

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

CADA JEITO, UM FEITO:

uma interpretação do artesanato
do Ceará através do livro ilustrado

Documento final para a obtenção do título de mestre no curso de
Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais - **MDGPE**

Aluna: Beatrice Borges Nojosa

Orientador: Professor Doutor Rui Vitorino dos Santos

Porto | 2022

Beatrice Borges Nojosa

CADA JEITO, UM FEITO:

**uma interpretação do artesanato
do Ceará através do livro ilustrado**

Projeto de Dissertação apresentado ao Departamento de Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - **FBAUP**, para obtenção do Grau de Mestre em Design Gráfico e Projectos Editoriais - **MDGPE**.

O presente documento está orientad pelas normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).

Orientador: Professor Doutor Rui Vitorino dos Santos

Porto | 2022

*Para as pessoas de trato simples, que com suas mãos,
imaginação e ofício, transformam nosso mundo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Rui Vitorino Santos, na qualidade de orientador da presente dissertação, pela disponibilidade e incentivo em trabalhar a temática, assim como pela abertura em compreender o contexto cearense e a dedicação para que esse fosse transmitido da melhor forma possível.

Agradeço à Prof^ª. Dra. Diva Maria Borges-Nojosa, mãe, pelo apoio nas correções e melhoria do projeto, assim como por todo o incentivo no percurso acadêmico e na vida.

Ao Francisco José Abreu Nojosa, pai, pela disponibilidade em tirar dúvidas sobre os processos artesanais e pela contribuição de materiais utilizados para embasar o projeto.

À socióloga Ana Cintia Sales, pela disponibilização de materiais utilizados e pela contribuição no desenvolvimento das discussões aqui abordadas.

Agradeço também à família pelo apoio e ensinamento à valorização e admiração do artesanato local. Aqui o fazer científico e o fazer artesanal se fazem em gerações.



RESUMO

A presente pesquisa tem como foco a investigação do artesanato e seus processos dentro do contexto do Estado do Ceará, como forma de embasar a criação de um livro ilustrado direcionado à literatura infanto-juvenil. Para fundamentação do componente prático do projeto, fez-se necessária uma ampla análise do fazer artesanal cearense, que para o presente projeto vai muito além da sua compreensão como uma prática geracional de criação de objetos para soluções cotidianas, mas que se relaciona em um processo de influências simultâneas em dimensões como o meio ambiente, aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais, estando também relacionada ao design nos referidos níveis, em tendências como o Design Social, o *Slow Design* e a Economia Criativa, demonstrando potencial para ser inserido em outras áreas, como é o caso do design editorial e da ilustração. As influências dessas variantes resultam em especificidades únicas nas tipologias artesanais presentes ao longo de todo o Ceará, expressas através de simbologias que compõem a identidade local e que são reinterpretadas na publicação “Cada jeito, um feito - Histórias do artesanato no Ceará”, que através da ilustração, e de outros recursos gráficos, transpassam essas relações em um projeto de design editorial, aqui utilizado como um recurso complementar à atividade para a preservação do seu passado, amparo ao seu desenvolvimento no presente e uma forma de adaptação para o futuro.

Palavras-chave: Artesanato cearense; Ilustração; Design editorial; Design social; *Slow design*.

ABSTRACT

The present research focuses on investigating handicrafts and their processes inside the State of Ceará, as a way to support the development of an illustrated book aimed at youth literature. In order to base the practical component of the project, a broad analysis of the craftsmanship of Ceará was required. Moreover, the scope of the project exceeded the understanding of these processes as a generational practice of creating objects for daily solutions. Furthermore, it is linked to a process of simultaneous influences in dimensions that enclose environment, social, economic and cultural aspects. Likewise, it is connected to the design at these levels, in trends such as Social Design, Slow Design and the Creative Economy, demonstrating the potential to be inserted in other areas, for instance, editorial design and illustration. The influences of these variants result in unique particularities in the handicraft typologies present throughout Ceará, represented by symbologies that create the local identity and that are reinterpreted in the publication “Cada jeito, um feito - uma interpretação do artesanato no Ceará”, which through illustration, and other graphic resources, transposes these relationships into an editorial design project, used here as a complementary resource for the preservation of craftsmanship’s past, support for its development in the present and a way of adaptation for the future.

Key words: Ceará’s handicraft; Illustration; Editorial design; Social design; Slow design.

ÍNDICE DE ABREVIÇÕES

AAACC	Associação dos Artesãos de Arte e Cultura de Canindé
ANA	Agência Nacional de Águas
APEC	Associação dos Pequenos Empreendedores de Crateús
APROARTI	Associação dos Produtores de Artesanato, Gestores Culturais e Artistas de Icó
ASCRON	Associação das Crocheteiras Novarussenses
BRKAMBIENTAL	Setor ambiental da empresa BRK
CENPEC	Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária
CLASSIND	Sistema de Classificação Indicativa Brasileiro
DIEESE	Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos
FUNDART	Fundo Especial para o Desenvolvimento da Produção e Comercialização do Artesanato Cearense
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museu
IPECE	Instituto de Pesquisa e Estratégias Econômica do Ceará
MEC	Ministério de Educação do Brasil
MINC	Ministério da Cultura do Brasil
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PCI	Patrimônio Cultural Imaterial
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PIB	Produto Interno Bruto
REDE ARTESOL	Rede de Artesanato Solidário
Rede CUCA	Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura e Turismo
SEPLAG	Secretaria do Planejamento e Gestão
TPF Engenharia	Empresa de Engenharia
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância

UNILAB	Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira
URCA	Universidade Regional do Cariri
UVA	Universidade Estadual Vale do Acaraú
WWF	World Wide Fund for Nature

ÍNDICE DE IMAGENS

- 25** **Figura 1:** Violeiros - 2014
- 25** **Figura 2:** Renda de bilro cearense - 2022
- 26** **Figura 3:** Confecção de artesanato em areia colorida - 2020
- 27** **Figura 4:** Carpet for children's room, Benita Koch-Otte, 1923/25
- 29** **Figura 5:** Cestaria indígena - 2022
- 29** **Figura 6:** Vaso de cerâmica da etnia Waurá, do Xingu - 2022
- 40** **Figura 7:** Tipos climáticos presentes no Estado do Ceará
- 41** **Figura 8:** Mapa da América do Sul e Central, com os biomas do Brasil e limitação geográfica do Bioma Caatinga
- 41** **Figura 9:** Unidades fitoecológicas existentes no Estado do Ceará
- 44** **Figura 10:** Variações do solo e suas respectivas distribuições no Estado do Ceará
- 47** **Figura 11:** Renda de bilro - 2019
- 48** **Figura 12:** Detalhe em peça de bordado
- 49** **Figura 13:** Peças em crochê
- 50** **Figura 14:** Peças em palha de carnaúba
- 51** **Figura 15:** Centro de artesanato Mestre Noza, Cariri - 2018
- 53** **Figura 16:** Peça de matriz para cordel
- 54** **Figura 17:** Pintura de cerâmica em Cascavel - CE
- 55** **Figura 18:** Fabricação de garrafa com areia colorida
- 56** **Figura 19:** Cadeira com detalhamento em couro do Mestre Espedito Seleiro
- 57** **Figura 20:** Fóruns regionais de cultura e turismo do Estado do Ceará
- 59** **Figura 21:** Centro de Artesanato Mestre Noza - Cariri
- 59** **Figura 22:** Matriz de xilogravura para cordel
- 59** **Figura 23:** Sandálias de couro do Mestre Espedito Seleiro
- 60** **Figura 24:** Bordados de Icó
- 61** **Figura 25:** Cestos de palha de carnaúba
- 62** **Figura 26:** Peças de renda de bilro
- 63** **Figura 27:** Peças de areia colorida
- 64** **Figura 28:** Peças de palha da carnaúba
- 66** **Figura 29:** Peças de palha da carnaúba
- 67** **Figura 30:** Peças de bordado de richillieu
- 68** **Figura 31:** Peças de barro com detalhe em renda

- 69** **Figura 32:** Peças de cipó de imbé
- 70** **Figura 33:** Peças de barro com detalhes de folhas
- 71** **Figura 34:** Detalhes de bordado em tecido
- 73** **Figura 35:** Peças de "milagres" em madeira
- 74** **Figura 36:** Peças de bordado
- 87** **Figura 37:** Dust Matter(s), 2014
- 90** **Figura 38:** Amana Umidificador de Ar de Rafael Alves Monteiro da UFC-CE
- 93** **Figura 39:** Classificação da UNCTAD das indústrias criativas
- 95** **Figura 40:** Projeto Olê Rendeiras, 2019
- 98** **Figura 41:** O esquema das funções nos processos de design
- 99** **Figura 42:** A Casa Ama - Carnaúba - 2018
- 99** **Figura 43:** A Casa Ama - Carnaúba - 2018
- 106** **Figura 44:** Cangaceiros
- 109** **Figura 45:** Saudação ao Juazeiro do Norte, de Patativa do Assaré
- 106** **Figura 46:** Antiga bandeira do Ceará (1967)
- 110** **Figura 47:** Capa da Revista Ilustrada, v. 9, n. 376, 1884
- 111** **Figura 48:** Imagens de obras de Raimundo Cella: A virada -1943
- 111** **Figura 49:** Imagens de obras de Raimundo Cella: Rendeira - 1931
- 112** **Figura 50:** Imagens de obras de Aldemir Martins - O Pavão - 1965
- 112** **Figura 51:** Imagens de obras de Aldemir Martins: Gato Azul - 2003
- 112** **Figura 52:** Imagens de obras de Nice Firmeza: Crianças - 1993
- 113** **Figura 53:** Iracema guardiã - 1995
- 114** **Figura 54:** Povos indígenas - identidade visual da jornada dos povos indígenas e universidades no Ceará - 2019
- 114** **Figura 55:** O negrume do maracatu cearense
- 115** **Figura 56:** Fachada de casas do nordeste
- 119** **Figura 57:** Imagens de divulgação do projeto TASCÓ
- 123** **Figura 58:** Imagens da publicação Caretos e Coretos - 2018
- 124** **Figura 59:** Imagens da publicação Caretos e Coretos - 2018
- 124** **Figura 60:** Imagens da publicação Caretos e Coretos - 2018
- 127** **Figura 61:** Imagens de divulgação do projeto Arado - 2021
- 131** **Figura 62:** Paleta de cores do projeto
- 133** **Figura 63 e 64:** A estética das casas nordestinas - 2019
- 134** **Figura 65:** Escolhas tipográficas
- 136** **Figuras 66 - 69:** Imagens do projeto "Velho Chico" - 2021
- 137** **Figura 70:** Esquema de referências para o projeto.
- 138** **Figura 71:** Primeiras ilustrações.
- 138** **Figura 72:** Rascunhos analógicos

- 139** **Figura 73:** Rascunhos digitais
- 139** **Figura 74:** Elementos de artesanatos ilustrados
- 140** **Figura 75:** Ilustração com iconografias cearenses
- 140** **Figura 76:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 140** **Figura 77:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 140** **Figura 78:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 141** **Figura 79:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 142** **Figura 80:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 142** **Figura 81:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 142** **Figura 82:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 143** **Figura 83:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 143** **Figura 84:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 143** **Figura 85:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 143** **Figura 86:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 144** **Figura 87:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"
- 144** **Figura 88:** Imagens da publicação: Cada jeito, um feito"

ÍNDICE DE QUADROS

- 34** **Quadro 1:** Classificação de tipologias artesanais, segundo o PAB

SUMÁRIO

15	Introdução
20	Capítulo 1 - Para além do artefato: uma visão geral do artesanato cearense
21	1.1. Introdução ao artesanato como um fazer amplo
23	1.2. O fazer como tradição, cultura e patrimônio imaterial
26	1.3. Outros contextos para o artesanato
28	1.4. Tradições originárias do artesanato brasileiro - influências da colonização no artesanato da América Latina
35	Capítulo 2 - A participação do território na construção do artesanato
36	2.1. Introdução ao Ceará
39	2.2. Contexto ambiental: clima, vegetação, solo e outras questões ambientais
46	2.3. Tipologias de artesanatos que sobressaem no Ceará
46	2.3.1. <i>Renda de Bilro</i>
47	2.3.2. <i>Bordado</i>
48	2.3.3. <i>Croché</i>
49	2.3.4. <i>Trançado de fibras vegetais (palhas e cipós)</i>
51	2.3.5. <i>Escultura de madeira</i>
52	2.3.6. <i>Xilogravura</i>
53	2.3.7. <i>Olaria / cerâmica / escultura de barro</i>
55	2.3.8. <i>Desenhos com areia</i>
56	2.3.9. <i>Trabalhos em couro</i>
57	2.4. Regiões e municípios com destaque na produção artesanal
58	2.4.1. <i>Cariri</i>
60	2.4.2. <i>Centro Sul / Vale do Salgado</i>
61	2.4.3. <i>Litoral Extremo Oeste</i>
62	2.4.5. <i>Região Metropolitana</i>
63	2.4.6. <i>Vale do Acaraú</i>
64	2.4.7. <i>Vale do Jaguaribe</i>

65	2.4.8. Sertões Quixeramobim
66	2.4.9. Litoral Leste
67	2.4.10. Maciço de Baturité
69	2.4.11. Serra de Ibiapaba
70	2.4.12. Sertão Crateús
71	2.4.13. Sertões Canindé
72	2.4.14. Sertões de Inhamuns
74	2.5. Considerações da análise e mapeamento
76	Capítulo 3 - As transformações da dinâmica artesã nas novas relações contemporâneas
77	3.1 O artesanato na contemporaneidade
80	3.2. A sociedade industrial
	3.3. O artesanato como inspiração para novos processos
84	- A teoria do Slow Design
91	3.4. Economia Criativa
96	3.5. Design social
102	Capítulo 4 - Identidade cearense: uma interpretação ilustrada
103	4.1. Iconografias, simbolismos e Identidade cearense
116	4.2. Manutenção da prática artesanal por meio da ilustração
119	4.3. Uso da ilustração e do lúdico para potencializar discussões
128	Capítulo 5 - Cada jeito, um feito - Projeto prático
129	5.1. O livro ilustrado para potencializar discussões
131	5.1.1. Paleta de cores
132	5.1.2. Elementos tipográficos
135	5.1.3. Projeto editorial
145	Considerações finais
149	Referências

INTRODUÇÃO

O emprego de técnicas para a mudança do material disponibilizado pela natureza é uma prática que viabilizou o desenvolvimento de setores como a agricultura, manufatura e indústria. Em simultâneo a isso, essa prática, já reconhecida como artesanato, também marcou o curso do homem como comunidade que compartilha valores e percepções.

Sua trajetória inclui constantes mutações de técnicas e simbologias, em um movimento orgânico que a própria metodologia artesanal pressupõe. Contudo, sua chegada ao Séc. XXI tem exigido bruscos reposicionamentos, em desafios que convergem com a viabilidade da prática nos modelos atuais. Por outro lado, sua dinâmica também tem sido adaptada a novas técnicas que reinventam as possibilidades de sua atuação e inspiram soluções para problemas dos mais variados setores.

Essas questões ressaltam as duas principais convergências que sobressaem na discussão em torno da atualização dessa temática: a compreensão da carga tradicional que envolve os processos artesanais, visto aqui como um testemunho de saberes coletivos que devem ser preservados; e as adequações possíveis que alinham a sua não descaracterização às transformações no contexto contemporâneo, unindo essa prática a outras áreas do saber, como a tecnologia, as artes, o design e o próprio editorial.

Nesse contexto, a presente dissertação visa analisar as dimensões que envolvem o fazer artesanal cearense, que condensa em artefatos as interações entre tradição, cultura, recursos naturais e identidade. A proposta também alinha essa reflexão ao fazer prático, através da concepção da publicação “Cada jeito, um feito - Histórias do artesanato no Ceará” um livro ilustrado que transmite o valor simbólico das expressões comunitárias e promove o interesse às tradições pelas novas gerações, em um movimento de reconhecimento identitário que impulsiona a manutenção de mão de obra e a valorização da prática no Estado do Ceará.

A atividade artesanal tem peso considerável na economia brasileira, sobretudo para a população de baixa renda, maior faixa presente na prática. Segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o artesanato vem representando cerca de 3% do Produto Interno Bruto (PIB) nas últimas décadas, movimentando cerca de 50 bilhões de reais por ano e sendo fonte principal de renda para cerca de 10 milhões de pessoas no Brasil (BACCARINI, 2018).

¹Economia Criativa: Ativos criativos que potencializam ou geram crescimento e desenvolvimento econômico (UNCTAD, 2010).

Com o aumento da economia criativa¹ (UNCTAD, 2010), a atividade tem retomado um lugar de competitividade no mercado, no entanto, ainda existem alguns fatores que enfraquecem o desenvolvimento dessa prática no contexto cearense. A assimetria de oportunidades de emprego e ensino entre a capital e o interior do Estado, que impõem o êxodo rural, distanciaram os jovens da prática artesanal e, conseqüentemente, fez com que a mão de obra diminuísse, rompendo com a continuidade geracional da prática.

Essa diferença também interfere na forma como o artesanato é produzido, por conta da disponibilidade da sua matéria prima e da nova dinâmica de comunicação, estímulos e múltiplas referências ao qual o processo fica submetido nas novas relações contemporâneas. A globalização é um dos movimentos da atualidade que influenciam diretamente esse setor, sobretudo nos pólos urbanos. As frequentes trocas e a diluição de fronteiras espaciais unem identidades, mas também descaracterizam padrões típicos e regionais, sobrepondo culturas e promovendo apagamentos.

Um outro desafio para a manutenção artesanal, está na superação do modelo de produção e consumo capitalista, que atua como um fator de desvalorização da prática artesã ao impor a ideologia de otimização da produção e funcionalidade para o consumo constante, um preceito que reverbera para além das trocas comerciais. Essa lógica se contrapõe ao conceito artesanal de resiliência da natureza, durabilidade, domínio do potencial criativo e valorização da mão de obra.

Em resposta a essas variantes, emergem ações sociais de iniciativas públicas e privadas, que buscam alternativas de apoio e divulgação dessa atividade por meio de estratégias que dão destaque à carga humana e ao impacto social na produção regional, revertendo-os em valor agregado ao produto. São projetos como as associações de artesãos que, além de orquestrar acordos que reivindicam direitos e garantias para a classe, também cedem espaços para a produção comunitária, atuando por vezes como museus vivos² para as exposições e vendas de peças.

O aumento do interesse de marcas que unem suas produções ao artesanato e aplicam as técnicas de inovação, *branding* e comunicação como forma de impulsionar a venda dos trabalhos dos artesãos, também inspiram essa pesquisa. Esses tipos de colaborações são alguns estudos de casos que serão analisados como forma de exemplificar mudanças realistas, alocadas nessa discussão junto ao conceito de Design Social³ e do *Slow Design*⁴, que unem métodos do design aplicados à melhoria do bem estar social. Findeli (2001) cita que para cada projeto idealizado, designers

² Entendido não apenas como depositório e expositor de obras de arte, mas atuante no sentido de estimular e divulgar a produção artística contemporânea” (BAPTISTA, 2006, p. 19).

³Um projeto que une técnicas do design em função da difusão de um conhecimento/serviço/produto, para influenciar o comportamento voluntário do público em promover mudanças sociais.

⁴ *Slow Design*: uma abordagem que propõe um novo paradigma ao design baseada em retardar o metabolismo do consumo, recursos e fluxos, gerando uma mudança comportamental (FUAD-LUKE, 2002).

precisam recriar mundos. No design social, essa mudança é perceptível na realidade humana, sendo esse o intuito que orienta toda a concepção do projeto aqui executado.

Para além de auxiliar, na respectiva escala, a reverter os impactos negativos dos desafios citados, o interesse nessa temática emerge da intenção de valorização da prática, reconhecimento e valorização monetária da mão-de-obra dos produtores (majoritariamente produtoras), apoio na transmissão de saberes populares e ensinamentos identitários. Falar do artesanato também exalta diálogos necessários sobre sustentabilidade, contemporaneidade e, no caso do Brasil e de outros países com trajetória colonial, a descolonização no reconhecimento das tradições originárias, enxergando no artesanato um instrumento popular de manutenção de identidade e preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Como designer vinda de uma família com tradição artesã, surge também o interesse de incrementar as técnicas e características manuais dos processos da renda, do barro, da madeira e da palha, para o contexto online e editorial.

Para embasar o conteúdo da pesquisa e do livro produzido, são levantados dados e informações de literatura acerca do tema e em documentários com relatos de pesquisadores e artesãos, além de pesquisas científicas, livros, reportagens e bases de dados do governo nacional, em uma metodologia exploratória, bibliográfica e documental.

A pesquisa também terá, em um determinado momento, o caráter de pesquisa descritiva, com a análise de dados disponibilizados pela Secretaria do Planejamento e Gestão - SEPLAG, da Secretaria da Cultura - SECULT, do Instituto de Pesquisa e Estratégias Econômica do Ceará - IPECE, do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE e outros órgãos estaduais que informam, de forma mais precisa, as realidades ambientais e sócio demográficas do Ceará. Essa coleta de dados se dá de forma documental indireta e sua análise será qualitativa.

A pesquisa também será o momento de coleta de imagens e roteirização de referências para o desenvolvimento das ilustrações e estética gráfica da parte prática do projeto. Esse processo acompanha, de forma simultânea, a adaptação do conteúdo da pesquisa para o formato de livro ilustrado.

Essas etapas são essenciais para embasar o debate dos conceitos em torno do artesanato, sua trajetória e vínculos com a cultura e a identidade de um povo. Essa discussão é feita a partir de perspectivas globais que se afunilam em recortes da América Latina, Brasil, nordeste brasileiro, até chegar ao Estado do Ceará, onde passa a ter foco na interação com as localidades e os artesanatos típicos das respectivas regiões, como o trançado de palha da carnaúba, as cerâmicas com barros das praias e das serras cearenses, as rendas de bilro moldadas em cactos, as xilogravuras dos cordéis e as paisagens construídas a partir das tonalidades dos grãos de areia.

Essas especificidades são trabalhadas em um mapeamento de artesanais ao longo das 14 regiões de cultura e turismo do Estado, delimitadas e denominadas como “regiões de planejamento do Estado do Ceará” (IPECE, 2015). Nesse momento, são levados em consideração as interações com os aspectos ambientais do clima, fauna e solo (os biomas); a matéria-prima utilizada e técnicas típicas da localidade. Por fim, é criada uma nova análise em paralelo aos projetos de apoio e estímulo ao artesanato nas regiões, assim como a recolha de expressões culturais, folclóres e tradições.

O mapeamento dessas três perspectivas ressalta, no contexto cearense, as principais dimensões do objeto artesanal: a interação ambiental, que resulta na matéria utilizada; e a interação humana com a variante do contexto, que influencia na técnica e na carga cultural agregada a ela.

A partir da compreensão da relação do objeto/espço , é abordado de forma mais profunda os vínculos simbólicos que esse fazer possui com a população. Os significados atribuídos, costumes herdados e construídos nas interações cearenses, sugerem reflexões sobre quais são as perspectivas de novas relações entre esse fazer no Estado.

Como principais desdobramentos das reflexões em torno das perspectivas, alguns caminhos ficam em evidência, sobretudo em relação ao impacto social. Serão destacados a teoria do *Slow design*, o Design social e como a inovação na conservação de elementos tradicionais podem coexistir.

Por fim, o foco é direcionado em como essas questões podem ser reinterpretadas no âmbito da ilustração e do design editorial, com o estudo de casos de artistas cearenses e projetos editoriais que trabalharam a relação dessas práticas junto ao artesanato e às territorialidades.

Nesse momento final, a análise dá espaço para o ato de interpretação em ofício, através da concepção de um livro ilustrado que engloba todas as discussões do artesanato cearense, com um direcionamento para o público infantojuvenil. A experiência é relatada a partir da explicação das decisões estéticas e técnicas do design editorial, pelo relato do olhar construído através da inspiração dos mestres artesãos e dos conterrâneos cearenses, assim como pelos conhecimentos adquiridos no espaço de vivências e pesquisa científica.

