ARTS NETWORK. [Sem título]. 2020. Fotografia. Disponível em: <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/Triple-Glazing-Acknowledging-Inspiration-and-Chasing-the-Image> Acesso em: 24 maio 2026.

CURTIS, William. [Sem título]. 1777–1798. Ilustração. Reprodução em: NICKELSEN, K. 2006. Acesso em: 08 jun. 2026.

DAMMOUSE, Albert. *Bowls*. c. 1910. Fotografia. Disponível em: <https://madparis.fr/Albert-Dammouse-1848-1926-Bowls-France-c-1910> Acesso em: 29 maio 2026.

DAMMOUSE, Albert. *Coupe fleur de pavot*. 1905. Fotografia. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/coupe-fleur-de-sepavot-3313> Acesso em: 02 jun. 2026.

DAMMOUSE, Albert. *Plat circulaire*. c. 1907. Fotografia. Disponível em: <https://www.artcurial.com/en/sales/4353/lots/26-a> Acesso em: 09 jun. 2026.

DAMMOUSE, Albert. *Vase with chrysanthemums*. 1900. Fotografia. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Vase-with-chrysanthemums/A0EAF715DF2D6AC611A35C425B28809B> Acesso em: 08 jun. 2026.

DABSBY, Florian. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DYDDpPmjUJX/> Acesso em: 07 maio 2026.

DE MORGAN, William. *Charger*. c. 1888–1907. Fotografia. Disponível em: <https://www.rare-ceramics.com/past-sales/a-massive-william-de-morgan-charger-by-charles-passenger/> Acesso em: 09 jun. 2026.

DEPLEDGE, Grace. [Sem título]. 2014. Fotografia. Disponível em: <https://www.artsyshark.com/2014/11/10/featured-artist-grace-depledge/> Acesso em: 02 jun. 2026.

FRANZI, Cathy. [Sem título]. [s.d.]. Fotografia. Disponível em: <https://www.veniceclayartists.com/decorative-ceramics-botanical-styles/> Acesso em: 28 maio 2026.

GAUK ANTIQUES. [Sem título]. [s.d.]. Fotografia. Disponível em: <https://gaukantiques.com/2013/03/06/limoges-porcelain/> Acesso em: 26 maio 2026.

GIZZIE, Nina. [Sem título]. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://www.justplaincharming.co.uk/blog-post/layering-glazes-an-endless-world-of-colour> Acesso em: 06 jun. 2026.

KAOLIN PRO GUIDE. [Sem título]. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://kaolinproguide.wordpress.com/2024/03/15/using-kaolin-clay-in-pottery-and-ceramics/> Acesso em: 28 maio 2026.

LOPO TERRACOTTA. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: <https://www.lopoterracotta.com/pt/products-architectural-terracotta/terracotta-brick/> Acesso em: 28 maio 2026.

MBUNYUZA, Simphiwe. *MTHMKHULU*. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/ceramics-artists-26267> Acesso em: 06 jun. 2026.

MIYAMURA, Hideaki. *Vase, Iron Crystalline Glaze*. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/hideaki-miyamura-vase-iron-crystalline-glaze-2> Acesso em: 28 maio 2026.

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL E JARDIM BOTÂNICO DA UFMG. *Urna funerária*. 2026. Fotografia. Disponível em: https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/urna-funeraria-2/?utm_source Acesso em: 24 maio 2026.

NATUREMUSE CERAMICS. [Sem título]. [s.d.]. Fotografia. Disponível em: <https://naturemuse.com.au/amazing-glaze/> Acesso em: 08 jun. 2026.

NIELSEN, Marianne. [Sem título]. 2014. Fotografia. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2014/10/ceramica-em-forma-de-natureza-vitrificada.html> Acesso em: 08 jun. 2026.

NIELSEN, Marianne. *Vejbred & Nellike*. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://mariannenielson.com/ukrudt> Acesso em: 09 jun. 2026.

PEXELS. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: <https://www.pexels.com/photo/close-up-of-vibrant-red-anthurium-flower-36706533/> Acesso em: 28 maio 2026.

PINTEREST. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: [inserir URL] Acesso em: 20 abr. 2026.

PINTEREST. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/46654546136141238/> Acesso em: 28 maio 2026.

PINTEREST. [Sem título]. 2026. Fotografia. Disponível em: [inserir URL] Acesso em: 26 maio 2026.

PLANTOPHILES. [Sem título]. 2026. Ilustração. Disponível em: <https://plantophiles.com/plant-care/anthurium-vase-life/> Acesso em: 20 abr. 2026.