Referências da introdução

BACCARINI, M. Mercado de artesanato movimenta R\$ 50 bilhões por ano no Brasil: confira dicas para precificar uma peça de artesanato. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandes-negocios/noticia/2018/03/mercado-de-artesanato-movimenta-r-50-bilhoes-por-ano-no-brasil.html>. Acesso em: 22 Fev 2022.

BAPTISTA, V. R.; VIANA, B. A formação do acervo do museu de arte contemporânea do Paraná. Monografia (Especialização em Museologia) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

FUAD-LUKE, A. Slow Design: a paradigm shift in design philosophy? 2002. Disponível em: <https://docslib.org/doc/3688151/slow-design-a-paradigm-shift-in-design-philosophy>. Acesso em: 24 Ago 2022.

FINDELI, A. Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. *Design Issues*, v. XVII, n. 1, 2001.

UNCTAD - CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO. Relatório de economia criativa. 2010. Disponível em: https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_pt.pdf. Acesso em: 6 Abr 2022.

IPECE - INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. Textos para Discussões, nº 111- As Regiões de Planejamento do Estado do Ceará. 2015. Disponível em: https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/TD_111.pdf. Acesso em: 24 Ago 2022.

CAPÍTULO 1 -

Para além do artefato: uma visão geral
do artesanato cearense

1.1. Introdução ao artesanato como um fazer amplo

Por permear diferentes áreas correlatas e intrínsecas à sua construção, são constantes as dúvidas e divergências em torno do entendimento do que é o artesanato. Uma compreensão abrangente desse conceito é fundamental para o desenvolvimento do principal debate que o seguinte projeto propõe: as relações que definem esse fazer.

A origem do artesanato está intimamente relacionada ao surgimento do homem como sujeito social e seu processo de evolução. Os primeiros vestígios de objetos artesanais datam aproximadamente do período Neolítico (cerca de 6.000 a.C.) (COSTA, 2012), momento em que os seres humanos começaram a identificar suas necessidades e a dividir suas funções, transformando os recursos naturais disponíveis para suprir seus anseios e facilitar a execução de tarefas diárias.

O artesanato foi, durante muito tempo, a única forma possível de produção de artefatos, acompanhando a humanidade desde seus primórdios e dando amparo para demandas do cotidiano. Suas funções e diversidade se multiplicaram desde então, contudo, o começo da sua história ainda norteia a forma como ele é compreendido.

Segundo uma das referências mais disseminadas em torno do tema, estabelecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), produtos artesanais são:

Aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO, 1997, *apud* BORGES, 2011, p. 21).

Esse ponto de partida chama atenção para o entendimento do artesanato não só como objeto, mas principalmente como um conjunto de processos e relações. Como complementado pelo sociólogo Manuel Castells (2007, *apud* PROVIDÊNCIA *et al.*, 2016), é um fazer que alinha relações históricas, geográficas, ambientais e culturais em um movimento de construção permanente que identifica uma comunidade e um território, ao mesmo tempo que o torna singular. Levar essa visão como base para a compreensão do assunto, também contextualiza sobre quais aspectos do artesanato pretende-se evidenciar.

O conceito desenvolvido pela UNESCO foi utilizado para contemplar projetos de incentivo à valorização do artesanato em países em desenvolvimento nas

últimas décadas, por isso, foca na inclusão das demais dimensões que envolvem a criação artesanal, de maneira a torná-lo mais abrangente e consistente junto aos aspectos sociais de diferentes contextos. Embasado nessas prerrogativas, o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) faz uma interpretação desse conceito ao realocá-lo dentro do contexto nacional, a fim de efetivar ações de desenvolvimento e valorização do artesanato no Brasil. Segundo o programa, o artesanato pode ser identificado na seguinte ótica:

O trabalho que compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas – em estado natural (extraída diretamente da natureza), ou manufaturada (processada e fornecida aos artesãos, como as fibras, argilas, sementes e etc) – com predominância manual, executada por um indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios (PLANO BRASIL MAIOR, 2012, p.12).

Levando em consideração as convergências da prática com os novos tipos de materiais, processos industriais e difusão da comunicação na contemporaneidade, o PAB ainda acrescenta o que não se enquadra como artesanato, sendo esses os produtos advindos da simples montagem de peças industrializadas, feitos em ritmo de produção assistemática e produtos sem relação cultural com a região ou comunidade em que é produzido. Para essa distinção, o programa considera dentro das divergências do conceito base de artesanato a diferença entre artesanato e a simples montagem, o vínculo de relação estreita da vivência do artesão com a cultura local e a representatividade da atividade para o sustento do artesão, uma vez que o programa está contextualizado dentro de uma ação de política pública que precisa priorizar os grupos assistidos por ela.

Essa visão está em sincronia com a proposta pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (1983) que identifica o artesanato como um processo inerente às práticas cotidianas que interagem com as respectivas dimensões: social, econômica e cultural.

(...) devemos encontrar um caminho entre dois obstáculos vertiginosos: a tentação folclorista de enxergar apenas o aspecto étnico, considerando o artesanato apenas como uma sobrevivência crepuscular de culturas em extinção; ou como uma reação a isto, o risco de isolar a explicação econômica, e estudá-lo como qualquer outro objeto regido pela lógica mercantil (CANCLINI, 1983, p. 71).

Dessa forma, dentro das diferentes visões que evidenciam aspectos relevantes no campo do artesanato, destacam-se, para o presente trabalho, a compreensão do artesanato como um processo de produção essencialmente manual, com destaque para as competências humanas na execução primordial do trabalho, esse que por sua vez é transmitido através de uma relação comunitária do contato

diário entre pessoas e tradições de uma localidade. Nesse processo de elaboração, se destaca a interlocução existente entre o objeto e o seu local de produção, que submete o fazer a uma “organicidade” entre a disposição dos recursos naturais da região, a técnica, matéria, ritmo de produção e aplicação da cultura no objeto construído. Por conta disso, os artefatos resultantes dessas variantes também devem traduzir em si a cultura que o designa em forma e função. Por coexistir com processos fluidos da natureza e das relações humanas, o artesanato é vasto e mutável, estando sujeito às transformações dessas conexões.

1.2. O fazer como tradição, cultura e patrimônio imaterial

A etimologia da palavra artesanato remete diretamente ao fazer manual, dando destaque às técnicas. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), vem do prefixo latino *artis* e do sufixo *manus*, significa literalmente arte com as mãos. Estas definições são reforçadas por Paul Robert (1985), no dicionário francês “Le grand Robert de la langue française”, que reconhece como artesão “aquele ou aquela que exerce uma técnica tradicional, uma ocupação manual que exige qualificação profissional, e que trabalha por conta própria, frequentemente com a ajuda da família, de companheiros, de aprendizes e outros” (BORGES, 2011, p 22). No Brasil, a profissão de artesão só foi regulamentada recentemente, através da Lei Nº 13.180 (BRASIL, 2015), que diz:

Art. 1º - Artesão é toda pessoa física que desempenha suas atividades profissionais de forma individual, associada ou cooperativada.

Parágrafo único. A profissão de artesão presume o exercício de atividade predominantemente manual, que pode contar com o auxílio de ferramentas e outros equipamentos, desde que visem a assegurar qualidade, segurança e, quando couber, observância às normas oficiais aplicáveis ao produto (BRASIL, 2015, 1º Art.).

Por vezes, sua compreensão também ressalta a tradição na transmissão do fazer e a qualificação necessária para o domínio da técnica, considerando o papel fundamental do artesão e evidenciando a relação humana protagonista nesse fazer. Em “Imaginação Sociológica”, o sociólogo americano Charles Wright Mills (1959/1982) elabora um modelo que ressalta a interdependência do fazer artesanal com a vida do artesão. Nele, Mills cita como características desse processo a satisfação do artesão advinda pela criação; o apego aos detalhes e à produção de um trabalho bem feito; a liberdade no aprendizado e na criação; e a incorporação do lazer e da cultura no trabalho desenvolvido,

fazendo-o refletir o modo de vida do artesão (MILLS, 1959/1982). Essa relação destaca a dimensão da cultura e da tradição no artesanato.

Buscando amparo nas reflexões de Raymond Williams (1958/1989), em “Resources of hope ‘culture is ordinary’”, como apontado pelo autor, a palavra e o conceito de cultura chegam na sociedade inglesa por volta do séc. IV, associada ao plantio e à ideia de cultivo (WILLIAMS, 1958/1989). Nessa obra, a cultura é interpretada como um fazer comum do cotidiano, que inclusive pode estar em oposição ao extraordinário, geralmente vinculado ao erudito, uma relação que também pode enquadrar o artesanato nesse campo. Nesse sentido, cultura é tudo aquilo que é produzido pelo ser humano, incluindo os processos de alteração dos espaços e matérias, construção de artefactos, organização de sociedades e sistemas de relações. Por conta disso, a cultura é ordinária e comum, pois está em todos os espaços e pode ser produzida por todo cidadão comum (WILLIAMS, 1958/1989).

Para além do caráter funcionalista do artesanato, a sua concepção é carregada de associações com o fazer diário ligado às necessidades da comunidade local, aos recursos regionais e as relações culturais daquela sociedade, o que faz com que ele carregue em si simbologias das tradições e experiências sociais. Nesse sentido, ele é uma manifestação “cristalizada” de um conteúdo histórico e social que decantou (ADORNO, 1970), ou ainda, como refere Mónica Rotman (2015), ele representa uma dimensão patrimonial, por expressar características que representam e explicam a vida de diferentes grupos sociais, compilando e influenciando realidades históricas, culturais e socioeconômicas.

A partir dessa visão é compreensível que no artesanato as relações visíveis, construídas entre os povos e o suporte material, são instruídas igualmente por um universo intangível, que transporta crenças, tradições, folclores e misticismo no fazer. Nele, o imaterial atua ativamente no objeto, transformando-o em uma mídia capaz de transmitir informações acerca de sua identidade, em um processo que humaniza o mundo ao incorporar quem somos na matéria que nos rodeia.

Uma vez que é feita por mãos humanas, a peça de artesanato preserva as impressões digitais - reais ou metafóricas - do artesão que as criou. Essas impressões não são a assinatura do artista, elas não são um nome. Nem são uma marca registrada. Antes são um signo: a cicatriz quase invisível, que denota a irmandade original dos homens e sua separação. Além de ser feito por mãos humanas, o artesanato também é feito para mãos humanas: não apenas podemos vê-lo, mas tocá-lo com nossos dedos (PAZ, 2016 *apud* FARIAS, 2018, p. 7).

Assim, o trabalho do artesão/indivíduo surge de necessidades funcionais e, ao interagir com trocas comunitárias regionais e locais, atualiza mutuamente as percepções entre indivíduo e sociedade, estabelecendo uma relação intergeracional na transmissão de *habitus* e história. Essa forte carga simbólica e humana característica desse ofício o faz ser reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial

(PCI), um bem cultural intangível definido pela UNESCO em Paris:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural. Este património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana (UNESCO, 2003, p.3).

A prática artesanal envolve populações em todo o mundo e em cada um desses grupos se mostra um mecanismo capaz de auxiliar na manutenção de suas singularidades e no resgate contínuo de suas memórias e tradições. A expressão dessas características, através de um fazer manual que evoca muitos outros atos de cultura e identidade, é uma forma viva e geracional de expressão coletiva.

No Ceará, Estado localizado no nordeste brasileiro, onde se contextualiza a presente investigação prática e teórica, o artesanato é constantemente utilizado para compor celebrações religiosas e ornamentar festas, por vezes retratando em si histórias sobre religiosidades, lendas e crenças populares. Esses simbolismos estão presentes, por exemplo, em esculturas de madeiras, que retratam figuras do folclore, santos e personalidades. Em outros casos, o próprio artefato é o responsável por representar a prática do costume, como o que acontece no cordel, que se refere ao gênero literário de poesias, rimas e contos, assim como ao artefato que os comunica, por meio de impressões de xilogravuras, parte das relações da comunidade que o inventa. As vestimentas feitas com linhas que reproduzem flores e animais das localidades expressam, para além da moda local, vivências e regionalidades. As paisagens retratadas em areias e bordados são formas encontradas pelo povo cearense para falar de onde se vem e como se vive (MACHUCA, 1998). São exemplos de como o patrimônio de uma comunidade, como foca a pesquisadora Juliana Porto Machado, “tornam-se um elemento de suporte que evidencia o sentido de compartilhamento e de pertencimento de uma sociedade, que por conta disso seriam protegidos, conservados, preservados e reconhecidos como patrimônio os bens que representassem a imagem política nacionalista do Estado” (MACHADO, 2016, p.55).





Figura 1: Violeiros - 2014

Fonte: SUASSUNA, 2014.

Figura 2: Renda de bilro cearense - 2022

Fonte: METRÓPOLES, 2022.

Figura 3: Confeção de artesanato em areia colorida - 2020

Fonte: RIPARDO, 2020.

1.3. Outros contextos para o artesanato

A ampla rede que liga o fazer artesanal também se mostra uma vasta linha de pontos variáveis, o que o faz ser um fazer extremamente variável de acordo com as condições que encontra. Por conta disso, o seu entendimento também será variado a partir dos diferentes espaços em que ele aparece.

Seu conceito varia de acordo com o peso simbólico que é atribuído à técnica, estudo e acabamento, que muitas vezes tentam aproximar a prática de um fazer artístico (BORGES, 2011). Em países como Itália, Japão e Países Escandinavos, em que o fazer artesanato teve proximidade com a trajetória do surgimento de máquinas e relações industriais, esse fazer apresenta (também) um caráter institucionalizado, sendo ensinado em universidades, como é o caso da propulsora escola *Staatliches Bauhaus* (fundada em 1919), onde as vastas experimentações e pesquisas desenvolvidas em torno da matéria-prima procuravam misturar a distinção entre artesanato, arte, arquitetura e design produzidos ali.

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas. Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura (GROPIUS, 1919, s/p).

A Bauhaus apresentava em si metodologias inovadoras para o ensino do fazer manual, que aproximavam seus processos de criação aos processos do artesanato tradicional, como o ensino feito por mestres, a evolução dos aprendizes em jovens mestres e a colaboração em pesquisas de forma democrática com o foco na construção social para amparar seus processos criativos. Ali, os aprendizes encontravam espaço para a autoexpressão, mas também eram moldados a partir de funções e tendências interligadas ao design, artes plásticas,

arquitetura e outras matérias para além da organicidade cultural e popular do artesanato, como era até então visto no Brasil.



Figura 4: Carpet for children's room, Benita Koch-Otte, 1923/25
Fonte: BLANDER, 2019.

Não são peças feitas em série, quando muito em séries limitadas, e em geral têm altos preços, compatíveis aos de obras de arte. Essa visão é disseminada não só em países do hemisfério norte, como por exemplo Holanda, Finlândia e Inglaterra, onde predomina essa visão. No *Dictionary of business and management* mostra bem isso, ao definir *craft* como “uma ocupação manual que requer treinamento extenso, geralmente incluindo estágio como aprendiz e alto nível de habilidade” (BORGES, 2011, p. 34).

No contexto brasileiro, a ruptura do artesanato com essas áreas do saber foi, em um primeiro momento, brusca. Houve uma separação intencional que acabou por aproximar a imagem do artesanato a algo fortemente popular, com marcas e traços humanos que enquadravam essa manifestação ao contexto popular, além disso, como enfatiza a jornalista, designer, professora e pesquisadora Adélia Borges: “o desejo deliberado de abolir o objeto feito à mão, em prol do feito à máquina, obedeceu à visão de que a tradição da manualidade era parte do passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza” (BORGES, 2011, p.31). Essas diferentes visões não explicam o que o artesanato é, mas a forma como o mesmo é visto em diferentes contextos que reverberam, até a

atualidade, na forma como ele pôde se firmar nos respectivos espaços e como, conseqüentemente, ele é interpretado.

Essas visões sofreram vastas alterações que continuam a ser transformadas à medida que a prática artesanal tem interagido com elementos da contemporaneidade e dos novos processos globais, onde ganham novas perspectivas para se reinventarem. Analisar as convergências e distanciamentos do artesanato nessas diferentes formas ajudam a compreender parte das transformações que marcaram o desenvolvimento desse fazer em um contexto global até a atualidade. Mais à frente, a discussão trará como foco a trajetória que vincula o artesanato com as indústrias manufatureiras, as indústrias (de variados nichos), a tecnologia e as adaptações no contexto contemporâneo. Contudo, antes disso se faz importante voltar o olhar para as origens do artesanato no contexto sulamericano e brasileiro, que explicam a realidade que temos hoje no artesanato cearense.

1.4. Tradições originárias do artesanato brasileiro - influências da colonização no artesanato da América Latina

A transformação no entendimento do que é o típico artesanato brasileiro mudou em paralelo à cronologia da formação da sua sociedade. Desde o domínio dos povos originários, até o período de repressão dos seus costumes indígenas junto à miscigenação com culturas incorporadas no país durante o período colonial, os artefatos foram sofrendo novas adaptações e se sobressaindo em diferentes regiões. Essa trajetória de difusão cultural se repete de forma semelhante em outros países da América Latina, mas, no caso do Brasil, “se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio” (ORTIZ, 1985, p.19). Esse momento marca a identidade nacional brasileira como uma pluralidade de povos predominantemente advindos da miscigenação entre povos indígenas, europeus e africanos.

A pesquisadora Maria Regina Celestino de Almeida (2013), na obra “Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro”, identifica a produção artesanal dos povos originários do Brasil como uma atividade voltada para as funcionalidades do cotidiano das tribos, ajustadas de acordo com as diferentes etnias ao longo do território: “O artesanato indígena engloba adornos, cestaria – em geral cestos produzidos a partir de folhas de palmei-



Figura 5: Cestaria indígena - 2022

Fonte: Fonte: OIBI, 2022.

Figura 6: Vaso de cerâmica da etnia Waurá, do Xingu - 2022.

Fonte: MARCELLO, 2022.



ras – e cerâmica, além de flautas e chocalhos usados como passatempo ou em rituais sagrados” (ALMEIDA, 2013 *apud* JESUS, 2017, p. 350).

Se destaca das tradições originárias no artesanato indígena cearense a produção de artefatos ligados aos rituais sagrados, como cocares feitos de penas, adornos gerais, como anéis feitos de birro e colares feitos com sementes de plantas endógenas da respectiva região (como pau-brasil, mamona e jiriquiti), maracás (instrumentos de música), feitos a partir da planta coité e roupas feitas da palha da carnaúba. Também é marcante a produção de artesanatos funcionais para tarefas domésticas, como as cerâmicas feitas com barro (e estruturadas ou ornamentadas com palhas e sementes) para guardar água potável e preparar alimentos; instrumentos para a culinária feitos com madeiras maleáveis, como a do “joão-mole” (*Guapira pernambucensis*); a urupema (uma espécie de peneira), feita da palha de carnaúba; a rede de dormir (também feita originalmente a partir do trançado da palha de carnaúba e de outros tipos de cipó); assim como outros artefatos para a obtenção de alimentos, como a tarrafa (rede de pesca), o choque (uma espécie de gaiola feita com varas e palha para pegar peixes e crustáceos em rios e açudes) e o uru (uma bolsa para pescar peixes feita de palha) (MENEZES; FONTELES-FILHO, 2011).

As técnicas em trançados de palha, as tramas para elaboração de redes, os adereços de penas, o uso de barro para a criação de casas, utensílios e outros artefatos típicos dos povos originários brasileiros se juntaram às técnicas de renda, olaria e esculturas trazidas pelos portugueses, assim como sofreram

simultaneamente a influência das crenças e da estética de matrizes africanas. A cultura brasileira, como um conceito mutável, tem na colonização um marco que influencia as bases de sua trajetória.

É importante ressaltar que esses processos de mestiçagem se deram em um contexto de exploração colonial extrativista, racista e escravista, em que as culturas indígenas e africanas foram subjugadas em detrimento da cultura portuguesa/europeia, gerando apagamentos que influenciam até os dias de hoje no reconhecimento identitário dos povos originários brasileiros e, conseqüentemente, na sua vulnerabilidade. A mestiçagem no Brasil não se deu de forma harmônica ou com o intuito de celebrar a diversidade dos povos que ali se encontravam, mas sim como uma consequência de misturas que ocorreram durante o processo de embranquecimento e dominação da nação portuguesa em relação às outras nações (MUNANGA, 1999). Os costumes indígenas e africanos que reconhecemos e cultuamos no Brasil atual são fruto de resistência decolonial. Abordar as transformações que marcam a história de comunidades brasileiras é um dos intuitos que justificam o presente projeto, o que converge com o reconhecimento e a valorização dos costumes dos povos originários brasileiros.

“O Brasil, como todos os países novos que nasceram do descobrimento e da colonização, comparativamente aos países e nações antigas, deveria construir artificialmente sua nacionalidade. Por isso, [Alberto] Torres destaca a importância do nacionalismo para um país jovem, que "jamais chegará à idade da vida dinâmica sem fazer-se 'nação', isto é, sem formar a base estática, o arcabouço anatômico, o corpo estrutural da sociedade política". O grande problema nacional, segundo ele, não está na diversidade racial, mas sim na inadequação entre a realidade do país e as instituições tomadas de empréstimo das nações antigas, o que resulta na alienação da realidade nacional” (MUNANGA, 1999, p 61).

Do período colonial brasileiro se destacam dois momentos marcantes que impulsionaram a influência, sobretudo portuguesa, na produção artesanal brasileira: o primeiro se deu durante as missões jesuítas, onde o estudo da arte religiosa e os padrões católicos da cultura erudita eram impostos aos nativos brasileiros e a todos os grupos de povos que se firmavam no país (BORGES, 2011). Diversas formas de expressão artística, principalmente na orla litorânea, estiveram subordinados aos modelos europeus levados pelas ordens religiosas, aspectos que refletem até a atualidade na produção local. Outro ponto de ruptura nos modelos tradicionais dos povos originários para a nova estética do Brasil colônia foi a chegada de Dom João VI, em 1808, junto à Missão Artística Francesa. A presença da corte portuguesa determinava as diretrizes artísticas sobre a colônia, em um exemplo de imperialismo cultural (BORGES, 2011).

A dinâmica de culturas híbridas também influenciou na forma como o artesanato se manifestou ao longo do país, especialmente pela formação das colônias

de povos específicos em cada região e as diferentes disponibilidades de matérias primas naturais que influenciaram no desenvolvimento de diferentes monoculturas. O Estado do Ceará, que foi colonizado do sertão para o litoral a partir do início do século XVIII, destaca-se pelas técnicas com o uso de palha em trançado, muito forte na região por conta da presença de matas ciliares de carnaúbas e pela proximidade com o mar (produção de redes e artefatos para pesca), assim como a utilização de artefatos com couro advindos da criação de gado, utilizados também como um reforço para aguentar as condições climáticas do sertão. Além desses, a presença de rendas e bordados também já eram marcantes por conta da cultura de algodão, assim como a produção de cerâmicas de barro pelos tipos de solo.

A economia nordestina, segundo Celso Furtado, se encontrava, tradicionalmente, ligada à cana-de-açúcar, cultivada no litoral, e à pecuária que ocupava as áreas do interior sertanejo. A partir do século XVI a extensão da indústria açucareira no litoral desviou a economia criatória em direção ao interior que se fez acompanhar por uma agricultura de subsistência. Em meados do século XVIII, a revolução industrial que ocorria na Europa fez crescer o preço do algodão que passou a ser cultivado no sertão nordestino. (ALVIM, 1971, p. 73).

No século XX, na América Latina, o artesanato realiza um movimento de deslocamento do êxodo rural para as cidades e passa a ser um ofício presente também nos grandes centros urbanos (DUPEY, 2006 *apud* MACHADO, 2016). As técnicas tradicionais se mesclam às diversas referências dispostas nos ambientes das cidades, recebendo influências de outras culturas e das novas tecnologias. Esse movimento, de acordo com Canclini (2008), aproximou a sociedade do fazer artesanal e resultou em um crescimento positivo dessa prática.

Mais à frente, por volta do final do século XX, o processo de globalização intensificou a questão do imperialismo cultural, dessa vez o tornando intimamente ligado às grandes potências, os chamados "países centrais", como os Estados Unidos da América, Japão, Alemanha, Reino Unido, Itália, dentre outros, que são aqueles com maior influência política e econômica (FAGÚNDEZ; SILVA, 2016). As novas dinâmicas de influência se abastecem das heranças do período colonial e do eurocentrismo, mas também passam a envolver países da América do Norte e do Oriente.

Por volta de 1980 dá-se início a um movimento de retomada às práticas exercidas no interior do país, em busca da revitalização do artesanato e do regresso de práticas que exaltassem a brasilidade nas mais variadas vertentes. Esse movimento é perceptível a partir da produção (prática e literária) de acadêmicos, designers, arquitetos, como Heloísa Crocco, Renato Imbroisi e Lia Monica Rossi (BORGES, 2011). Em 1988, a ditadura militar brasileira se encerra, dando espaço a novas garantias de liberdade e expressão, como o direito a se reunir e se manifestar, o que impulsiona um desenvolvimento cultural popular no país. Esse período

de ruptura com regimes ditatoriais aconteceu quase que em simultâneo a outros países da América Latina (Bolívia em 1982, Argentina em 1983, Uruguai em 1985, Paraguai em 1989 e Chile em 1990), o que inspirou na procura por um desenvolvimento social e gerou mais visibilidade para o artesanato como uma ação de apoio para esse objetivo. Com isso, surgiram ações de apoio de políticas públicas em todo o continente, focadas em organizar e conservar os bens culturais (FLORESCANO, 1993). É nesse contexto que surge o já citado Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), um dos principais exemplos para a promoção do fazer artesanal nacional em paralelo ao apoio social até à atualidade.

Na dimensão das relações humanas, o artesanato se enquadra na perspectiva de setor econômico e social pelo forte impacto no desenvolvimento das comunidades e pelo valor identitário das culturas regionais. Para desenvolver as potencialidades desse setor no Brasil, o programa foi criado a partir do decreto de 21 de março de 1995, em uma ação vinculada à Secretaria de Desenvolvimento da Indústria, Comércio, Serviços e Inovação, do Ministério da Economia; no âmbito da Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato.

Com o intuito de elaborar políticas públicas e fomentar atividades para o desenvolvimento do artesanato brasileiro, o programa atua em níveis culturais, sociais, econômicos e profissionalizantes em todo o país, através da parceria com as 27 Coordenações Estaduais de Artesanato. As suas ações focam na valorização e capacitação da atividade artesanal para o mercado competitivo, geração de oportunidades de trabalho e renda, aproveitamento das vocações regionais, formação de uma mentalidade empreendedora junto aos artesãos, profissionalização (cadastramento para acesso aos direitos da categoria) e a comercialização dos produtos artesanais brasileiros em conjunto da preservação das culturas locais.

O PAB gerencia investimentos, projetos e ações em nível nacional, por conta disso, tem desempenhado um serviço que busca alinhar e padronizar uma base teórica para tratar os conceitos e dimensões envolvidas dentro da prática artesanal. Articulando uma linguagem comum para todos os concelhos estaduais, o projeto também abre espaço para a participação efetiva dos artesãos e sociedade civil interessada na argumentação e fundamentação dos parâmetros conceituais utilizados na matriz dos projetos. A primeira Base Conceitual do Artesanato foi publicada em 2010 e, posteriormente, foi atualizada em 2018 (BRASIL, 2018).

A base conceitual vai reger a perspectiva em que o Estado interage com as atividades artesanais e os cidadãos envolvidos nelas, a fim de orientar as ações, estratégias e finalidades das políticas voltadas para os artesãos. A base do PAB também classifica e divide essa atividade em categorias, através de uma metodologia que considera o recorte da produção brasileira.

O Programa divide o artesanato em dois grandes grupos orientados pela sua origem e finalidade. No que diz respeito à origem, são exaltados as ascendências étnicas e culturais, tais como o artesanato tradicional, o artesanato indígena (produzido pela comunidade indígena), o artesanato quilombola (produzido pela comunidade remanescente dos quilombos com o selo quilombola), o artesanato popular, o artesanato de referência cultural (com inspiração tradicional mesclada à influência de novas referências, por vezes se propondo a uma releitura da tradição) e o artesanato contemporâneo-conceitual (predominantemente urbano e com a incorporação de inovações, estando geralmente associado com o design e a arquitetura). Em relação à finalidade, são diferenciados como: objetos de enfeite para uso pessoal com função estética (adornos, acessórios e vestuários), decorativos, educativos (usado em funções didáticas ou cognitivas), lúdicos (brinquedos ou jogos), religiosos/místicos, profanos (de cunho sexual ou que fazem referência à crenças de forma descontextualizada), utilitários (geralmente associados a funções domésticas) e lembranças/*souvenirs* (PLANO BRASIL MAIOR, 2012).

Ao levar em consideração os diferentes segmentos de produção artesanal no Brasil, um país continental, composto por diferentes formações regionais e, conseqüentemente, diferentes técnicas e formas de expressá-las, o PAB chegou ao entendimento de definir uma outra classificação artesanal a partir da matéria prima base para a sua confecção. Essas matérias primas são de origem vegetal, animal ou mineral e podem sofrer algum tipo de tratamento ou transformação em sua composição (natureza física ou química), sendo utilizada em estado natural ou estado manufaturado. Um adendo importante é sobre a atenção disposta pelo programa em garantir o cumprimento das normas da legislação ambiental vigente para a produção de artesanatos que utilizam matéria prima da flora, fauna e recursos minerais.

Em relação a classificação de tipologias artesanais, elas são divididas em três grandes grupos: matéria-prima natural, matéria-prima manufatura e matéria-prima sintética (Quadro 1). A consideração dos materiais sintéticos impõe ao uso consciente desses materiais e faz alusão à compreensão das características contemporâneas que entrelaçam o fazer artesanal junto à classe artesã, contudo, representam a produção mais alocada nos centros urbanos e evidenciam parte da descaracterização que essas novas relações acarretam.

As matérias-primas naturais e manufaturadas ainda são divididas em outras três subcategorias: as de origem vegetal, animal ou mineral. As exemplificações estão dispostas abaixo no Quadro 1, modificado a partir do PAB.

A categorização adotada pelo PAB é incorporada na componente prática do presente projeto, inspirando a escolha editorial e metodológica na apresentação do conteúdo do livro ilustrado. Os capítulos são divididos com base na matéria-prima natural e manufaturada dos artesanatos cearenses retratados. A presença de diferentes

artesanatos com a mesma matéria prima é constante na extensão de todo Estado, onde a estética e a distinção de técnicas e adornos ressaltam as peculiaridades de cada região. Exaltar essa diversidade de resultados evidencia a influência que as outras dimensões que envolvem o artesanato exercem sobre essa produção, facilitando a assimilação do reconhecimento das identidades de cada comunidade local.

A partir dessa visão geral do artesanato para além do objeto, que será mais desenvolvida ao longo de todo o processo teórico e adaptada ao conteúdo ilustrado, pretende-se conseguir comunicar a presença da multiplicidade de encontros e impactos que o artesanato envolve no território em que acontece. Como é intrínseco de um fazer ligado às raízes do espaço que advém, discutir suas perspectivas também é falar de preservação e divulgação de identidades culturais e dinâmicas locais, relacionadas com o fazer através de uma forte ligação de contexto, compreendida aqui de forma ampla, abrangendo espaço, tempo e realidade. No próximo capítulo o Ceará será enquadrado como contexto da presente discussão.

GRUPOS	SUB-GRUPOS	TIPOLOGIAS
Grupo 1: Matéria-prima natural	1.1 - De origem animal 1.2 - De origem vegetal 1.3 - De origem mineral	1.1.1 - Carcaça 1.1.2 - Casca 1.1.3 - Casco 1.1.4 - Cera 1.1.5 - Concha 1.1.6 - Couro e pele naturais 1.1.7 - Crina e pelo 1.1.8 - Dente, chifre e osso 1.1.9 - Escama 1.1.10 - Pena e pluma 1.2.1 - Casca, caule e raiz 1.2.2 - Cera, massa e resina 1.2.3 - Fio e fibra naturais 1.2.4 - Flor, folha e fruto 1.2.5 - Látex, balata 1.2.6 - Madeira 1.2.7 - Semente 1.3.1 - Areia 1.3.2 - Argila 1.3.3 - Pedra
Grupo 2: Matéria-prima manufaturada	2.1 - De origem animal 2.2 - De origem vegetal 2.3 - De origem mineral	2.1.1 - Couro e pele manufaturados 2.1.2 - Fio de lã 2.1.3 - Sêda 2.2.1 - Borracha 2.2.2 - Fio manufaturado e tecido 2.2.3 - Massa 2.2.4 - MDF, aglomerado e compensado 2.2.5 - Papel 2.3.1 - Cerâmica 2.3.2 - Metal 2.3.3 - Vidro
Grupo 3: Matéria-prima sintética		3.0.1 - Fio e tecidos sintéticos 3.0.2 - Couro sintético 3.0.3 - Materiais sintéticos

Quadro 1 - Classificação de tipologias artesanais, segundo o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB).
Fonte: Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, 2012.

CAPÍTULO 2 -

A participação do território na construção do artesanato

2.1. Introdução ao Ceará

O Ceará é um dos nove Estados que compõem a região do nordeste brasileiro, fazendo fronteira continental com os Estados do Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, e na extremidade norte, uma vasta área litorânea banhada pelo Oceano Atlântico.

O estado é composto por 184 municípios, divididos em quatorze regiões de planejamento (IPECE, 2019). Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2020), o território de 148 894,442 km² faz o Ceará ser o 17º maior estado brasileiro em dimensão e o 8º mais populoso, com 9 240 580 habitantes.

O Estado possui três grandes regiões metropolitanas distribuídas em extremidades do seu território cearense, sendo elas: Fortaleza, Cariri (RMC) e Sobral (RMS). Existe uma forte concentração populacional na Região Metropolitana de Fortaleza, a capital, e no seu entorno. Em dimensões, a região abriga cerca de 44,26% da população estadual, segundo os dados também levantados pelo IBGE (2020). Essa distribuição resulta em uma disparidade de oportunidades em atividades econômicas, investimento, educação e comunicação, interferindo diretamente em todas as perspectivas das atividades artesanais, já que são práticas ligadas à interiorização e aos costumes locais que nascem principalmente em pequenas comunidades.

Por estar presente em uma das extremidades do Brasil, o Ceará (Fortaleza) é um dos centros aéreos e portuários do Brasil com a Europa e a África, o que viabiliza uma maior interação com outras culturas. Por ser um polo de ampla circulação externa e interna, também absorve muito dos reflexos da globalização e repassa isso para as dinâmicas da cidade (e entorno), como nos costumes locais. Nesses polos observa-se de forma mais marcante a interferência da hegemonização contemporânea na construção identitária, reflexão que será aprofundada mais à frente no presente projeto.

Em todos esses espaços o artesanato se faz presente, em intensidades e técnicas diferentes, sendo uma atividade de importância econômica em 76,1% dos municípios cearenses (BNB, 2002). A prática mantém uma relação de interdependência com a matéria prima local, a mão de obra e as influências da comunidade nativa, sendo também, por esses motivos, mais presente nas áreas rurais, interioranas e periféricas aos centros urbanos. Essa logística fica perceptível nas locações de maior destaque da atividade artesanal, nas variadas características identitárias que expõe em si de acordo com a região, no apego às tradições, assim como também na dependência desses meios de processos.

A relação da produção artesanal com a interiorização atua em diferentes âmbitos, estando relacionada com outros fatores como o ensino superior institucionalizado, por exemplo. As universidades no interior do Estado são relativamente recentes, sendo a Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) a mais antiga fora de Fortaleza. A instituição foi fundada em 1968 e está localizada em Sobral. Outras instituições de ensino no interior do Ceará são: a Universidade Regional do Cariri - URCA (1986) e a Universidade federal do Cariri - UFCA (2013) na região do Cariri; a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB (2010), em Redenção; e *campi* de cursos específicos da Universidade Federal do Ceará - UFC e da Universidade Estadual do Ceará - UECE em regiões variadas do Estado.

Essa distribuição influencia na escolaridade dos artesãos, como demonstra Rebeca Grangeiro (2016) em sua pesquisa focada na região do Cariri, que aponta que 41% dos artesãos locais não concluíram o ensino fundamental. Essa questão é um forte fator de influência na migração de pessoas para a capital e centros urbanos (êxodo rural). Indiretamente, também colaboram com o afastamento e desinteresse de uma parcela de jovens em prosseguir com as atividades artesanais. A procura por formações determinantes para a realização de atividades específicas e por modelos de trabalhos “convencionais”, com maior remuneração monetária e garantias trabalhistas, guiam o movimento de êxodo rural no Estado para os já citados pólos urbanos do Ceará.

Questões culturais também influenciam na mancha demográfica do Estado e, conseqüentemente na produção artesã, como é o caso das sedes religiosas em Canindé, no Sertão Central, voltadas a devoção de São Francisco, movendo o turismo local e a produção artesã em torno do santo; ou no sul do Estado, na região do Cariri, com o culto ao Padre Cícero, que reverbera nas histórias contadas no cordel, nas inspirações para as esculturas de madeira ou até mesmo para a produção das vestimentas dos cangaceiros, reunidos nessa região também pelo movimento político ao qual o Padre Cícero exercia influência.

O artesanato integra o setor do turismo por traduzir riquezas histórico-culturais de forma tangível a quem tem interesse em conhecer mais sobre a região, sendo uma forma de disseminação dos conhecimentos, imagens e vivências do lugar, se apresentando também como uma oportunidade de interação com a comunidade e os processos regionais. O artesanato ainda atua como um artefato de recordação das experiências com o seu lugar de origem, que acompanham os visitantes e podem gerar/prolongar vínculos para além do momento da viagem. Assim, a oferta artesanal é um complemento da vivência turística e tem representação nesse setor econômico, assim como o turismo atua como uma dinâmica que potencializa a venda artesanal e consolida o reconhecimento da prática na região.

No Ceará, como elucida Flávio Cardoso (2012), o interesse na busca pelo cadastramento e formalização dos artesãos como uma profissão reconhecida se deu junto ao interesse do governo Jereissati (1986-1990) em alavancar o Ceará como uma potência turística. O entendimento das duas áreas de forma correlata funciona como uma forma de apoio em uma relação pré-estabelecida pelo próprio fazer artesanal junto ao território.

Essa relação também se mostra mutuamente benéfica em outros exemplos, como na região do Cariri, um polo de turismo religioso que também é reconhecido pela produção cultural do Estado, que teve sua produção artesanal estimulada pela estreita relação com a religião. Essa ligação é melhor aproveitada com associações de produção artesã que também funcionam como museus e são incluídos como atividades no roteiro turístico por quem lá passa, colaborando com a venda de peças e o reconhecimento do trabalho ali produzido.

Outro exemplo está presente na região das praias de Aracati e Majorlândia, no Litoral Leste, que ficaram internacionalmente conhecidas por conta da produção artesanal com garrafas de areia colorida (onde a técnica surgiu no Estado) e a olaria de tonalidade específica da região, o que também influenciou na sua procura como destino turístico e, conseqüentemente, no desenvolvimento da área.

Essas interseções do artesanato com a sua localização exaltam uma percepção de entendimento do território de forma mais abrangente, que vai além da dimensão geográfica e que incorpora relações culturais, sociais e econômicas, o que sucede em traços e técnicas que refletem vivências e experiências singulares de cada região.

Uma habilidade associada a um território, aos seus recursos materiais e imateriais, a uma cultura local, territorialmente isolada construída ao longo do tempo. Isto permite considerar as técnicas artesanais como factor de identidade, ou seja, manifestação cultural dos territórios numa certa unidade de tempo - como caracterizadora das identidades dos lugares (PROVIDÊNCIA *et al.*, 2016, p 27).

Os produtos artesanais catalisam essas diferentes interseções atreladas aos recursos materiais providos pelo local, resultando em uma identidade única. O fazer artesanal expressa essas relações, como uma forma de “humanização” do território, atribuindo sentidos da sociedade à sua matéria. Portanto, para compreender o tipo de produção de artesanato cearense e suas transformações ao longo do tempo e território, também é importante uma análise aproximada dos recursos naturais endógenos do Ceará.

2.2. Contexto ambiental: clima, vegetação, solo e outras questões ambientais

O conceito de bioma⁵ adotado no presente trabalho, assume um consenso geral desenvolvido por pesquisadores das áreas biológicas e geográficas, que consideram como bioma áreas territoriais com características uniformes em clima, solo, altitude e vegetação (COUTINHO, 2006). Dessa forma, serão analisados os referidos aspectos no contexto cearense, a fim de identificar indícios das relações que as diferentes paisagens e composições territoriais assumem na produção artesanal ao longo do Estado do Ceará, evidenciando as ligações ambientais entre a sociedade e a cultura.

[...] precisamos pensar nesta natureza em interação com a sociedade como um potencial de desenvolvimento baseado na articulação entre os processos produtivos de diferentes ordens (natural, cultural, econômica e tecnológica) e os processos ecológicos como codeterminantes da construção de um modelo sustentável de produção e conservação (FIGUEIRÓ, 2012, p.66).

O Ceará está situado ao limite continental do nordeste do Brasil, próximo à linha equatorial. Por conta disso, as variações climáticas são estáveis e pouco se nota a mudança de estações na maioria de sua extensão territorial. A média anual de temperatura é de 26,7°C (IPECE, 2007), dando a impressão de que se vive o verão durante todo o ano. A proximidade com o mar, por vezes ameniza o calor intenso na região, apesar de 93% do território cearense apresentar características de clima semiárido, com pouca precipitação e alta vulnerabilidade aos fenômenos da seca, como a escassez hídrica (IPECE, 2007).

As regiões de maior altitude, como os maciços próximos ao mar, recebem a influência das massas de ar que chegam do oceano atlântico para o continente, levando umidade e gerando precipitações ao “colidirem com o relevo”, conhecidas como as chuvas orográficas (IPECE, 2007). Isso faz com que essas regiões sejam mais úmidas e, por vezes, tenham aspectos de clima tropical. Essas variações climáticas resultam na subdivisão de cinco tipos de clima ao longo do Estado, como pode ser observado no mapa (Figura 1) também disponibilizado pelo IPECE (2019): tropical quente semiárido (no centro e próximo às extremidades do estado); tropical quente semiárido brando (mais presente na região litorânea mas também no sul do estado); tropical quente e subúmido; tropical quente úmido (na capital e próximo às serras) e tropical sub quente úmido (também na região serrana, ligado às maiores altitudes).

⁵ Bioma é um conjunto de vida vegetal e animal, constituído pelo agrupamento de tipos de vegetação que são próximos e que podem ser identificados em nível regional, com condições de geologia e clima semelhantes e que, historicamente, sofreram os mesmos processos de formação da paisagem, resultando em uma diversidade de flora e fauna própria (IBGE, 2022).

Também chamado de 'Sertão', o semiárido abrange uma área de 982.563 km² e está localizado nos seguintes estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, além do Vale do Jequitinhonha, no norte de Minas Gerais, e parte da região norte do Espírito Santo (Instituto Semi-Árido, 2007). O regime pluvial é irregular, com 400 a 800mm anuais com chuvas concentradas em um único período de três a cinco meses. Seus solos são rasos, com ocorrência de vegetação do tipo xerófila, resistente a longos períodos de estiagem. Sua economia, embora em alguns setores, industrializados, encontra-se ainda atrelada ao setor primário, a um complexo de pecuária extensiva e agricultura de baixo rendimento com a população sobrevivendo, principalmente, de atividades econômicas ligadas ao complexo (MUNIZ, 2009, p. 26).

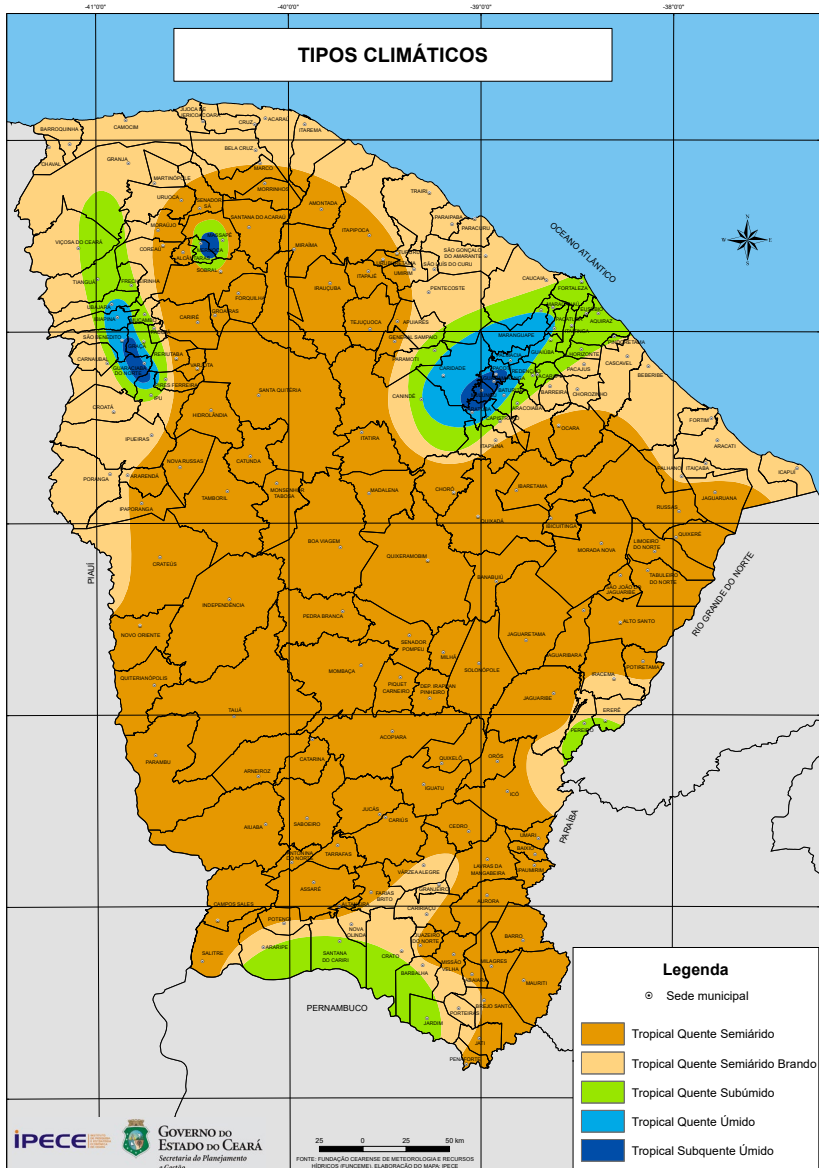


Figura 7 - Tipos climáticos presentes no Estado do Ceará.
Fonte: IPECE, 2007.

A relação do clima com a vegetação, a fauna e o solo interligam-se e são agrupadas por parâmetros que definem a condição do Bioma. Identificar esses fatores dão a noção dos recursos naturais presentes no estado e, consequentemente, quais os tipos de matéria-prima são tipicamente utilizadas no fazer artesanal no contexto cearense.

Em relação a essa classificação, o Ceará está dentro do domínio da caatinga, que tem suas características expostas na própria etimologia da palavra: com origem do Tupi-Guarani “ka'a” (mata) e “tinga” (branca) significando “mata branca”. Seu nome faz referência à vegetação que perde as folhas nos períodos mais intensos de seca, o que ressalta os galhos claros e desidratados ao qual o termo mata branca faz alusão (PRADO, 2003). A caatinga é o único bioma exclusivamente brasileiro, que apresenta solo e vegetação adaptados ao clima seco.

A cobertura vegetal é o recurso natural mais sensível aos fatores ambientais a que está submetida. A vegetação xerófila (que é adaptada a espaços secos) presente no domínio semiárido, sofre alterações ao longo de toda a extensão do território cearense, sobretudo por conta da influência da umidade do mar, presença ou ausência de bacias hidrográficas próximas, relevos e depressões.

Segundo os dados recolhidos e analisados pelo IPECE (2007), a heterogeneidade vegetal do Ceará é considerada em onze grupos: Complexo Vegetacional da Zona Litorânea (região litoral ao norte); Floresta Subperenifolia Tropical Plúvio-Nebular (matas úmidas nas regiões serranas); Floresta Subcaducifolia Tropical Pluvial (matas secas); Floresta Caducifolia Espinhosa (caatinga arbórea); Caatinga Arbustiva Densa; Caatinga Arbustiva Aberta; Carrasco (tipo de caatinga presente em maiores altitude); Floresta Perenifolia Paludosa Marítima; Floresta Mista Dicótilo-Palmácea (mata ciliar com carnaúba e dicotiledôneas); Floresta Subcaducifolia Tropical Xeromorfa (cerradão) e Cerrado (em algumas áreas de altitude elevada) (Figura 2).

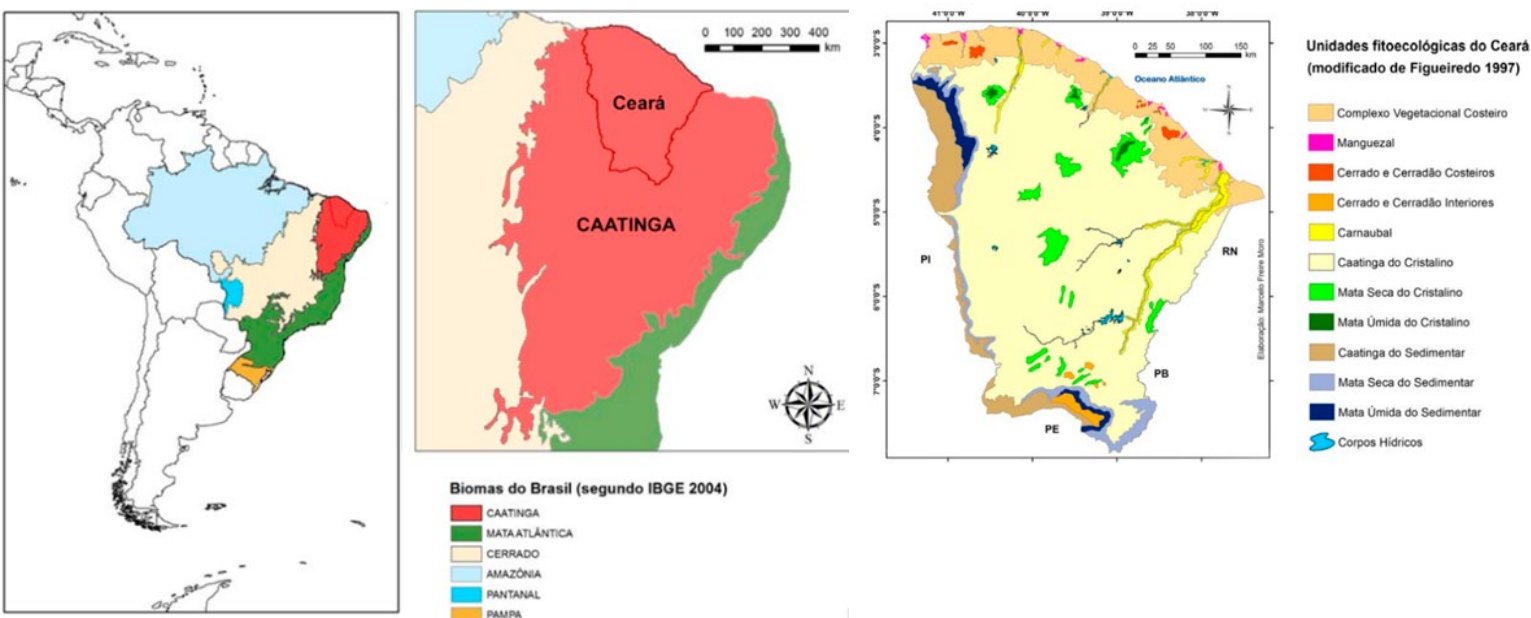


Figura 8 e 9 - A: Mapa da América do Sul e Central, com os biomas do Brasil; B: Limitação geográfica do Bioma Caatinga (vermelho); C: Unidades fitoecológicas existentes no Estado do Ceará.

Fonte: Moro et al., 2015.

Como demonstra os dados dos estudos analisados, o tipo de fitofisionomia de maior ocorrência no Estado é a caatinga (o mesmo nome é usado para identificar a vegetação típica do bioma), ocupando cerca de 46% do território cearense. Vale ressaltar ainda que é o bioma restrito ao Brasil, não ocorrendo nos demais países da América do Sul. Pode ser definido da seguinte forma:

A Caatinga é o tipo de vegetação caducifolia espinhosa dominante no estado do Ceará e, cuja biota está adaptada ao clima semiárido com temperaturas médias anuais constantes e altas, 26 °C em média, e precipitação pluviométrica anual inferior a 1000 mm em média (ARAÚJO, *et al.*, 2005).

Esse tipo de vegetação apresenta variações em diferentes regiões, ocasionadas principalmente por conta da disponibilidade hídrica, onde a maior diferença é o porte que a vegetação consegue alcançar e a densidade de plantas por região. Em geral, as plantas da caatinga suportam mais de seis meses sem precipitação. Para isso, as árvores descartam as folhas e entram em estado de latência, enquanto as plantas de menor porte completam seu ciclo de vida nesses períodos de escassez e retornam no próximo período de chuvas. Seu porte varia desde a vegetação rasteira, até a arbustiva e a arbórea. As principais espécies de plantas que caracterizam a vegetação caatingueira são a Braúna (*Schinopsis brasiliensis*), Aroeira (*Astronium urundeuva*), Angico-vermelho (*Anadenanthera macrocarpa*), jurema (*Mimosa hostile*), catingueira (*Caesalpinia bracteosa*), sabiá (*Mimosa caesalpinifolia*), marmeleiro-preto (*Cróton sonderianus*), mandacaru (*Cereus jamacaru*) e entre outras (IPECE, 2007).

Embora a Caatinga seja predominante na cobertura vegetal do Ceará, existem também outras vegetações ocupando a extensão territorial, como ocorre com as Matas Úmidas (conhecidas como “brejos de altitude”), que ocupam os pontos mais elevados das serras, planaltos e chapadas, contrastando com a vegetação seca no entorno (BORGES-NOJOSA; CARAMASCHI, 2003).

As Matas Serranas são consideradas ilhas de umidade que se destacam em meio ao semiárido e estão distribuídas de forma dispersa. As serras úmidas nordestinas, com condições ambientais e de recursos naturais potencialmente melhores para o desenvolvimento de plantas e de florestas sempre verdes, são importantes do ponto de vista ecológico, cultural e socioeconômico (DIOGO *et al.*, 2016).

Nas matas de maior umidade é comum a presença de epífitas (plantas que surgem em cima de outras plantas) e espécies animais endêmicas (que só ocorrem nestas matas (BORGES-NOJOSA, 2006; CASTRO *et al.*, 2019). As plantas mais comuns neste tipo de vegetação são: Andá-açu (*Johannesia princeps Vell.*), Aroeira (*Myracrodum urundeuva Fr. All.*), Angico preto (*Anadenanthera macrocarpa*) Cumarú (*Dipterix alata Vog.*) Faveira (*Stryphnodendron purpureum Ducke*), Garapa (*Apuleia molaris Spruce*), Jatobá (*Hymenaea coubaril L.*), Jurema-preta (*Mimosa tenuiflora*), marmeleiro (*Croton blanchetianus Baill*) (MORO *et al.*, 2015; ICMBIO, 2020).

Outro tipo de vegetação presente no estado, que ocorre próxima às matas úmidas, é a vegetação de tipo Carrasco, com a presença de plantas xerófilas arbustivas. O Carrasco, diferente da caatinga, possui uma alta densidade de árvores e arbustos e pouca presença de bromélias e cactos (ARAÚJO; MARTINS; SHEPHERD, 1999). As espécies mais presentes nessa região são: Embiratanha (*Pseudobombax marginatum*), Maria-preta (*Cardia curassavica*), Imburana-de-espinho (*Commiphora leptophloeos*), Jatobá-de-arara (*Peltogyne confertifora*), Mororó (*Bauhinia acuruana*) e Mandacaru (*Cereus jamacaru* DC.) (ARAÚJO *et al.*, 1998).

A vegetação denominada de cerrado, cerradão ou savana costeira, é a vegetação de clima mais seco, com pequenas ocorrências ao longo do Estado. Ela assume majoritariamente um porte de savana, mas em alguns trechos ela assume o porte de floresta, chamada mata de tabuleiro, sendo considerada como uma floresta de transição, com condições ideais para abrigar espécies de diferentes domínios brasileiros, como do cerrado, da caatinga e da mata atlântica. As espécies mais características dessa região são a janaguba (*Himatanthus drasticus*), Amburana de Cambão (*Commiphora leptophloeos*), a peroba-rosa (*Aspidosperma pyriformium*) e cactus como o Mandacaru (*Cereus jamacaru*) e o Facheiro (*Pilosocereus cattingicola* subsp. *salvadorensis*) (CASTRO, MORO, MENEZES, 2012).

Dependente do curso dos rios, e presente em diferentes espaços do Estado, estão as matas ciliares, compostas majoritariamente por carnaúbas, uma palmeira da família *Arecaceae*, endêmica do semiárido do nordeste brasileiro e árvore símbolo do Ceará (ASSOCIAÇÃO CAATINGA, 2009). Por vezes, a carnaúba também é apresentada como a "árvore da vida", por conta da importância vinculada às matérias primas que disponibiliza e à cadeia produtiva que viabiliza, composta por uma série de atividades econômicas, gerando uma importante fonte de renda para a população local. As utilidades são múltiplas e vão desde a construção de moradias com sua madeira, até a produção de medicamentos da sua raiz e cosméticos com a cera retirada das suas folhas. Para a produção artesanal, suas palhas e fibras são utilizadas para a produção de peças em trançados, como cestas, tapetes, bolsas e etc. A utilização da carnaúba é um ponto bastante recorrente no presente trabalho, pois o seu consumo atrelado ao desenvolvimento artesanal está presente de diferentes formas na extensão de todo o Estado, sendo um dos símbolos da produção artesanal local.

Assim como ocorre nos carnaubais, as vegetações de Mangue e a vegetação Litorânea também estão associadas à dependência da proximidade com recursos hídricos. Essa vegetação ocorre na região costeira do Estado, tendo sua morfologia com características próprias da adaptação à água salgada e insalubre na região costeira, do litoral e dos manguezais. Também conhecidas como florestas de dunas, campos praianos ou restinga, a vegetação se caracteriza pela predominância de arbustos, cajueiros e cactos de pequenos, médios e grandes portes. Nela, se destacam as espécies de

mangue-bravo (*Rhizophoda mangle*), mangue-mansó (*Laguncularia racemosa*), cajueiro (*Anacardium occidentale*), murici (*Byrsonima crassifolia*) (MORO *et al.*, 2015).

Os tipos, as dimensões que chegam e a intensidade em que a vegetação se faz presente ao longo território cearense tem como interferência direta a influência da umidade, recursos hídricos disponíveis, altitude e solo.

Aprofundando os aspectos da composição ambiental do Estado, no que tange a ocorrência dos tipos de solos, o Ceará apresenta três tipos predominantes de solo em sua extensão, são eles: Neossolos, correspondendo a 35,96% da área do Estado; Argissolos, que correspondem a 24,67%; e Luvisolos, com 16,72% da área total do Estado (Figura 3). Em geral, essas três variações estão presentes, de forma alternada, ao longo de todo o território, com a ausência de solos luvisolos apenas nas extremidades litorâneas do estado (IPECE, 2007).

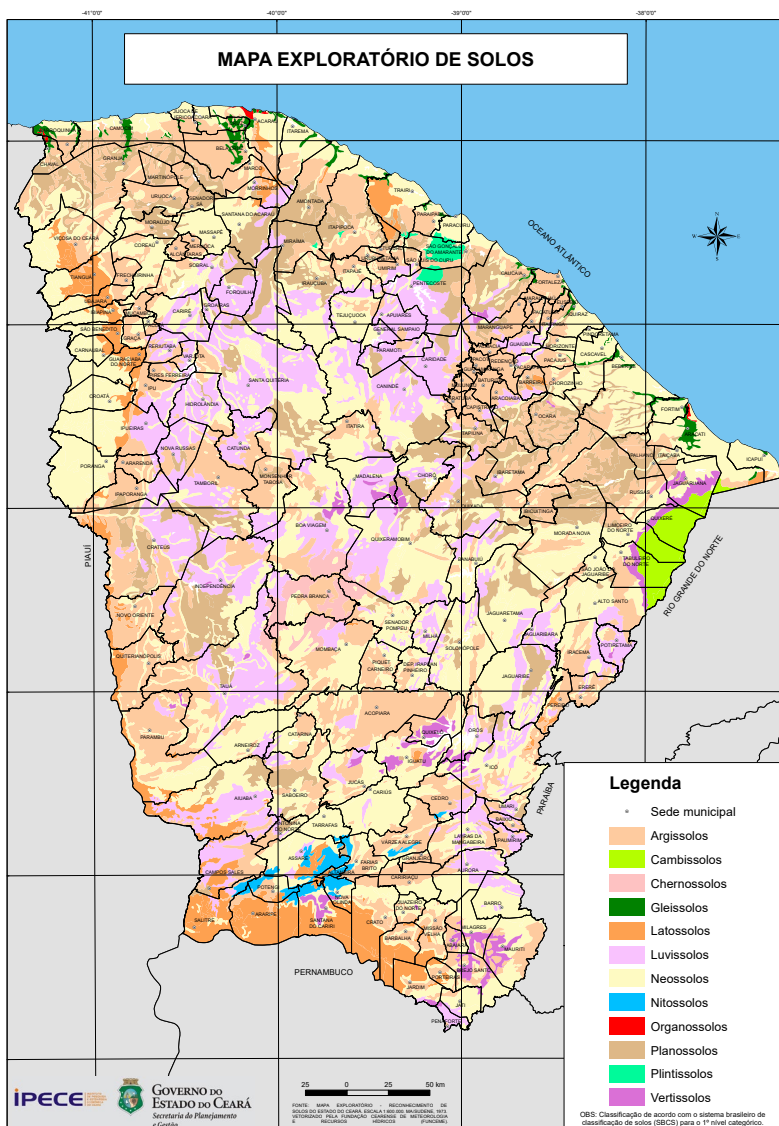


Figura 10 - Variações do solo e suas respectivas distribuições no Estado do Ceará.
Fonte: IPECE (2007).

Os solos Neossolos são originados de depósitos arenosos e por isso apresentam uma textura de areia ao longo de pelo menos dois metros de profundidade. Esses solos são constituídos essencialmente de grãos de quartzo e minerais primários, tendo o teor máximo de 15% de argila. Como grande parte das suas partículas são areia, ele possui permeabilidade e porosidade alta, não sendo indicado para a agricultura (SANTOS *et al.*, 2018). As alterações nas subdivisões de climas e a composição de minerais influencia nas características e cores das areias desse tipo de solo, o que é explorado nos artesanatos de grãos de areias, que usam essas variações para a criação de imagens e paisagens construídos em garrafas e outros suportes de vidro.

Os outros dois tipos de solos predominantes possuem características de solos argilosos, ou seja, com grande parte de suas partículas classificadas como argila, que é mais fina que a areia e portanto mais compacta, não deixando espaço entre os grãos e ocasionando impermeabilidade. Essa morfologia é essencial para a confecção das cerâmicas e a abundância desses tipos de solos é o motivo da olaria ser uma prática artesanal típica do Estado. As tipologias predominantes desses solos são os argissolos, solos minerais não-hidromórficos que possuem “camadas” distintas de argila, ferro e matérias orgânicas de cores e texturas distintas (com cores avermelhadas e amareladas) (SANTOS *et al.*, 2018); e luvisolos, que possuem composição similar, inclusive nas manifestações das cores, sendo elas “avermelhadas ou amareladas e mais raramente brunadas ou acinzentadas” (SANTOS *et al.*, 2018, p.87).

Os tipos de solo vão determinar a viabilidade de atividades socioeconômicas, como a agricultura, agropecuária ou até mesmo os tipos de artesanatos confeccionados na região. Essa relação também se expande na influência da oferta vegetal e, conseqüentemente, na oferta animal, ambos recursos de matéria-prima que interagem com a confecção de artesanatos, tornando os processos da região interligados nas respectivas interseções.

Suas ocorrências também explicam e exemplificam, como as diferentes características da matéria-prima disponíveis (em coloração, porosidade e resistência) condicionam técnicas e fazeres, resultando em artesanatos completamente distintos em estética e função, como no caso dos desenhos em areia e da utilização de argilas específicas para a produção de peças resistentes, para modelagens mais delicadas e detalhadas, ou até mesmo para pigmentos. Essa mesma dinâmica de diferentes artesanatos a partir de uma mesma matéria-prima (ou matéria semelhante) é perceptível em outros materiais, como a palha e as linhas para bordados, diferenças que serão abordadas na seguinte análise dos tipos de artesanatos produzidos ao longo das diferentes regiões do Ceará.

No presente projeto, essas divisões são orientadas pelo “Mapeamento das Regiões de Planejamento do Ceará” - Ceará em Mapas, um estudo realizado pelo Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE, 2015), que a partir do

intuito em orientar as ações de planejamento e desenvolvimento do Estado, delimitou divisões regionais em diferentes contextos e com base em diferentes características (geográficas, socioeconômicas, culturais e de rede de fluxos). Uma das divisões esquematizadas pelo órgão foi a divisão de “Fóruns Regionais de Cultura e Turismo”, que divide o Estado em 14 regiões, sendo elas: Litoral Extremo Oeste, Serra de Ibiapaba, Vale do Acaraú, Litoral Oeste/Vale do Curu, Região Metropolitana, Litoral Leste, Maciço de Baturité, Sertões Canindé, Sertão Crateús, Sertões Quixeramobim, Vale do Jaguaribe, Centro Sul / Vale do Salgado, Sertões dos Inhamuns e Cariri. A seguinte divisão agrupa os municípios que possuem manifestações culturais e aspectos ambientais semelhantes, além de destacarem, em cada região, os municípios de maior densidade populacional e impacto na produção cultural (de diferentes categorias) no Estado.

2.3. Tipologias de artesanatos que sobressaem no Ceará

A manifestação artesanal cearense é vasta e diversa, interagindo com a disponibilidade dos materiais locais (condicionados pelos aspectos físicos já mencionados) e a influência simbólica das comunidades que os confeccionam. As tipologias aqui apresentadas, reconhecidas como formas de expressão do artesanato cearense, foram selecionadas a partir da combinação de dados e informações que comprovam a sua presença em estudos realizados pelo SEBRAE (2013), Banco do Nordeste (BNB, 2002), Base conceitual do PAB (PLANO BRASIL MAIOR, 2012), “Ceará feito à mão” (BARREIRA; CARVALHO; GUIMARÃES, 2000); e pela base de registros de projetos, como o Rede ARTESOL (2022) e o Fios de Tradição (DIÁRIO DO NORDESTE, 2012; 2022), CEARTE e o mapa cultural do Ceará.

2.3.1. Renda de Bilro

A técnica da renda de bilro, introduzida no Brasil por meio dos portugueses, sofreu uma série de adaptações ao chegar no Ceará (DJAU *et al.*, 2012). Os suportes das rendas nas almofadas, antes feitos com o auxílio de alfinetes, foram substituídos por espinhos de cardeiro e mandacaru (espécies de cactos da região), uma forma de contornar as manchas de ferrugem ocasionadas pelos efeitos da maresia. Os bilros de madeira (hastes) que prendem as linhas são feitos a partir da macaúba (palmeira típica de climas tropicais) e sementes de bilro, vindas de uma árvore que recebeu o nome de bilreiro justamente pela influência da técnica e da ligação com o ofício (REDE

ARTESOL, 2022). As rendas são produzidas em cima de almofadas preenchidas com folhas de bananeiras, uma outra adaptação que a produção teve na região. O suporte que guia as formas criadas em linha é feito de papelão picado, que serve como molde para o desenho construído. A renda é feita em alternância de fios finos e grossos, com colorações brancas, beges ou coloridas, sendo essa última opção a mais comum e característica da região.

A quantidade de bilros utilizados em uma peça vai influenciar na sua dimensão e acabamento. O desenho é feito a partir do cruzamento sucessivo das linhas presas aos bilros, em movimentos de “amarrações” que recebem o nome de “cochar”. As formas desenhadas são orientadas por pontos que juntos compõem um padrão único. Os principais pontos são os de “base”, que juntos formam elementos, sendo eles o ponto “pano”, “pano-aberto”, “trança”, “traça” e “torcido” (SILVA; PERRY, 2018).

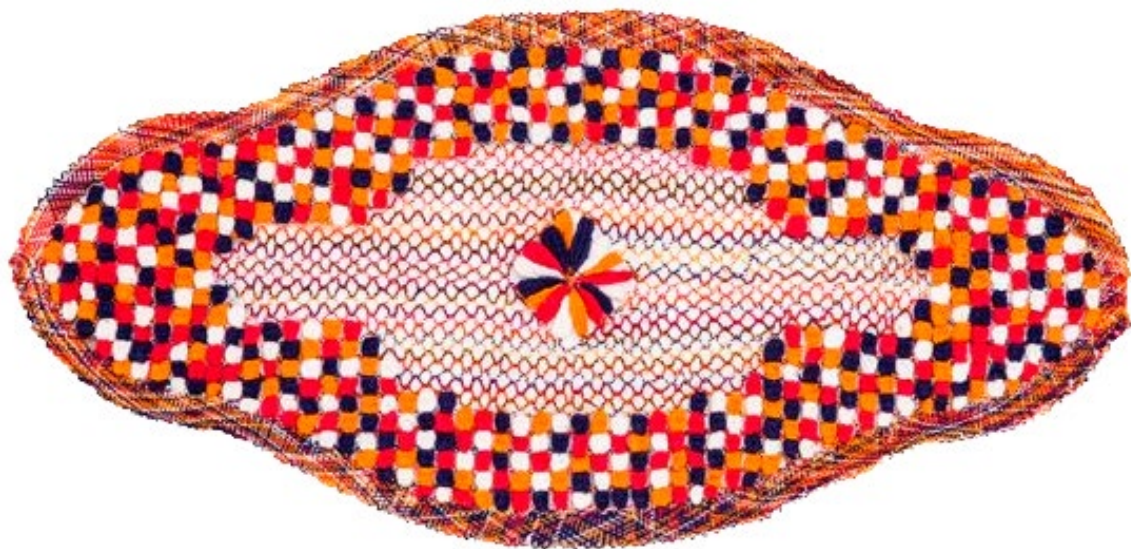


Figura 11 - Renda de bilro - 2019
Fonte: CATARINA-MINA, 2019.

2.3.2. Bordado

A prática do bordado está presente desde a colonização, através das missões jesuítas, e tem sua popularidade no Estado por conta da produção de algodão, uma cultura desenvolvida nessa região do Brasil desde o século XVIII (ALVIM, 1971). A pro-

dução de tecidos “crus” com a tonalidade bege, feitos em teares manuais, é a base dos bordados que se manifestam em diferentes pontos e cores, com linhas de diferentes espessuras para diferentes tipos de acabamentos. Por vezes, o desenho do bordado é todo feito através da linha com pontos tradicionais, repetidos na extensão do tecido, já em outras, serve de acabamento na borda de recortes, em que o formato “vazado” compõe a forma do desenho (técnica *richilieu*). A temática dos bordados geralmente é voltada para a representação de plantas, animais, elementos da cidade e padrões fluidos que remetem aos arranjos de rendas. A prática tradicional é toda feita à mão, com o auxílio de linhas, agulhas e bastidores, sendo adaptada à atualidade com o incremento de máquinas. As técnicas mais presentes são as do ponto cruz, ponto corrente, ponto inglês, ponto matiz, ponto cheio, ponto rococó, bordado *richilieu* e bordado rendendê (PLANO BRASIL MAIOR, 2012).

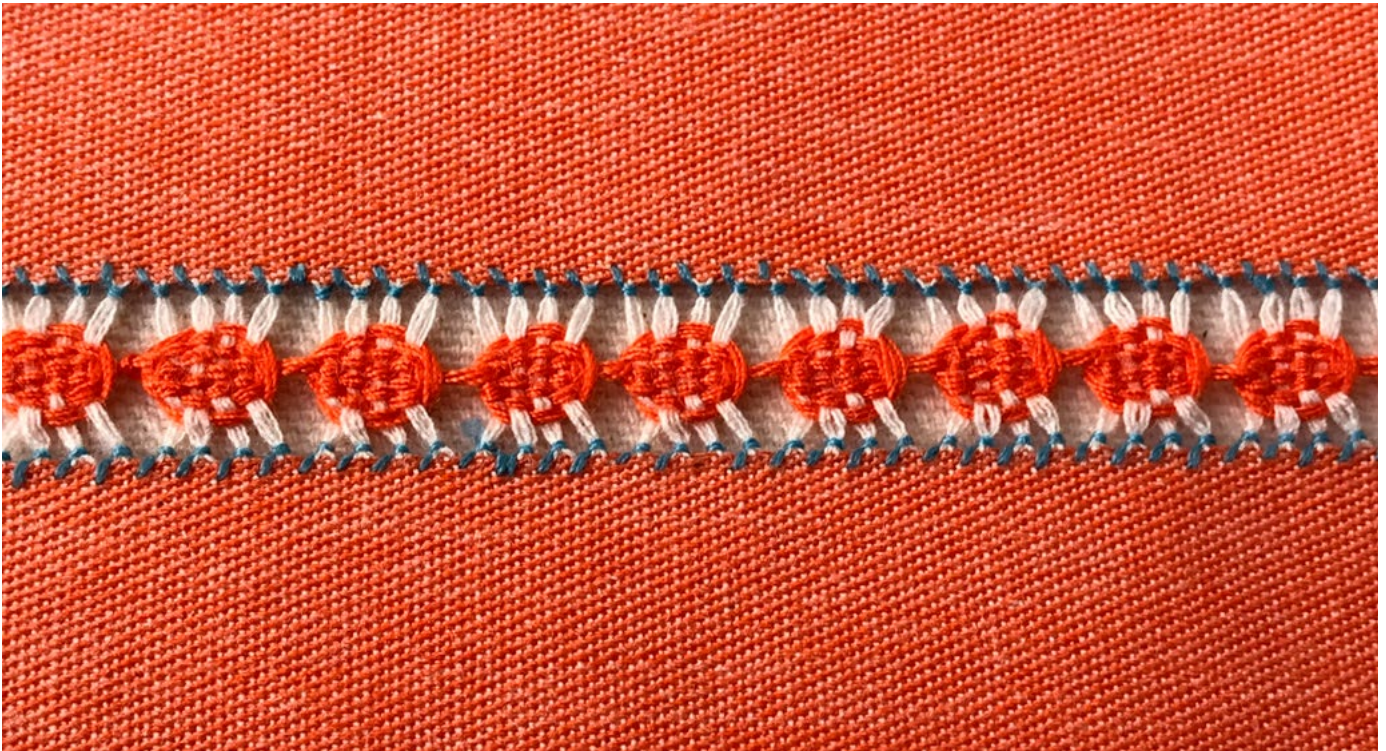


Figura 12: Detalhe em peça de bordado.
Fonte: CEART CE, 2022.

2.3.3. Crochê

O crochê, assim como as outras técnicas produzidas através dos fios de algodão, faz parte dos tipos de artesanatos que se desenvolveram no Brasil a partir da difusão da cultura portuguesa, também tendo a sua presença reforçada pela ma-

nufatura do algodão no Estado. A técnica se baseia no trançado sucessivo de linhas que são orientadas por diferentes pontos, feitos com o auxílio de agulhas de crochê (com a ponta arredondada em formato de gancho). O material utilizado é predominantemente o algodão, com fios de diferentes texturas, espessuras e cores. Outros materiais passaram a ser incorporados na prática, como o é o caso da produção com uso de linhas de pesca que são recicladas para esse uso. A técnica dá origem à peças com pontos vazados, o que resulta em roupas areadas, convenientes para o clima quente da região, sendo essa uma das principais produções da técnica. O crochê ainda é bastante presente na produção de peças para o ornamento de redes (varandas de rede), decoração e utensílios domésticos. Os principais pontos utilizados para a confecção de padrões e desenhos são os pontos corrente (correntinha), ponto baixo, ponto meio alto e ponto alto (PLANO BRASIL MAIOR, 2012).

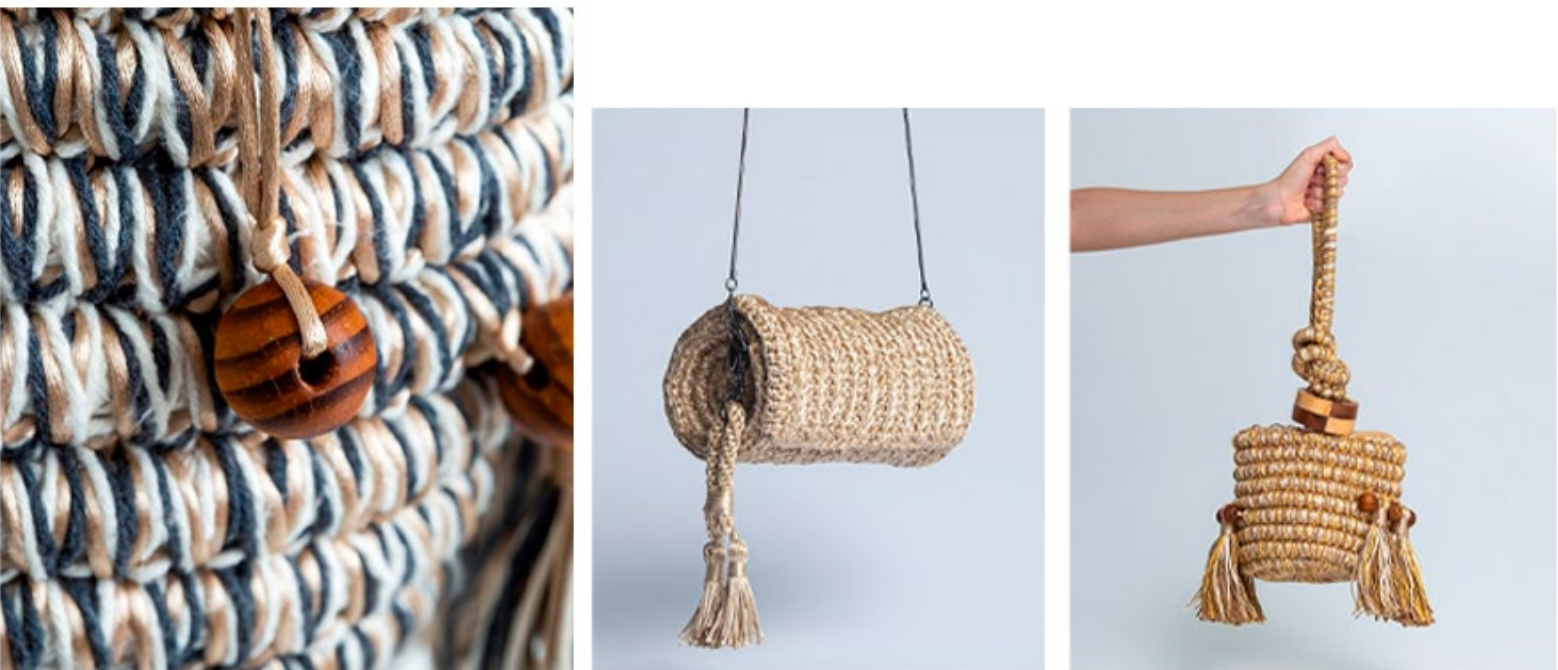


Figura 13: Peças em crochê
Fonte: CATARINA MINA, 2019.

2.3.4. Trançado de fibras vegetais (palhas e cipós)

Os trançados em fibras vegetais é um tradição cearense de principal referência indígena, sendo geralmente produzida através da palha de carnaúba e palha

de bananeira, presente em quase toda a extensão do Estado. As folhas da palha de carnaúba são retiradas da árvore com um instrumento chamado taboca e têm seu talo retirado para que possam secar ao sol. Esse processo faz com que a palha atinja a cor e textura adequada para o manuseio em trançado. Em seguida, a planta é batida e cortada para que a cera da planta, acumulada nas folhas após o processo de secagem, seja retirada. Passado isso, a palha está pronta para ser tingida ou trançada em sua tonalidade original. O tingimento é feito com água fervente e pigmento (geralmente anilina), após isso, a palha é retirada e misturada com o sal, para que haja fixação da cor. Depois desse processo, ela é novamente exposta ao sol para uma outra secagem. Os artefatos são produzidos a partir da união de tiras finas da palha (paletos) com tiras mais espessas, em pontos de base denominados “ponto aberto”, “ponto fechado” e “ponto trança” (PLANO BRASIL MAIOR, 2012; CHAPÉUS PATRIARCA, 2014; UZINA VÍDEOS PRODUÇÕES, 2021).

Outro tipo de fibra utilizada é o cipó de Imbé, que cresce na copa da árvore e é retirado por meio de torções. Ele é retirado ainda maduro para sua utilização, descascado e dividido a partir dos seus veios naturais. Após esse processo, as tiras são passadas por dentro de lâminas circulares que determinam diferentes diâmetros. Após serem descascados e finalizados nas diferentes espessuras desejadas, os cipós são modelados e trançados de acordo com a peça que se deseja criar. Finalizada, a peça é exposta ao sol para que seque e perca a umidade natural da planta. Esse processo pode ser prolongado de acordo com a cor desejada. Depois disso, é envernizado.



Figura 14: Peças em palha de carnaúba
Fonte: A CASAAMA - CARNAÚBA, 2018.

2.3.5. Escultura de madeira

As esculturas são feitas em maioria a partir da Imburana de Cambão (Umburana), que vem de Estados vizinhos como Pernambuco e Bahia. Os artesãos começam por separar o “torun”, pedaço da madeira ainda rústica, em uma escolha feita a partir da dimensão que se pretende para a peça. Por vezes, o próprio formato natural da peça já inspira o processo de criação do que será desenvolvido. Em geral, a produção é focada na criação de imagens religiosas, figuras folclóricas e fantasiosas, animais, ou peças religiosas intituladas de “milagres”, que reproduzem partes do corpo. A peça é serrada, moldada e lixada em várias etapas, sendo esculpido rostos, corpos e formas com lixas, serras, facas e goivas (instrumento com lâmina afiada para cortes precisos). Por fim, as peças são pintadas e envernizadas para garantir durabilidade. Além do Cambão, madeiras como a Violeta, Pitia, Cedro, Freijó, Ipê e Favinha, também são opções de madeiras utilizadas no Ceará para a fabricação de peças utilitárias do dia-a-dia, móveis e ornamentos de decoração (SESC CEARÁ, 2020a).

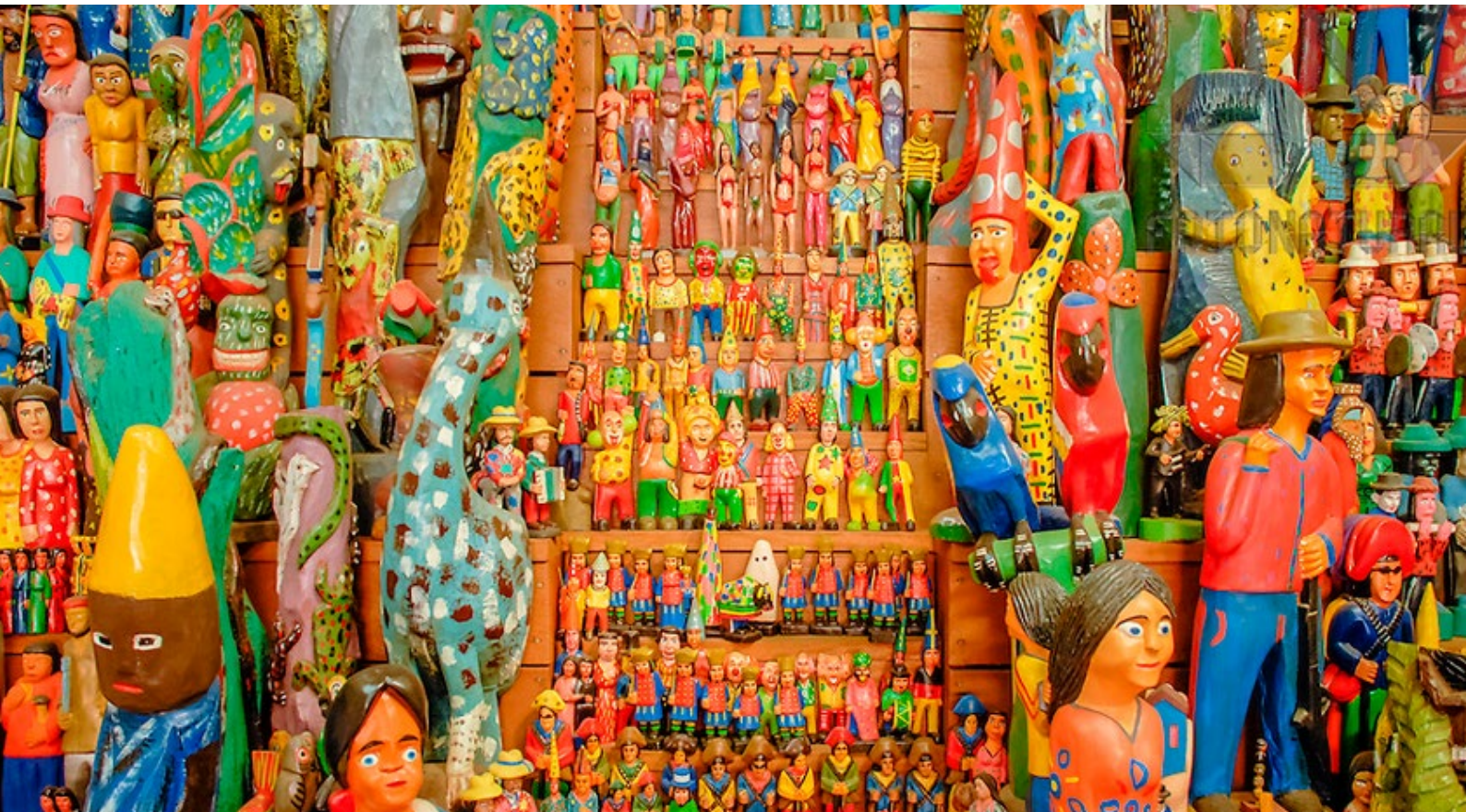


Figura 15: Centro de artesanato Mestre Noza, Cariri - 2018.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.

2.3.6. Xilogravura

A técnica milenar de gravura feita a partir da madeira, que funciona como um carimbo, também está presente no Estado do Ceará, sendo reproduzida principalmente em papel, mas também em outros materiais, como em tecido, por exemplo. As figuras são formadas a partir de decalques em madeira (matriz), desenvolvidos através de ferramentas chamadas de goivas, facas, formão e buril. Para a produção da matriz, se dá preferência a utilização de madeiras “moles”, menos resistentes às marcações de cortes, tais como a madeira de cajá, imburana (cambão), cedro ou pinho.

Em seu processo, a madeira é lixada e recebe a goma laca, uma espécie de selador que deixa a madeira extremamente lisa e com seus poros fechados. Em seguida, é feito um desenho a lápis diretamente na madeira, ou em uma folha de papel ofício, que depois é transferido para a madeira por meio do papel carbono. Com o desenho de guia concluído, o entalhe é feito, seguindo as “veias” da madeira (fibras), com traços que variam pelo formato da goiva utilizada, assim como pela pressão e repetição dos cortes feitos pelo artesão, criando traços, dimensões, sombras e texturas. O decalque é feito nas áreas que ficarão em negativo, que não receberão tinta, criando o contraste que forma a imagem. Após finalizada, a matriz recebe a tinta para impressão (geralmente tinta offset), que é distribuída uniformemente ao longo da peça, para então ser apertada contra o papel. A pressão é feita por meio de movimentos circulares para garantir que a tinta seja transferida por completo para a superfície de impressão.

No Ceará, predomina a estética de um traço rústico, reto e rígido, resultado da resistência da madeira em que a técnica é aplicada. A prática é geralmente associada à literatura do cordel, reproduzindo temáticas ligadas ao humor, religiosidades, costumes locais e contos (KLISYS, 2005; MELLO, 2020; SESC CEARÁ, 2020b).



Figura 16: Peça de matriz para cordel.
 Fonte: REDE ARTESOL, 2022

2.3.7. Olaria / cerâmica / escultura de barro

A prática é utilizada desde a época da pedra polida (10.000 a.C. - 3.000 a.C.) (COSTA, 2012) como forma de produzir utensílios para as tarefas do dia-a-dia que, por vezes, também carregavam símbolos de expressão cultural, presente em quase todas as formas de civilização. No Brasil, ela já era praticada pelos povos originários com as mesmas funções. No Ceará, a referência indígena se encontra não só nos tipos de cerâmicas produzidas, mas também no próprio espaço das olarias, que possuem a estrutura de ocas (casas indígenas feitas de palha e estrutura de madeira), ideais para que as peças sequem sem reter tanta umidade. O processo de produção começa com a chegada da matéria-prima, um composto de diferentes tipos de terra e argila que chega em cor bem mais escura e consistência rígida. Em seguida, a argila passa por um processo de decantação em água, para que então possa ir para uma máquina chamada maromba, que mistura a argila com muito rigor, até que

ela possua uma consistência homogênea (antigamente, ou ainda em pequenas produções, esse processo é feito de forma manual). Após isso, a argila é “lixada”, sendo passada sucessivamente em um pedaço de pedra bem áspera, em um processo chamado “destorroamento”, para que fique com textura mais fina e tenha um melhor acabamento. esses dois passos se repetem conforme a necessidade da matéria-prima, até que se obtenha a consistência desejada para a produção da peça. Após isso, a argila é manuseada em movimentos que compactam a massa e estimulam a retirada de ar, para que então possam ser moldadas em um torno, com o auxílio de água, pano, bucha vegetal (ou esponjas), peças de madeiras e sementes. Finalizada a modelagem, a peça é colocada em descanso para que possa secar e ser encaminhada à queima. Concluída a queima, as peças passam pelo processo de resfriamento, para que possam ser pintadas (a pintura pode acontecer antes da queima, dependendo do tipo de pigmento utilizado e acabamento desejado) (BELAS, 2016).



Figura 17: Pintura de cerâmica em Cascavel - CE.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022

2.3.8. Desenhos com areia

As variações ambientais ao longo do território cearense influenciam nas diferentes composições químicas e colorações dos solos (SANTOS *et al.*, 2018). Por conta disso, são encontradas areias das mais variadas cores em sua extensão, que inspiraram as comunidades de Majorlândia a criarem paisagens a partir delas. A matéria-prima dessa técnica artesanal é a areia, encontrada nas mais variadas cores como amarelo, vermelho, preto, branco e marrom. Outras cores são criadas a partir da mistura dessas tonalidades mais facilmente encontradas na natureza, assim como outras tonalidades, que não estão disponíveis no meio natural (como a cor azul), ou que são mais raras (como a cor verde), são feitas a partir da mistura de pigmentos com a areia branca. Os grãos de diferentes cores são intercalados em recipientes de vidro das mais variadas formas. Nas partes mais próximas ao recipiente, as areias são ajustadas com um fino espeto (de ferro ou madeira) que molda desenhos a partir dos arranjos de formas e cores dos grãos. Os desenhos geralmente representam paisagens encontradas no território cearense, sendo por vezes utilizados como mapas estilizados de pequenas cidades.



Figura 18: Fabricação de garrafa com areia colorida.
Fonte: SEBRAE, 2014.

2.3.9. Trabalhos em couro

A matéria-prima do couro já é normalmente adquirida pelos artesãos nas tonalidades e acabamento desejados. Quando o processo é feito de forma mais independente, a peça de couro é tingida em imersões de água fervente com pigmentos e tempo de secagem ao sol para fixação. O couro é cortado em moldes feitos de papéis e depois é costurado à mão (ou em máquinas), ou furado para abrir pontos de passagem de linhas mais grossas ou tiras de couro. Nas peças também são fixadas tarrachas para a decoração e fivelas para suas funcionalidades.

A presença da técnica no Ceará está associada ao movimento do cangaço, um movimento associado a divisões políticas que durou de 1890 até 1940, existindo no nordeste brasileiro em contextos como o período da monarquia, formação da república e a industrialização (LOVATTO, 2011). O cangaço está altamente associado ao sertão e ao bioma da caatinga, sendo uma das principais referências do imaginário nordestino. Os cangaceiros foram um exemplo de comunidade nômade, com as atividades ligadas ao gado (utilizado para transporte, alimento e matéria-prima). Pelo contato frequente com o território semiárido e a vegetação da caatinga, suas peças de roupa e utilitários eram produzidos principalmente à base de couro, pela resistência e proteção que o material provém. Até hoje a produção artesã dessa tipologia tem como principal referência os símbolos do movimento do cangaço.



Figura 19: Cadeira com detalhamento em couro do Mestre Espedito Seleiro.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.

2.4. Regiões e municípios com destaque na produção artesanal

Dando continuidade à análise das tipologias artesanais presentes no Ceará, agora de forma mais aprofundada, é perceptível compreender em que espaços as referidas técnicas são mais utilizadas como forma de expressão e sobrevivência, assim como de que maneiras os materiais e artefatos se transformam de acordo com as influências que o rodeiam.

As pesquisas desenvolvidas pelo IPECE (2015) para a delimitação de áreas para a análise de determinadas finalidades e projeções de estratégias é utilizada no presente projeto para referenciar a divisão do Estado do Ceará de acordo com as 14 regiões de cultura e turismo (Figura 4), divididas pela aproximação geográfica

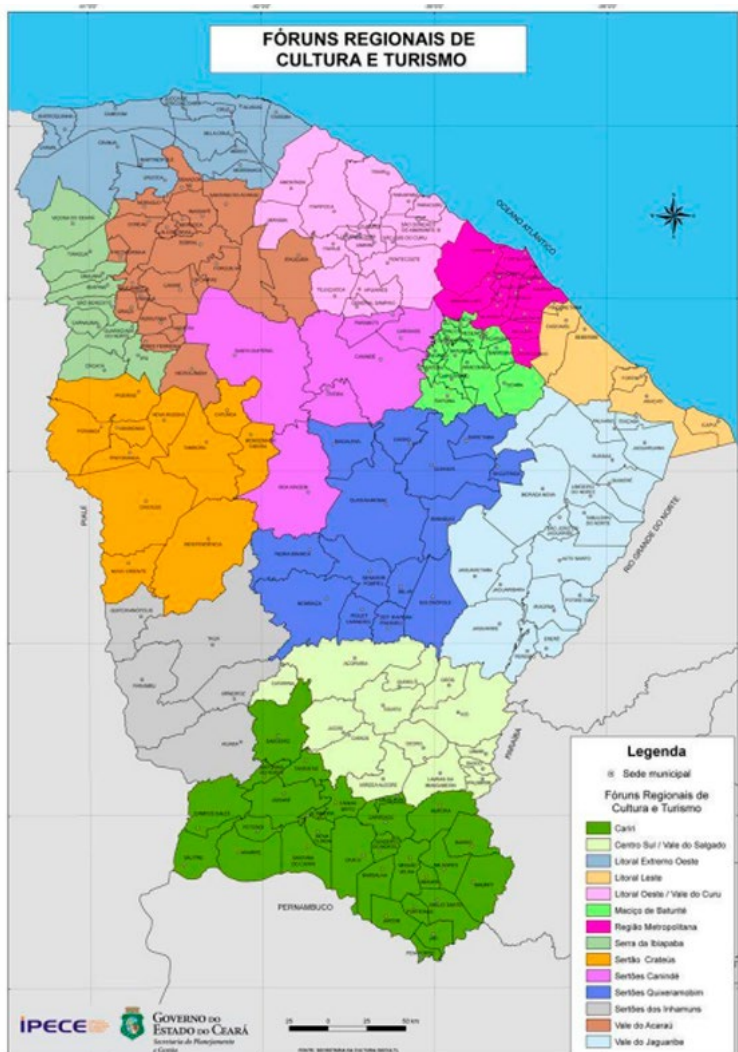


Figura 20: Fóruns regionais de cultura e turismo do Estado do Ceará.

Fonte: IPECE, 2015.

ca e produção cultural comum. A presente análise tem como referência as mesmas entidades e estudos utilizados na primeira análise. Ainda é importante citar que as tipologias destacadas por região são aqui entendidas como as produções artesanais predominantes que sobressaem por vínculo e impacto nas respectivas regiões que representam, o que não exclui a existência de outras tipologias artesanais nesses espaços e nem limita a presença dessa tipologia, em menor escala, em outras regiões.



2.4.1. Cariri

A região do Cariri recebe forte influência de movimentos religiosos e influências dos outros Estados com quem faz divisa, como Pernambuco e Bahia no caso das Esculturas em madeira de Imburana de Cambão, uma planta típica desses Estados que pela dinâmica artesã foi incorporada ao Ceará. As esculturas geralmente abordam temáticas do folclore, personagens religiosos ligados ao Padre Cícero, animais estilizados e arquitetura da região. Um centro que se destaca em apoiar essa produção é o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, instalado em um antigo prédio da Polícia Militar, um espaço que foi ressignificado e passou a abrigar o trabalho de mais de 100 artesãos. Além de ser um museu, loja e ateliê para os artesãos produzirem seus artesanatos, ele também atua como centro de assistência social para esses artesãos. (REDE ARTESOL, 2022). Ainda sobre técnicas artesanais a partir do uso da madeira, a região também se destaca pela produção de xilogravuras, em que a releitura da técnica na região é inspirada pelas histórias contadas na literatura de cordel local e, por vezes, são feitas justamente para ilustrar os livros desse tipo de narrativa popular nordestina. Em seus contos o cordel costuma abordar temas como os desafios da seca, o cangaço, a fome, relacionamentos, tradições locais e religiosidades.

Outra produção local com repercussão nacional e internacional são os artesanatos de couro, mais especificamente os produzidos pelo Mestre Espedito Seleiro. A produção varia desde celas, calçados, acessórios, peças

de roupa, até decorações para a casa feitas em couro com estampas e tingimentos característicos do artesão. Como explica o mestre Espedito em entrevista dada para o documentário “A sandália de Lampião” (YAÑEZ; LINO; DIB, 2014), a estampa e criação de outros artefactos para além da sela vieram da reinvenção necessária depois do desaparecimento dos cangaceiros, tropeiros, ciganos e vaqueiros na região. A produção é feita a partir do couro cortado em moldes e costurados à mão, sendo toda concentrada no artesão, desde a criação do gado até o tingimento e montagem das peças. O mestre conta que a popularização de tecidos sintéticos que imitam o couro fez com que houvesse uma escassez na oferta do material, por conta disso, ele passou a ter a sua própria criação para suprir com a demanda. As principais peças confeccionadas são sandálias, bolsas, cela, gibão e também peças de decoração de casa, como cadeiras, mesas e tapetes.



Figura 21: Centro de Artesanato Mestre Noza - Cariri.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.

Figura 22: Matriz de xilogravura para cordel.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.

Figura 23: Sandálias de couro do Mestre Espedito Seleiro.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



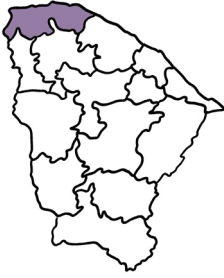
2.4.2. Centro Sul / Vale do Salgado

Os artesanatos feitos a partir da técnica de bordado ganham destaque na região por conta do trabalho das artesãs que produzem peças de tecido com desenhos inspirados em elementos arquitetônicos da cidade de Icó, compondo padrões a partir da sua arquitetura histórica e difundido a identidade da cidade através dos seus trabalhos.

Dos projetos que dão estrutura para essa produção, se destaca a Associação dos Produtores de Artesanato, Gestores Culturais e Artistas de Icó - APROARTI, uma associação que dá suporte para mais de 60 artesãs e tem como foco as questões das mulheres envolvidas nesse trabalho, providenciando formações na área, dando suporte nas vendas através da loja da associação, abrigando núcleos de teatro, música e outras manifestações culturais da região (REDE ARTESOL, 2022).



Figura 24: Bordados de Icó.
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



2.4.3. Litoral Extremo Oeste

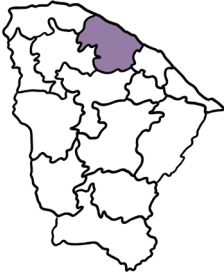
A carnaúba faz sua importância em regiões como o Litoral Extremo Oeste, em que o trançado com materiais originados da planta são uma das atividades artesanais que se destacam na região. Os artefatos produzidos são compostos basicamente da palha da carnaúba, feitos a partir das suas folhas ressecadas com tonalidade natural. A produção é predominantemente baseada em bolsas, cestas, tapetes e outros utensílios de decoração e uso diário.

Das ações que se destacam para ajudar a promover a atividade, está a Associação Comunitária das Mulheres de Curalinho (ACMC), fundada em 2004 (REDE ARTESOL, 2022). A ação facilita o contato das artesãs em parcerias para a compra de matéria-prima e maquinários, assim como facilita o contato para a participação em eventos e venda de peças. O espaço da associação funciona como loja, espaço para reuniões e “brinquedoteca”, para acolher os filhos das artesãs em seus horários de expediente.



Figura 25: Cestos de palha de carnaúba.

Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



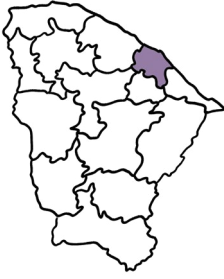
2.4.4. Litoral Oeste / Vale do Curu

O município do Trairi já foi o maior exportador de renda de bilro do Estado (CATARINA MINA, 2019). Na região, além da tradição de gerações, se encontram todas as matérias-primas locais para a produção da renda de bilro, desde as sementes do bilreiro, como os espinhos de mandacaru. As rendas desse local se destacam pelo uso variado de cores e pelos diferentes padrões que produzem.

São muitas as iniciativas de apoio à prática, afinal, são mais de cinco mil rendeiras na região. Uma delas é o projeto “Olê Rendeiras”, uma colaboração entre a Quair e a marca Catarina Mina. O projeto será aprofundado mais à frente (Capítulo 3), pois inspira demais assuntos ao mesclar ações de sustentabilidade e design social. Atualmente, ele tem impacto em 14 comunidades, auxiliando na produção e venda das peças.



Figura 26: Peças de renda de bilro.
Fonte: CATARINA MINA, 2022.



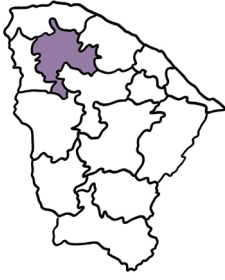
2.4.5. Região Metropolitana

Apesar da tradição da produção de artesanatos com grãos de areia ter tido início e consolidação no litoral leste, nas cidades de Majorlândia e em Aracati (REDE ARTESOL, 2022), a sua produção também ganha destaque na região metropolitana (a grande Fortaleza e adjacências), principalmente pelo fato da região estar associada ao turismo e por esse tipo de artesanato possuir reconhecimento como um dos mais autênticos do Ceará. A produção ainda é focada na reprodução de paisagens do Estado (principalmente das praias), mas também recebe influências externas de outros símbolos contemporâneos, aderindo a outros padrões e misturando iconografias até de outros países.

Um projeto de amparo à produção local do artesanato com areias coloridas é o Grão de Cor, um grupo de artesãs estabelecidas no Conjunto Ceará (zona de Fortaleza) fundado em 1984 por conterrâneas de Majorlândia, que foram para a capital e difundiram a técnica por lá, criando uma comunidade de suporte de venda e produção local (REDE ARTESOL, 2022).



Figura 27: Peças de areia colorida
Fonte: SEBRAE, 2014



2.4.6. Vale do Acaraú

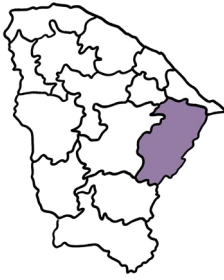
O artesanato produzido nessa região se destaca pelo estilo de padronagem único construído a partir do trançado das palhas de carnaúbas e da alternância da palha de diferentes tonalidades (cor natural ou cor com palha tingida). A coloração é feita a partir do tingimento de anilina das mais variadas cores. Os padrões possuem referências indígenas que foram transmitidas com o passar das gerações.

A comunidade foca sua produção em cestos, bolsas, chapéus e outros acessórios de uso doméstico. Os padrões produzidos pelo trançado recebem nomes que remetem à sua aparência, como “estrela”, “coração”, “flores” e outros, podendo também formar desenhos e palavras a partir de seus padrões.

Um exemplo de apoio à produção na região, junto à iniciativa privada, está na parceria entre a empresa Ypióca e as artesãs, por meio do “Programa Ypióca de Artesanato”. A iniciativa funciona há mais de 40 anos, com a encomenda contínua dos produtos artesanais para a embalagem das garrafas e através de cursos de gestão, design e empreendedorismo para as 36 associadas (REDE ARTESOL, 2022).



Figura 28: Peças de palha da carnaúba
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



2.4.7. Vale do Jaguaribe

A produção do trançado de palha se destaca na região, sendo a palha de carnaúba e a palha de milho as matérias-primas utilizadas. A produção local tem como característica o uso predominante das palhas em tonalidades naturais, com variações de tons produzidas pelo tempo de exposição ao sol; contudo, também produz peças coloridas, tingidas em anilina. Em relação a técnica, além dos pontos tradicionais, as artesãs também trabalham variações nos pontos abertos, criando estruturas diferentes de acabamento em peças vazadas.

Uma das ações que se destacam de divulgação e apoio à produção local é a mostra “A Casa AMA Carnaúba”, uma parceria entre A Casa - Museu do Objeto Brasileiro e a marca de água potável AMA, da cervejaria Ambev, que tem como foco o combate a escassez hídrica. A iniciativa, que começou em 2018, já abrange cerca de 90 artesãs do Sítio Volta, Sítio Caiçara e Santa Luzia, e outras cidades próximas à região. O projeto teve início na instalação de poços de água e placas de energia renovável, para depois prosseguir com a capacitação e desenvolvimento do artesanato local, onde foi dialogado técnicas de processo de criação, precificação do trabalho executado e oficinas de técnicas referentes à tipologia do artesanato de palha (pontos, tingimentos e costura). Por fim, a produção das artesãs foi selecionada para compor uma exposição (e venda) no Museu do Objeto Brasileiro (A CASA, 2018).

Outra forte produção local é a da técnica do crochê, executada principalmente por mulheres, através da mesclagem de linhas com diferentes espessuras, cores e pontos. Os principais elementos abordados reproduzem plantas e padrões fluidos, que compõem peças para roupas, objetos de decoração e de uso doméstico.

Nesse sentido, a Associação das Crocheteiras Novarussenses - ASCRON é uma das ações de apoio à atividade na região, presente desde 1985. A associação foi criada em um período adverso de seca, como atividade de renda alternativa para as mulheres da comunidade. A sede da associação serve como ponto de apoio para a produção e para o alojamento das artesãs que saem do meio rural e têm nesse espaço aulas de formação na técnica e suporte para a venda nesse período na cidade.

AASCRON possui mais de 50 artesãs associadas, a quem dá apoio no desenvolvimento e controle de qualidade das peças produzidas, assim como facilita o processo de venda e transporte da produção para os clientes (REDE ARTESOL, 2022).



Figura 29: Peças de palha da carnaúba
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



2.4.8. Sertões Quixeramobim

Na região dos sertões de Quixeramobim o artesanato em bordado tem destaque na forma da técnica do *richelieu*, que cria desenhos a partir de espaços recortados no tecido, em que a linha estrutura as bordas desses espaços e dá destaque ao desenho vazado, criando novos detalhes ao ser costurada também por entre ele. O desenho do

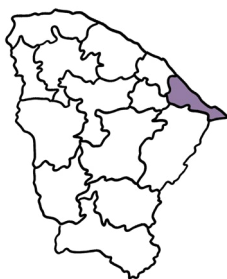
bordado é primeiro feito em papel e depois transferido para o tecido, onde é bordado para garantir a sua forma e depois cortado onde se pretende ter os vazamentos. Após isso, o bordado é novamente costurado, para ter mais acabamento nas bordas e ter acrescentado os detalhes das linhas que transpassam os pontos vazados. A técnica é produzida à mão, com o uso de agulhas, linhas e cordonês, ou com o auxílio de máquinas.

A Associação Mãos de Fada, fundada em 1977, dá suporte a mais de 50 mulheres bordadeiras na região, potencializando a produção e comercialização dos produtos, através de uma sede que facilita a organização das atividades de capacitação, assim como é um espaço de loja para a venda das peças produzidas (REDE ARTESOL, 2022).



Figura 30: Peças de bordado de *richilieu*.

Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



2.4.9. Litoral Leste

A região do litoral leste possui forte tradição de cerâmicas, sendo sua produção reconhecida em todo país pelas características singulares provenientes da

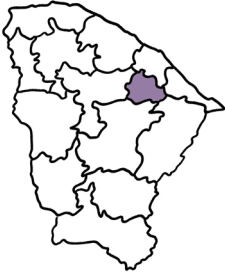
localidade. As peças das comunidades de Cascavel e Volta Redonda são caracterizadas pela tonalidade específica do barro avermelhado presente na região, denominado de tauá. Além disso, a técnica inovadora de ornamentação das peças reforça a singularidade da produção na região, em que a técnica do barro é misturada com a renda de bilro e o crochê cearense. A renda utilizada é pressionada na peça de barro ainda fresca, transferindo sua textura para a cerâmica e criando um padrão na peça. A imagem é reforçada com a pintura feita com barro branco, denominado de toá, dando a impressão da técnica do tecido na peça feita em barro.

Estudos demonstram que essa diferença de coloração é resultado da composição do solo. Em áreas de maior incidência de óxido de ferro, por exemplo, é comum encontrar um barro mais avermelhado. O barro de cor branca é bem mais difícil de se obter, sendo geralmente extraído de profundidades maiores (Alves, 2005; Gordilho et al., 2012). Os artesãos de Moita Redonda obtêm esses três tipos de barro em diferentes áreas às margens do rio Mal Cozinhado e do rio Choró (BELAS, 2016, p.13).

Uma das ações de estímulo e valorização na área foi a criação do Museu Vivo do Barro da Moita Redonda, criado com o apoio do Instituto Brasileiro de Museu (IBRAM/MINC). A ação divulga o trabalho realizado pelos artesãos a partir da criação de uma rota de turismo em torno de seus processos. Além de investir em ações para a capacitação dos artesãos na gestão e venda das peças, a iniciativa também investe no treinamento de jovens ligados à prática para a realização das atividades de divulgação do artesanato com barro junto ao museu.



Figura 31: Peças de barro com detalhe em renda.
Fonte: SEBRAE, 2014



2.4.10. Maciço de Baturité

Na região do Maciço de Baturité o trançado com plantas também é prática disseminada na região que, diferente das outras localidades, tem como matéria-prima utilizada a raiz do cipó de imbé, planta típica da região. O processo de preparo da matéria-prima se dá através da sucessiva raspagem da casca da raiz do cipó, para a utilização do miolo maleável na fabricação das peças. Após a trançagem da peça, o artefato é seco ao sol e envernizado, de forma a determinar também qual será a tonalidade das peças, que costumam ser utilizadas em coloração natural. As peças produzidas variam desde cestos, até acessórios.

A Associação dos Artesãos de Pacoti - Casa do Artesão José Marques Nojosa é um espaço de apoio à prática artesanal onde os artesãos da região se organizam para a capacitação em gestão empreendedora dos próprios negócios, para desenvolver uma melhor logística de produção, venda e precificação do trabalho desenvolvido. O espaço desenvolve cursos de formação e técnica em tipologias de artesanato, além de também funcionar como loja para a venda das peças dos artesãos cadastrados.



Figura 32: Peças de cipó de imbé
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.



2.4.11. Serra de Ibiapaba

A produção baseada em peças de cerâmica é a expressão artesanal que se destaca na região. A tradição da olaria é vinculada aos costumes dos índios Tabajaras, pertencentes ao ramo Tupi, com tradição na região.

As técnicas tradicionais de olaria ganham distinção nas mãos das artesãs que usam plantas da vegetação local, como o torém (*Cecropia pachystachya*), ou peças de crochê, para moldar e compor as texturas no barro. As cerâmicas também são incrementadas com cordas feitas a partir da palha de carnaúba ou croá (típico da região de Pindoguaba) como complemento ou detalhe no artesanato.

O barro ainda maleável é moldado sob a planta ou peça de crochê que transmitem a textura para a matéria, que logo após é recortado e moldado de acordo com a peça que se destina a produzir. A peça recebe então todos os acabamentos e são secadas ao sol para depois serem queimadas em forno a lenha numa temperatura aproximadamente de 700°C, por um período de 8 horas.



Figura 33: Peças de barro com detalhes de folhas
Fonte: SEBRAE, 2014

Uma das ações de manutenção da prática na localidade é a promovida pelo Centro de Artesanato do Sítio Tope, na zona rural da localidade de Viçosa, que dá apoio à produção e venda da comunidade Tope, composta por 12 artesãos da prática da cerâmica local.



2.4.12. Sertão Crateús

Nas regiões do Sertão de Crateús o bordado tem destaque na produção artesã, sendo executado majoritariamente por mulheres bordadeiras que reproduzem para o tecido as vivências do sertões e o imaginário de animais e plantas da região, a partir de linhas organizadas em pontos matiz, francês, cheio, rococó e ponto arte.

O bordado recebe apoio na região pela Associação dos Pequenos Empreendedores de Crateús (APEC), que atua desde 2012 em ações de capacitação em técnicas desse fazer e de divulgação do trabalho realizado pelos artesãos da região, através de uma loja física para a venda das peças.



Figura 34: Detalhes de bordado em tecido
Fonte: CEART CE, 2022.



2.4.13. Sertões Canindé

A região do sertão central do Ceará recebe forte influência da devoção à figura de São Francisco de Assis, uma tradição vinda de Portugal que se mantém presente ao longo de todo o território brasileiro. O município de Canindé é uma das sedes de devoção do santo no Estado, tendo sua criação vinculada a esse aspecto. A influência religiosa também atua em relação ao artesanato produzido na região, que se foca em torno de “milagres”, artefactos produzidos em madeira, barro ou gesso que representam as graças alcançadas pela devoção ao santo. As representações ficam expostas no Santuário Franciscano, denominado “Casa dos Milagres” e simulam, principalmente, partes do corpo que simbolizam a cura de doenças como também o agradecimento por realizações ou aquisição de bens.

Vão desde elementos, como: partes do corpo, esculpida em gesso ou madeira, que simbolizam a cura de doenças físicas; ampliando para outros que simbolizam a realização pela aquisição de bens materiais, como também de elementos intangíveis, como aprovação em concursos públicos, conclusão de cursos de pós-graduação; até a concretização de experiências como o matrimônio (SILVA-NETO, 2017, p. 5).

Ainda se destaca uma produção de artesanatos em madeira destinada a representar araras-canindé, uma espécie de pássaro que habitava a região no período pré-colonial e durante o Brasil colônia. O nome Canindé ainda faz referência à tribo indígena Kanindé, que também habitava a região e deixou como tradição a produção em trançado de palhas de milho e produção de cerâmicas em barro (REDE ARTESOL, 2022).

Nessa região um importante apoio à produção artesã parte da Associação dos Artesãos de Arte e Cultura de Canindé (AAACC), que desde 1988 promove ações de apoio à cultura no âmbito do artesanato, literatura, artes visuais, música, capoeira e outras atividades de pesquisa relacionadas a essas temáticas. A associação atua através da aquisição de maquinários para uso compartilhado

entre os artesãos; criação e manutenção da Galeria Salvador Daki, onde ocorrem exposições de artes visuais e artesanias; desenvolvimento da revista Tábua Fojo, um periódico sobre a produção cultural local; e a criação de uma feira artesanato periódica para o suporte na venda das produções artesãs.



Figura 35: Peças de "milagres" em madeira.
Fonte: SEBRAE, 2014



2.4.14. Sertões de Inhamuns

Na região do Sertão dos Inhamuns a técnica de artesanato que se sobressai é a do bordado livre, com desenhos desenvolvidos a partir de fios que também abordam, como principal temática, os simbolismos locais de plantas, animais, objetos e vivências na localidade.

A Associação de Arte Inhamuns e o Centro de Artesanato Luiza Anastácia são as iniciativas de suporte a esse fazer na região, fornecendo apoio através dos

encontros de capacitação artesanal (em relação às técnicas e à gestão empreendedora do ofício) junto às famílias produtoras, assim como através da assistência social aos artesãos e da manutenção de um espaço/loja para a exposição e comercialização das peças.



Figura 36: Peças de bordado
Fonte: REDE ARTESOL, 2022.

2.5. Considerações da análise e mapeamento

A ampla análise do território cearense e suas características geográficas/ambientais reforçam, no presente projeto, o imaginário do Estado do Ceará e o conhecimento dos diferentes aspectos naturais que condicionam as paisagens dessa terra dividida em regiões de praias, sertões e serras. A interdependência com a matéria-prima, uma das principais relações do fazer artesanal, é evidenciada nos costumes que essas diferenças ocasionam, resultando em uma vasta expressão cultural com adaptações locais e múltiplas variações de uma mesma tipologia artesanal em diferentes contextos. A diversidade ocasionada por esses aspectos fica aparente no mapeamento de artesanias desenvolvido no presente capítulo, demonstrando a trajetória do curso natural dos costumes cearenses, em uma outra interpretação de lugar que parte da perspectiva das relações do espaço com o homem e da construção da sua identidade.

Além disso, a análise permitiu identificar aspectos da forte relação do fazer com a interioridade, a dependência das comunidades locais com a atividade e o papel social que ela ainda tem na perspectiva de vida e renda de uma parcela da população brasileira. A subsistência dessa relação chama a atenção dos apoios necessários para a classe e, conseqüentemente, a manutenção do fazer e da memória local, assim como para o aspecto da preservação do meio ambiente, que provém não só a matéria-prima necessária, mas também a inspiração para a criação e reconhecimento dos indivíduos e das comunidades locais.

No Brasil não há desertos, porém, identifica-se novos aspectos que enquadram partes do seu território em um processo de desertificação⁶ (TRIGUEIRO; OLIVEIRA; BEZERRA, 2009). O clima semiárido, naturalmente expõe a região à vulnerabilidade da irregularidade hídrica, tendo esse aspecto agravado com a poluição advinda das indústrias e do consumo humano. Os processos globais de degradação ambiental também acentuam a elevação da temperatura e o desequilíbrio nesse aspecto hídrico, questões que afetam a flora local, a fauna e são empecilhos para a ocupação humana no meio rural, prejudicando a vida da população originária dessas localidades e o desenvolvimento de atividades ligadas a elas, como o artesanato. Segundo a pesquisadora Ana Cristina Fernandes Muniz, o Estado do Ceará é o mais vulnerável à desertificação no Nordeste brasileiro (MUNIZ, 2009).

A atividade artesanal é foco de renda e influência na cadeia criativa do Estado e do turismo, pontos afetados pelo desequilíbrio das variantes ambientais citadas que quebram esse ciclo e expõe pessoas à vulnerabilidade social. O movimento de valorização desse fazer e de manutenção do artesanato, proposto pelo presente projeto, envolve assim aspectos de sustentabilidade humana e ambiental, uma dimensão que será abordada no próximo capítulo.

⁶ No final dos anos 40, Aubreville (1949) atribuiu a criação do termo 'desertificação' para caracterizar aquelas áreas que estavam ficando 'parecidas a desertos' ou desertos que estavam se expandindo (TRIGUEIRO; OLIVEIRA; BEZERRA, 2009, p. 65).

CAPÍTULO 3 -

As transformações da dinâmica artesã
nas novas relações contemporâneas

3.1. O artesanato na contemporaneidade

A contemporaneidade é aqui compreendida como a periodização da história do presente. Cada época tem a sua, onde as marcas de início e fim são acentuadas por características e peculiaridades que conversam com o que sucede no determinado período. O contexto atual é marcado pelas breves e constantes interações das relações. Como referenciado por Zygmunt Bauman no início do milênio, essa volatilidade é um traço da “modernidade líquida”, dinâmica em que os tempos líquidos envolvem a sociedade contemporânea em “performances individualistas, fluidas e efêmeras” (BAUMAN, 2001).

A classificação ‘líquida’ é atribuída em função das seguintes marcas da modernidade: volatilidades, incertezas, inseguranças, liberdade, felicidade e consumismo. Nesta perspectiva, entendemos que a liquidez é além do frágil; refere-se à dificuldade em firmar laços profundos e a dificuldade de se identificar. (REIS; ALMEIDA, 2018, p. 3).

Com os adventos tecnológicos que ampliaram a comunicação e, consequentemente, as interações, as relações contemporâneas e as práticas sociais passaram a interagir de forma simultânea e intensa. Suas novas dinâmicas diluíram as fronteiras com áreas do conhecimento e atividades práticas, transformando e adaptando campos que englobam essas múltiplas naturezas ao contexto atual, tais como o artesanato e o design. Nelas, as tipologias se interpenetram de forma complementar, traçando novas variantes e trabalhando de formas diferentes as potencialidades de cada área correlata. É através desse movimento que vemos a comunicação levando novas inspirações para a estética artesanal, a incorporação de padrões e técnicas de outras regiões, ou até mesmo o uso de novos materiais e equipamentos manuais em fazeres tradicionais. Essa dinâmica quebra barreiras entre o espaço urbano e o rural (capitais e interiores), resultando em “espaços híbridos de caráter urbano-rural” (PROVIDÊNCIA *et al.*, 2016, p. 29), criando novas organizações de território e novas formas de existir. Esse movimento apresenta potenciais positivos para agregar novas ideias de desenvolvimento, mas também tem se mostrado um espaço em que práticas se sobrepõem a outras.

A metapolização, tal como a globalização, induz um duplo processo de homogeneização e de diferenciação: homogeneização, porque os mesmos actores económicos ou o mesmo tipo de actores económicos estão presentes com as mesmas lógicas em todos os países e em todas as cidades; diferenciação porque a concorrência interurbana se alarga e se anima, acentuando a importância das diferenças. As escolhas que os actores locais podem fazer são assim mais numerosas e o contacto dos territórios ‘locais’ com o ‘global’ faz aparecer as diferenças e encoraja à intervenção (...) (PROVIDÊNCIA *et al.*, 2016, p. 29).

O entendimento sobre o que é o artesanato e suas variadas dimensões se misturam em espaços de tradição e modernidade, fomentando um diálogo frequente com um passado que deve ser preservado e a essência que incorpora as novidades apresentadas pelas tecnologias e as novas dinâmicas de relações (sobretudo de produção e consumo), o que lhe leva para a contemporaneidade. O entendimento de identidade na sociedade contemporânea, segundo Bauman (2001), não se ampara mais nas raízes, a dinâmica que rege esse sentimento se assemelha mais à analogia de “ancoragem”, mais versátil e inconsistente. O vasto potencial dos avanços tecnológicos que simplificam a acessibilidade ao conhecimento, por exemplo, se esvaziam diante de valores contemporâneos pouco consistentes, sem identidade ou apego às origens, que promovem disparidades sociais entre territórios, descaracterização identitária e outros problemas de interioridade, que evidenciam a necessidade de uma releitura da modernidade em busca de adaptações possíveis que mesclam princípios de um passado comprometido com os valores locais e comunitários, inspirando uma nova realidade que celebre a junção desses pontos.

Esses novos valores alteram a dinâmica do artesanato no que diz respeito à conexão com o processo e com o artesão, a valorização da prática e os métodos de produção em um cenário de padrões industriais. A desvalorização vai além da pouca procura, como destaca Timothy Scrase (2003) em seu artigo “Precarious production: globalization and artisan labor in the third world”. Segundo ele, as causas das mudanças no artesanato apontadas são: a competição global, as mudanças no gosto estético das classes sociais com poder aquisitivo e a produção em massa de produtos artesanais (SCRASE, 2003, p. 449). Outras questões que derivam desses fatores, ou que se desdobram a partir de outros cenários dessas relações, são os problemas da interioridade, a desertificação, a descaracterização identitária, assim como questões associadas à desigualdade de gênero. Essas questões estão bastante presentes nas zonas interioranas do Brasil, assim como no contexto cearense.

Esses movimentos, que implicam na desvalorização do artesanato, teve início, em um ponto de vista global, com a introdução da máquina nos sistemas de montagem e com a emergência da Revolução Industrial no século XVIII, que sucedeu na queda da produção artesanal (SCRASE, 2003). O ofício manual, e majoritariamente artesanal, que antes era a principal fonte para a produção de roupas, utensílios domésticos, ferramentas, móveis, decorações e tantos outros, acaba por ser relegado a uma função secundária.

Não é a mecanização que tira o trabalho do artesão, mas a desvalorização do trabalho porque, às vezes, uma marca ou empresário quer que o artesão cobre o mesmo preço ou um preço inferior por aquele trabalho manual. Ele conhece o preço daquilo que é industrializado e quer manter uma média, sendo que o processo artesanal é completamente diferente do industrial. No entanto, para quem está comercializando, o que importa é o lucro, é a

economia, a diminuição desses custos. Isso também é ruim para o artesão que acaba repassando o seu produto, que tem um amor muito maior, por um preço baixo. Essa desvalorização que é o problema, não a industrialização (CARVALHO; SILVA, 2019, s/p).

A prática artesanal é alocada então no meio do processo da industrialização, em um espaço de transição que a descaracteriza em várias de suas dimensões: a relação da matéria prima utilizada se modifica, uma vez que os transportes ferroviários foram capazes de garantir a adoção de novas escolhas. O processo também é alterado, uma vez que o artesão já não é o eixo principal desse fazer em mutação, já que a introdução das máquinas permite a produção de mais artefatos em menor tempo e com maior padronagem, aspectos considerados positivos dentro dos novos parâmetros de produção. Além disso, o maquinário não necessita dos amparos frequentes que um ser humano precisa, como direito ao descanso, fonte de renda ou direitos trabalhistas. Ocorre também a divisão sucessiva de tarefas, o que muda a relação do conhecimento do produtor em função daquilo que ele produz. Quando no artesanato uma pessoa era detentora de toda a técnica necessária para a criação do artefato, nesse ponto o contato é mais superficial e a interação ocorre apenas com uma parte do processo. O homem então perde seu protagonismo e passa a ser uma peça desse processo, em um movimento denominado por Karl Marx (1867/1996) como a alienação do trabalho⁷.

A produção, que antes era submetida aos recursos naturais e à dinâmica da natureza, respeitando sua resiliência e inspirando outros processos de sustentabilidade em sua metodologia conceitual, foram drasticamente subjugados em detrimento de novos padrões de produção, consumo e estilo de vida. Esses novos modelos chegaram no Brasil inspirados nos ideários racionalistas da Europa pós-revolução industrial, os quais acreditava-se ser o caminho para o desenvolvimento e afrouxamento da necessidade do homem na execução do trabalho (BORGES, 2011).

Como já mencionado no capítulo 1, ao traçar a história da chegada dos processos industriais e, posteriormente, ao começo do design no cenário brasileiro, Adélia Borges (2011) relata em seu livro “Design + Artesanato: O Caminho Brasileiro”, a associação da prática industrial ao maquinário, à ciência e ao ritmo de produção, gerou um movimento de ruptura e oposição à produção artesã. O processo artesanal foi colocado como parte do atraso subdesenvolvido que ficaria no passado com a chegada das máquinas e a adoção dos novos padrões de produção já vistos nos países propulsores da indústria. Dessa forma, o incremento das máquinas chegou como uma oposição do fazer artesanal e não como um percurso de práticas que se incorporam em desenvolvimento e continuação mútua.

⁷ Nessa reflexão, Marx destaca que a diferença dos processos do homem frente aos processos de outros seres vivos, está na capacidade que esse tem de imaginar e criar propósitos para seus feitos. No caso, a alienação do trabalho retira do criador a sua imaginação, uma vez que ele passa a se envolver apenas a uma parte específica do processo, sem aspirações próprias ou emancipação do fazer.

3.2. A sociedade industrial

As indústrias evoluíram, nelas foram incrementadas métodos e maquinários que viabilizaram um modelo de produção ágil e padronizado, guiado em função de uma cultura de massa, o que resultou em uma transformação na oferta de mercadorias e, conseqüentemente, no comportamento de consumo da nossa sociedade, que passa a vincular aos seus novos valores a ideologia desenvolvimentista de produtividade, rápido consumo e compra. É um sistema que se retroalimenta e ganha força com o conformismo social proveniente desse progresso técnico.

Esse movimento seguiu com a promessa de que a automação de tarefas realizadas por máquinas resultaria em mais tempo livre e qualidade de vida para as pessoas, no entanto, o que os anos seguintes mostraram foi um movimento oposto de uma sociedade cada vez mais comprometida com o trabalho. Uma pesquisa realizada pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE, 2010), aponta que no Brasil, assim como no mundo todo, a introdução da indústria e dos modos de produção mecanizados atuaram através da "exploração intensiva da força de trabalho" em que a jornada de trabalho chegava a 16 horas diárias. Para manter esse padrão, era comum o uso de violência contra os operários e a aplicação de multas (DIEESE, 2010).

Por conta disso, e de outras questões que serão desenvolvidas mais à frente na discussão do presente trabalho, essa noção de progresso passa a ser constantemente questionada. O sociólogo e filósofo alemão, Herbert Marcuse (1898–1979), é um dos autores que desenvolve uma perspectiva crítica aos valores ideológicos cultuados nessa então nova sociedade industrial. Para ele, o homem é unidimensional porque se identifica com os valores desses contexto social, em um mecanismo de *mimese*, uma identificação imediata que gera um "pensamento único" e homogêneo. Com isso, suas possibilidades e inspirações são ditadas por um sistema maior, que o engloba nessa dinâmica desde antes da sua compreensão no mundo. Com isso, sua liberdade é condicionada, assim como as suas necessidades (para além das biológicas) e satisfações, que atuam alinhadas aos interesses das instituições sociais comuns, sendo um conjunto de necessidades históricas que se fazem suprir a partir de padrões predominantes que envolvem os indivíduos.

Marcuse (1966) dialoga que a lógica do consumismo, instaurada por esse novo sistema de produção, é mais um mecanismo de manutenção e controle social que caracteriza os comportamentos da sociedade contemporânea. Segundo ele, o indivíduo passa a ter mais identificação com o papel de consumidor do que com o de trabalhador, dessa forma, a percepção do retorno em poder adquirir se sobressai à exploração, a extensas jornadas de trabalho e à consciência de classe.

O governo de sociedades industriais desenvolvidas e em fase de desenvolvimento só se pode manter e garantir quando mobiliza, organiza e explora com êxito a produtividade técnica, científica e mecânica à disposição da civilização industrial. Esta produtividade mobiliza a sociedade em seu todo, acima e além de qualquer interesse individual ou grupal (MARCUSE, 1966, p.25).

Para garantir a manutenção desses novos padrões, foram incrementadas novas dinâmicas aos hábitos de produção, consumo e desejos. Essas dinâmicas aparecem como mecanismos subjetivos que induzem a compra contínua, como por exemplo a obsolescência programada, uma estratégia de mercado que estimula o consumo sistemático através do encurtamento da vida útil de um produto. Giles Slade (2007) descreve em sua pesquisa as três principais maneiras de incremento dessa prática: a obsolescência tecnológica, em que a tecnologia fica rapidamente defasada; a obsolescência psicológica (estilística ou de desejabilidade), onde o desejo é estimulado através da divisão de nichos de mercado e de lançamentos sucessivos de novos modelos de um mesmo produto, que tornam o anterior ultrapassado; e a obsolescência artificial, na qual componentes passam a ser incorporados aos produtos para que seu tempo de vida seja reduzido, como pela utilização de peças ou sistemas que não são passíveis de conserto.

Esses valores reproduzidos pelas grandes corporações, e adotado pelo público, revelam outro lado do vínculo de consumo e da teoria de Marcuse: a pouca relação afetiva com aquilo que se consome. Nessa nova dinâmica, passamos a procurar respostas rápidas para os desejos, sem existir necessariamente uma necessidade ou preocupação com o impacto ambiental e a procedência ética. Bauman (2008) identifica essa tendência como um dos “danos colaterais” da sociedade de consumidores, em que cada vez mais a procura por satisfação está no ato de consumir, e não no papel de produzir e interagir com os cenários de produção.

A inversão de valores com a qual esse modelo estimula as relações de consumo também atua no aumento das desigualdades sociais. A métrica que avalia o progresso de uma nação a partir do lucro de trocas comerciais (o PIB), exclui desse ideal a pessoas que não estão incluídas, ou atuando de forma produtiva, nesse processo, como as pessoas em vulnerabilidade social, com baixo poder de compra, pessoas em situação de rua, desempregadas ou inválidas para o trabalho (BAUMAN 2008, p.88.). Essa perspectiva aponta para outros fatores que, apesar de terem base em processos tecnológicos, ressaltam abismos no ideal de progresso coletivo.

As últimas estimativas indicam que 655 milhões, pouco mais de 10% da população mundial, são usuários de internet. Isso indica que a economia do “conhecimento” não é distribuída igualmente. Tampouco as economias 'industriais' e 'de consumo' são distribuídas de forma igual ou igualitária (FUAD-LUKE, 2002, p.1).

É uma ilusão pensar que esse modelo de progresso chega e age para todos. O modelo atual gera desigualdade em realidades e oportunidades, onde a maior parte da população não é capaz de aproveitar o lado positivo desses avanços tecnológicos e industriais (LUHBY, 2021), mas sim o lado negativo das suas consequências e negligências, como a falta de ética nas contratações e padrões exploratórios da jornada de trabalho, o esgotamento dos recursos básicos como a água, vulnerabilidade frente às questões climáticas e à poluição, dentre outros.

As questões ambientais e as drásticas alterações que essa relação tem causado e agravado também é um aspecto importante dessa discussão. A mentalidade e as limitações dos modos de produção pré-capitalistas sustentavam um relativo equilíbrio entre as trocas sociais e naturais. Esse equilíbrio já não é mais possível nos novos padrões industriais. As trocas constantes geram descarte sem fim e o vínculo fugaz com aquilo que se adquire faz com que a posse, ou a utilidade do produto, sejam mais valorizados que o processo de fabricação e a ética envolvida nesses sistemas. Essa lógica capitalista tem gerado o esgotamento de recursos naturais para a produção de massa e tem custado o bem estar de ecossistemas, por conta da exploração desregrada, o acúmulo de resíduos e poluição. O resultado é que “mais de 90% dos recursos retirados da terra, se tornam lixo residuais em apenas três meses (...)” (CHAPMAN, J., 2005, p.8).

Os derivados de petróleo, como o plástico e outros polímeros, foram incrementados ao mercado como uma das amplas matérias primas utilizadas, tornando-se um símbolo representativo de todo o agrupamento de valores contemporâneos. A sua maleabilidade de poder performar a forma necessária, o baixo custo, a capacidade de imitar esteticamente outros materiais e a descartabilidade, o fazem ser um dos materiais mais presentes em nosso cotidiano desde 1909, o ano em que surgiram os produtos descartáveis. Desde então, estima-se que foram produzidos cerca de 8,3 bilhões de toneladas do material, se tornando um problema cumulativo, uma vez que apenas 9% desse volume foi reciclado (GEYER; JAMBECK; LAW, 2017).

O exagero do uso do plástico vira uma analogia que exemplifica os padrões incorporados pela sociedade industrial. Uma pesquisa realizada pela Universidade de Newcastle (Austrália), em parceria com a World Wide Fund for Nature (WWF), concluiu que uma pessoa ingere em média 2,000 micropartículas de plástico toda semana, o equivalente a um cartão de crédito de 5 gramas (WWF, 2019). O estudo aponta que a maior parte dessa ingestão se dá por meio dos microplásticos residuais presentes na água potável e outros alimentos, o que obviamente tem gerado problemas na saúde e está relacionado com o aumento da incidência de casos de câncer, por exemplo. É uma incorporação literal do valor do descartável, em que essa lógica se estende para a nossa relação com o mundo e com tudo que há nele (inclusive as pessoas). Se tudo é substituível e essa realidade é encarada com naturalidade, o

quão distante estamos de passarmos a considerar as relações com as pessoas, nações ou com o mundo como algo descartável? (PAPANÉK, 1973).

A problematização desse cenário é uma das chaves da transformação, não só para uma mudança de comportamento individual, mas para uma transformação coletiva na cobrança de atitudes (de fato) resolutivas para todos.

Um estudo publicado em 2019, pela Agência Nacional de Águas (ANA), mostra um exemplo de como precisamos redirecionar as cobranças e responsabilidades nessa discussão. Enquanto no Brasil, 35 milhões de pessoas não têm acesso à água tratada, e 47,6% da população (cerca de 100 milhões de pessoas) não têm coleta de esgotos (o mínimo de estrutura de saneamento básico) (BRK AMBIENTAL, 2020), quase 70% da extração de água no país é voltada para a irrigação de monoculturas, *commodities* que serão exportadas, criação de animais e indústria. O gasto e o desperdício do recurso mais vital não é realizado diretamente por ou para os brasileiros, muitos deles não possuem sequer o poder de compra para usufruir deles ou a estrutura básica necessária para ter acesso a esse recurso de forma substancial. Nessa perspectiva, é conclusivo pensar que as mudanças do indivíduo possuem impacto ínfimo nesse sistema, enquanto o problema real está nas ações das grandes indústrias. Por isso, faz-se necessário criar um novo padrão de comportamento, não só para as pequenas ações do indivíduo e consciência de mudança coletiva, mas principalmente para a cobrança ativa por mudanças reais nos procedimentos das grandes companhias.

O ciclo do capital tem sido sobreposto ao ciclo da vida. A ideologia do consumismo e do produtivismo têm ameaçado a possibilidade de um bem estar coletivo no planeta, assim como tem desenvolvido um colapso ambiental, onde a natureza já demonstra a incapacidade de resiliência diante de alguns cenários, resultando em adaptações que tornam improvável a permanência da vida humana e de outra espécie no planeta. Esse sistema e causas também têm alimentado a geração de desigualdades, que traz sofrimento principalmente aos mais socialmente vulneráveis.

Ao inaugurar o produtivismo como fundamento da produção material, subsume a satisfação das necessidades humanas à geração do lucro. Trata-se de uma diferença radical. Enquanto a produção pré-capitalista de valores de uso tem seu limite na satisfação das necessidades, a produção capitalista de mercadorias para aumentar o lucro não tem nenhum limite. Esta diferença, tão simples e geral, está na base do esgotamento dos recursos naturais a um ritmo nunca suspeitado na história da humanidade; porém, também está na base da utilização irracional de qualquer forma de energia e/ou de materiais e seres vivos (FOLADORI, 1997, p. 156).

A adaptação e a busca por novas soluções que minimizem os impactos de consumo são então uma tarefa urgente para a humanidade, que parte do indivíduo mas que só se faz efetiva em sociedade. Pensar em novas formas de produzir passa

então pela tarefa de superar os moldes que alimentam o cenário de produção capitalista e dão poder para abusos no consumismo, através de políticas públicas comprometidas em fiscalizar e regular as ações de grandes produtores, assim como a imposição de ações de responsabilização para a diminuição dos impactos gerados e a transparência de dados unida da comunicação informativa sobre os impactos e possibilidades de progresso, adequando o ideal da economia industrial a uma responsabilidade ecológica coletiva.

A discussão promovida foca na procura por novas opções de produção sustentável, assim como na reinvenção de outros processos já existentes. É nesse momento que a confecção artesã pode inspirar novas soluções. No presente trabalho, o entendimento do artesanato vai muito além da prática produzida em tempos longínquos que se mantém preservada de forma conservadora, elaborando os mesmos artefatos através das mesmas técnicas, materiais e utensílios. Parte dos esforços da preservação do artesanato está na sua capacidade de convergência com a contemporaneidade, capaz de integrar essa atividade pré-industrial à atualidade (considerada um período pós-industrial). A atualização acontece desde a incorporação de novos elementos na prática como também na inspiração de aspectos artesanais como auxílio em novas áreas, relação que será melhor aprofundada no entendimento de tendências como a do *Slow Design*.

3.3. O artesanato como inspiração para novos processos - A teoria do Slow Design

Trazendo à tona a discussão necessária em torno das ações possíveis para minimizar os prejuízos sociais e ambientais das ações contemporâneas, surge o conceito do *Slow Design*, uma forma de ativismo inovador que se baseia em valores sustentáveis para criticar padrões e sugerir novos processos e pesquisas no âmbito do design. Dialogar sobre essas questões envolve a globalização política, ambiental e econômica (SPANGENBERG; FUAD-LUKE; BLINCOE 2010), uma abordagem complexa, presente na maioria das relações contemporâneas e que vai muito além das escolhas do indivíduo pois, como já introduzido, envolve uma ideologia de consumo, comportamentos induzidos, grandes corporações e mecanismos que driblam todo o diálogo da conscientização sustentável.

Com a pretensão de realocar essa discussão dentro do design e áreas correlatas, Alastair Fuad-Luke (2002), traz o *Slow Design* como uma maneira de valorização e incremento de novas alternativas para os processos de uma sociedade industrial menos danosa. Nele, são dialogadas maneiras para a incorpora-

ção de práticas artesanais, utilização de matéria prima local e de novos materiais com menos impacto ambiental, a reciclagem, a reutilização e a extensão da vida útil dos produtos (FUAD-LUKE, 2002).

Além de promover esses valores sustentáveis, o *Slow Design* atua como uma ferramenta para guiar os designers em torno dos processos de concepção de seus projetos, fazendo-os questionar seus impactos e propondo a procura por novas soluções capazes de “equilibrar aspectos sócio-culturais com as necessidades individuais e o bem estar do meio ambiente” (FUAD-LUKE, 2002, p.4).

Com sua teoria, Fuad-luke não só critica os padrões de consumo, como propõe uma abordagem baseada na desaceleração do metabolismo social, conceito criado por Karl Marx (1867/1996) para retratar a relação do homem com a natureza, abordando as condições impostas pelas dinâmicas da natureza e a capacidade do homem em alterá-las. Através desse conceito, Marx aborda as transformações promovidas pelo homem no meio externo (como o trabalho e a extração) e como essas atuam em sua natureza interna, que por sua vez se manifesta nas relações sociais em comunidade e também de produção:

Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio (MARX, 1867/1996, p. 297).

Como já mencionado, a marginalização da ideologia de consumo e a junção dos modos de produção com as relações econômicas e sociais têm alterado, de forma radical e inconsequente, os cenários da natureza e a sua capacidade de resposta, esgotando os recursos naturais em detrimento de uma demanda de produção exagerada. Em oposição a esse cenário, a proposta é “lenta”, pois critica a mercantilização do tempo e as imposições do rápido crescimento econômico, ao mesmo tempo que valoriza o “equilíbrio das necessidades antropocêntricas” (individuais, socioculturais) em paralelo às necessidades ambientais (FUAD-LUKE, 2002).

Nos dois últimos séculos, o design tem sido um acelerador do consumismo, convertendo funções criativas e tecnológicas em produtos e serviços. Ele faz parte do problema, mas também mostra em si parte da solução (PAPANЕК, 1973). Exaltando a responsabilidade na etapa de concepção desses processos, o *Slow Design* visa trazer uma nova percepção para as pessoas sobre como se pode produzir e o que devemos buscar consumir, estimulando um novo comportamento, ambiental e socialmente consciente.

É inevitável que todos modelos de sociedade que venham a ser construídas irão precisar recorrer aos recursos naturais, a questão é de como o progresso tecnológico e a visão crítica dos limites atuais podem orientar a tomada de novas decisões e comportamentos que amparem o desenvolvimento a uma visão colateral de bem estar social e bem estar ambiental, sem comprometer as possibilidades das gerações futuras de responderem às próprias necessidades.

A linguagem do design é explorada para atender aos desejos de propriedade e *status*, e usada para fomentar a ideia de criação de identidade por meio do consumo. O design que equilibra o bem-estar individual, socioeconômico e ambiental transmitirá uma mensagem diferente. Ele ainda irá satisfazer, se for o caso, a necessidade existencial de ter, mas também vai se basear na necessidade de ser, fazer, interagir e engajar-se com produtos de consumo de uma forma mais responsável. Isso não exclui a 'diversão' pós-moderna da função, nem significa que deixamos de consumir, mas aspira a criar experiências mais profundas e significativas para explicar uma visão mais ampla de bem-estar para além de consumidor (FUAD-LUKE, 2002 , p.3 - tradução da autora).

Para isso, Fuad-Luke sugere que o design atue em sintonia com três aspectos principais da sustentabilidade: viabilidade econômica, responsabilidade social e responsabilidade ambiental (SPANGENBERG; FUAD-LUKE; BLINCOE 2010) Esses três pilares estão interligados dentro de premissas que se complementam, como o fato do bem estar do indivíduo estar relacionado ao bem estar do planeta, de que o movimento, por se opor à dinâmica de consumo rápido, deve buscar desenvolver soluções gerais e duradouras, com pouco impacto, de produção viável, capaz de substituir modelos atuais com eficiência e baixo impacto.

O *Slow Design* ainda vincula suas ações com algumas estratégias empenhadas na sustentabilidade, como: a utilização de recursos e processos de baixo impacto ambiental; a minimização no uso de recursos (matérias e energias) durante todo o ciclo de vida do produto; otimização e extensão da vida útil dos produtos e de seus materiais, através de técnicas como a reciclagem ou o reaproveitamento e, em paralelo a isso, a prototipação de produtos com facilitação para a separação e desmontagem dos materiais (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Desde sua publicação, a ideia tem ganhado forças com a execução prática de projetos como o *SlowLab*, uma plataforma fundada por Carolyn Strauss em 2003, que reúne pesquisas da temática “*slow*” e que inspiram ao demonstrar a viabilidade e pluralidade dessa prática. A plataforma reúne ações como o projeto “DUST MATTER(S)” (STRAUSS, 2014), desenvolvido pela investigadora Lucie Libotte na intenção de ampliar as alternativas e reflexões em torno do uso de matérias primas. Lucie faz isso ao confeccionar vasos de cerâmica vitrificadas com poeiras coletadas de casas em Londres, o que revela expressões únicas desses espaços. “A poeira é algo que não é tangível, a menos que tenha sido acumulado. Eu queria



Figura 37: Dust Matter(s), 2014
Fonte: SlowLab, 2020.

capturar seus componentes e trazê-los de volta na forma de objetos familiares com uma identidade estética e sensível.” (LIBOTTE, 2014).

Com o intuito de facilitar a compreensão e o enquadramento de mais ações na proposta, Strauss e Fuad-Luke (2008) publicaram o artigo “The Slow Design Principles - A New Interrogative and Reflective Tool for Design Research and Practice”, onde definem alguns princípios do *Slow Design*. Para além de salientar valores importantes desse movimento, os princípios pretendem “guiar” os designers em suas tomadas de decisões.

Mais tarde, a designer Barbara Grosse-Hering (2013) complementa o diálogo com a publicação “Book of Inspirations - Slow Design”, onde explica a filosofia do *Slow Design* a partir da demonstração de produtos que já aplicam esse conceito. Além de desenvolver, exemplificar e classificá-los por nomes, ela também acrescenta um sétimo princípio, referente aos rituais dos processos. “Durante as entrevistas e sessões criativas do projeto do Maser, ficou claro que os rituais são elementos importantes do processo de desaceleração, relaxamento e reflexão” (GROSSE-HERING, 2013, p.10). A partir da experiência e resultados que surgiram deste projeto (e em complemento às discussões prévias), os autores propõem um conjunto de princípios que permitem compreender o movimento do *Slow Design* e as suas possíveis aplicações, resumidos da seguinte forma:

Princípio 1 / Revelar: Perceber inspirações no dia-a-dia que podem revelar novas possibilidades e utilidades de materiais e técnicas, além de estimular o foco na percepção da composição dos artefatos, aumentando a compreensão e a consciência sobre sua trajetória;

Princípio 2 / Expandir: Desenvolver uma visão ampliada do artefato para além das funcionalidades e ciclo de vida, compreendendo o contexto de onde ele é feito, do que ele é feito e de quem o faz;

Princípio 3 / Refletir: Estimular no utilizador, uma reflexão sobre o consumo do artefacto, vinculada ao seu impacto, processos e narrativas;

Princípio 4 / Comprometer: Elaborar métodos que permitam uma abordagem colaborativa, com transparência e acessibilidade da informação, de forma a incluir o utilizador de maneira ativa no processo de criação, fazendo com que tenha um maior entendimento sobre o processo;

Princípio 5 / Participar: Encorajar a participação ativa dos utilizadores na idealização e concepção do artefato, influenciando o movimento de comunidade e responsabilidade social, de forma a desenvolver um espaço de trocas e intercâmbios de ideias para sugestões e adaptações personalizadas sobre o produto, fazendo o utilizador participar de forma ativa nesse processo;

Princípio 6/ Evoluir: Identificar nos processos a possibilidade de melhoria. Perceber no desenvolvimento dos artefactos as adaptações que podem inspirar novos comportamentos e mudanças;

Princípio 7 / Rituais: Criar uma cultura de apreciação dos rituais, levando uma compreensão do seu tempo, dedicação e experiência, reforçando esse vínculo com o utilizador e o engajando nos processos, métodos e inspirações que surgem neles.

Os princípios idealizados são adaptados em contextos reais e virtuais, para produtos e serviços. Por terem maior proximidade com algumas temáticas, eles ainda recebem mais algumas classificações, como a divisão por **tradição**, mais ligada à produção artesanal e às manifestações culturais locais; **ritual**, para a produção que envolve rituais e celebrações religiosas/espirituais e culturais; **experiência**, aos processos que viabilizam a interferência e colaboração dos utilizadores; **envolvimento**, aos processos que focam na sincronia da produção com os prazos delimitados pela resiliência da natureza; **lentidão**, para processos com estímulo ao desaceleramento da produção e com apelo à mudança comportamental; **eco-eficiência**, aos que possuem apelo à reciclagem, reutilização e remanufatura; **conhecimento compartilhado**, aos que focam na colaboração e troca de informações para desenvolver produtos que atendem de fato às necessidades reais; **tecnologia**, novas soluções tecnológicas (geralmente mais próximas ao virtual) focadas em diminuir o ritmo das atividades humanas e desenvolver novas experiências para o relaxamento e descanso (GROSSE-HERING, 2013).

Os valores e características exaltados nessas categorizações ressaltam como a teoria proposta por Fuad-Luke está alinhada ao fazer artesanal. Por ser um movimento recente, com propostas inovadoras, é interessante para a presente discussão traçar um paralelo de como essas visões podem ser complementares e como o *Slow Design* pode contribuir para o reposicionamento e valorização da produção artesanal, assim como o artesanato poderá inspirar as novas vertentes que unem o design à sustentabilidade.

O reforço à oposição da homogeneização dos gostos, da padronização e da perda de características locais é uma referência direta às marcas únicas que cada peça artesanal possui. O pensamento crítico de como os processos de produção interferem na vida de quem produz e consome é um convite ao olhar aproximado dos processos de produção, suas trajetórias e relações com os significados de tradição e identidade, conceitos intrínsecos ao artesanato, tais como a produção comunitária, que age na dinâmica de transferência e junção de conhecimentos, baseada em referências múltiplas de vivências e adaptações coletivas, o que demonstra em si o movimento colaborativo que o *Slow Design* cita.

A utilização de matéria prima natural, local, majoritariamente endógena e comprometida com a diminuição de impacto, força à adaptação de materiais da região em outros contextos e a inovação no uso de novos materiais possíveis conciliados às técnicas de reciclagem e reutilização. A produção com extração local também incentiva o ritmo em tempo de resiliência do contexto ambiental, evidenciam o impacto e a compreensão dos danos e deveres, além de aumentar a relação da população com o espaço local, gerando emprego e sustentabilidade para empresas locais, diminuição a dependência de produtos importados (nacional ou internacionalmente) e aumentando o reconhecimento e desenvolvimento daquela região. Outra questão é a diminuição em outra forma indireta de poluição: a ocasionada pelo trânsito de importações e exportações por via aérea, marítima ou terrestre.

A junção da característica inerente do artesanato em focar na região local, junto a visão atualizada que o *Slow Design* propõe e nos potenciais tecnológicos do contexto atual, também contribuem para a percepção de novas opções possíveis de matérias primas a serem utilizadas de novas formas, como a palha de carnaúba, por exemplo, um material típico de regiões ciliares cearenses que é adotado no artesanato há séculos e que passou a ser atribuído a várias outras funções e produtos, como medicamentos e cosméticos. Hoje, a carnaúba é um dos iconográficos símbolos do Estado do Ceará, não só pela sua representação tradicional e valor simbólico, como pela sua importância econômica, sendo base para o desenvolvimento de várias indústrias. “Estima-se que a atividade do extrativismo da carnaúba no Nordeste ocupa, direta e indiretamente, em torno de 200 mil pessoas no período de safra” (ALVES; COELHO, 2008).

Mas as possibilidades são bem mais vastas e, nessa perspectiva, os papéis se invertem quando o *Slow Design* passa a ser um dos modelos que guiam as possibilidades de atuação do artesanato, apontando respostas de como esse conceito (e prática) pode orientar a aplicação dos avanços tecnológicos para acelerarem outros pontos que não apenas a lógica do consumo, como a adaptação de materiais limpos e a produção em demanda sustentável, colaborando para a incorporação de tecnologias e inovação, sem descaracterizar a prática artesanal, ao mesmo tempo que aumenta seus potenciais.

Algumas ações já demonstram a viabilidade dessa técnica criativa para a adaptação do artesanato como uma solução tradicional ou inovadora. Um bom exemplo é o do projeto Amana, desenvolvido pelo designer cearense Rafael Alves Monteiro (2016). Em seu projeto de conclusão de curso, Rafael desenvolveu um umidificador de ar com o barro, inspirado nas técnicas utilizadas nos artesanatos indígenas encontrados no Museu Homem Kariri, na cidade de Nova Olinda (Ceará). Por conta da ergonomia das formas e do material utilizado, o umidificador funciona utilizando menos energia do que umidificadores tradicionais, amenizando os efeitos do tempo seco e resgatando os saberes tradicionais dos índios Kariris.

O projeto AMANA - Umidificador de Ar feito de Barro, surgiu da necessidade em desenvolver um produto que viesse na contramão da escala industrial, indo no rumo do fazer manual, do cuidado com o meio ambiente e das raízes históricas dos índios Kariris (MONTEIRO, 2019, s/p).



Figura 38: Amana Umidificador de Ar de Rafael Alves Monteiro da UFC-CE
Fonte: Instituto Tomie Ohtake, 2019

O projeto foi premiado no Prêmio de Design Instituto Tomie Ohtake Leroy Merlin e é um exemplo de como a inovação no artesanato pode viabilizar respostas às necessidades de consumo, ao mesmo tempo que atende às necessidades ambientais.

Aliando o baixo impacto à eficiência, o projeto ainda promove uma nova perspectiva ao consumidor e, conseqüentemente, um novo comportamento frente a resolução das suas necessidades, opções de compra e crítica nos seus padrões de consumo. O esperado é que a valorização dessa forma de pensar leve benefícios, reconhecimento e valorização para a produção artesã, que de forma simples sempre aplicou esses processos na sua metodologia de fazer.

Em complemento aos ideais analisados, cabe ainda afirmar como as inspirações da teoria inspiram o presente trabalho, evidenciando nele também a natureza de uma ação de *Slow Design*, uma vez que une âmbitos do design gráfico e editorial para promover conceitos desse movimento. A utilização do recurso da ilustração como forma de alavancar e realocar a discussão em torno dos processos, histórias, contexto regional e tradições do artesanato cearense com o público infantojuvenil, valoriza e explica a trajetória artesanal (**Princípio 1 / Revelar e Princípio 2 / Expandir**); estimula uma reflexão sobre o consumo do artefato artesanal e seu impacto (**Princípio 3 / Refletir**); impulsiona, de forma colaborativa e acessível, a valorização de ações sustentáveis e de tradição (**Princípio 4 / Comprometer**); encoraja a participação ativa dos seus leitores; e cria uma cultura de apreciação dos rituais (**Princípio 7 / Rituais**).

3.4. Economia Criativa

A base da dinâmica do fazer artesanal está associada à união de manifestações coletivas e à associação de práticas diversas em várias dimensões, uma natureza multifacetada e participativa que converge com metodologias de inovação aplicadas em setores como a economia criativa, um modelo baseado nos “ativos criativos” de diferentes áreas que são capazes de promover um crescimento e desenvolvimento econômico, conforme o definido pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) em 2010. Ela está presente em um conjunto de atividades com ações tangíveis e intangíveis que se amparam no conhecimento para desenvolver interligações e sinergia entre áreas como a economia, cultura, tecnologia, propriedade intelectual, turismo e etc.

Economia criativa é o processo integrado entre áreas que agrega valor a cada anel da cadeia, fazendo com que o potencial do patrimônio intangível se transforme em renda e qualidade de vida. Os elementos que têm potencial para ge-

rar economia criativa – um design inovador, um produto cultural, uma comunidade com potencial turístico ou um atributo de marca único - são os patrimônios intangíveis, a “reserva de valor” (DEHEINZELIN, 2011, p.123).

Lala Deheinzelin complementa a visão de John Howkins (2013) ao relacionar o potencial da geração de riqueza ao método de união extensiva de ações do campo econômico e da criatividade. Howkins aponta a existência de dois tipos distintos de criatividade, uma está mais relacionada à curiosidade, motivação e realização no desenvolvimento de soluções, já a outra está relacionada à capacidade de gerar produtos para além dessas motivações primárias. Para ele, o primeiro tipo é universal, enquanto o segundo está relacionado à lógica de sociedades industriais, que atribuem um valor maior à novidade, à ciência, à inovação tecnológica e aos direitos de propriedade intelectual (HOWKINS, 2013). Nessa perspectiva, ele compreende a economia criativa como uma área ampla, que comporta mais de 15 indústrias criativas⁸ (UNCTAD, 2010) que variam desde atividades “tradicionais”, vinculadas diretamente ao patrimônio cultural, como artesanato e eventos culturais/religiosos, até atividades mais recentes com base tecnológicas, como o cinema, O audiovisual e as novas mídias.

Em seu relatório a respeito da economia criativa e as suas viabilidades, a UNCTAD divide essas redes de atividades em quatro grupos: patrimônio, artes, mídia e criações funcionais. Esses grupos, por sua vez, comportam outros subgrupos de atividades mais específicas de cada uma dessas áreas (Figura 5). A atividade artesanal está reconhecida na dimensão do patrimônio, junto a outras atividades do campo das humanidades que exercem influência e que são influenciadas pela criatividade, como festivais, celebrações, sítios arqueológicos, museus, bibliotecas, exposições, etc.

O artesanato compõe o grupo de “expressões culturais tradicionais”, caracterizado dessa forma por apresentar em si a contribuição da criatividade humana, funcionando como uma mídia para a comunicação de símbolos identitários, por apresentar em si propriedades intelectuais vinculadas ao indivíduo ou grupo que o produz (UNCTAD, 2010).

Seu impacto e vínculo cultural é o que diferencia esse fazer ao agregar uma forma diferente de valorização, ligada ao reconhecimento, respeito e fascínio pelas tradições. São enquadramentos que acentuam a singularidade da produção e que se fazem perceber, através de valores estéticos e imateriais, na identidade cultural de uma comunidade. Produtos dessa atmosfera são essenciais na divulgação e manutenção da diversidade cultural, assim como facilitam o acesso democrático à cultura.

⁸A indústria criativa representa os “ciclos de criação, produção e distribuição de produtos e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como insumos primários” (UNCTAD, 2010, p. 8).

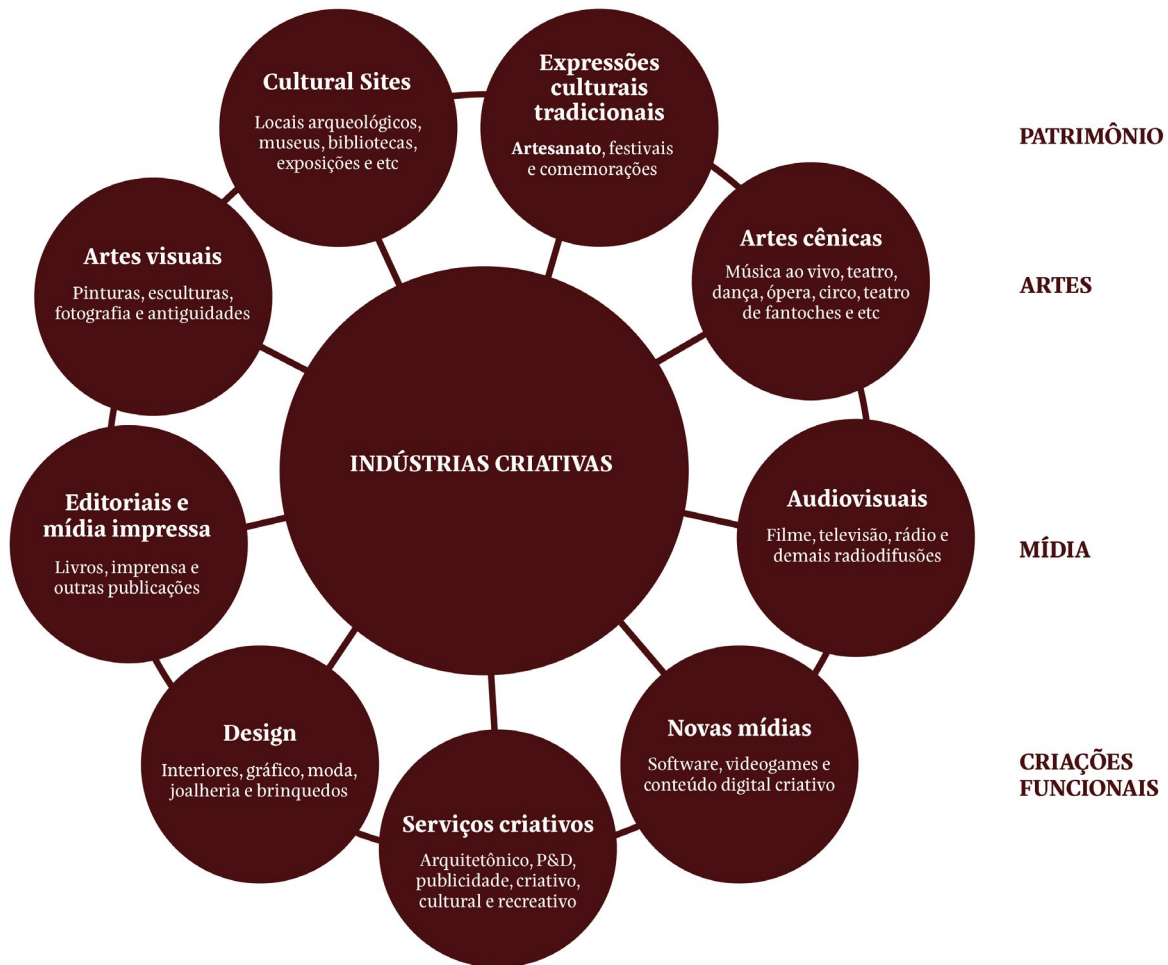


Figura 39: Classificação da UNCTAD das indústrias criativas
Fonte: UNCTAD, 2010.

Analisar o conjunto de atividades que são afetadas pelo potencial criativo humano, e enquadrá-las nessa ótica, facilita o desenvolvimento de estratégias para estimular a geração de empregos e rendas nas indústrias criativas, assim como auxilia na inclusão social, no desenvolvimento humano e tecnológico, na criação de políticas públicas inovadoras para aprimorar suas práticas, assim como sua valorização financeira. As indústrias criativas são grandes geradoras de empregos na área da cultura, artes e turismo, sendo um ponto importante para a redução da pobreza e geração de emprego (UNCTAD, 2010). Além disso, as ligações promovidas pelo artesanato dão espaço para a inclusão social, orquestrando ações formativas, empreendedoras e fornecendo a estrutura colaborativa para os processos criativos e venda conjunta. São exemplos destas ações as já mencionadas Associação do mestre Noza, no Cariri, e a Associação dos Artesãos José Abreu Nojosa, em Pacoti.

A economia criativa também tem um papel socioeducativo junto ao público mais jovem, tanto por meio do ensino artístico e cultural voltado para crianças e adolescentes, como na contribuição do desenvolvimento sustentável de pessoas.

Está sendo cada vez mais reconhecido o fato de que o conceito de 'sustentabilidade' possui um escopo muito maior que vai além da sua simples aplicação ao meio ambiente. O capital cultural material e imaterial de uma comunidade, nação ou região do mundo é algo que deve ser preservado para futuras gerações, da mesma forma que os recursos naturais e ecossistemas precisam ser protegidos para garantir a continuação da vida humana no planeta (UNCTAD, 2010, p. 56).

A cooperação entre as indústrias criativas e políticas públicas arquitetam o desenvolvimento de setores relacionados à cultura em paralelo ao foco no capital humano envolvido nele, através de ativos que focam desde o idioma, rituais de minorias, formas diversas de produção e expressão, até a infraestrutura de manutenção desses, como em espaços destinados a esse tipo de promoção (museus, associações e etc). É uma visão que dialoga com fatores como a equidade intergeracional (de longo prazo e acessível para as futuras gerações), a equidade intrageracional (inclusão no acesso à produção, participação e aproveitamento cultural), a diversidade (na participação de processos econômicos, sociais e culturais), precaução (na manutenção de patrimônios materiais e imateriais) e interconectividade entre os sistemas envolvidos (econômicos, sociais, culturais, ambientais e etc) (UNCTAD, 2010). No Ceará, o próprio PAB, já mencionado no capítulo 1, é um dos exemplos de ações aplicadas no âmbito do artesanato. Outro exemplo de projeto que atua nesse sentido é o Fundo Especial para o Desenvolvimento da Produção e Comercialização do Artesanato Cearense (FUNDART-CE).

Historicamente o Ceará desponta no cenário nacional como um estado que reconhece no artesanato uma das grandes vocações produtivas. A atividade cumpre importante papel no desenvolvimento regional, pois, além do potencial de geração de trabalho e renda, promove a inserção da mulher e do jovem no setor produtivo e comercial, estimula práticas do associativismo, fixa o artesão em seu lugar de origem e consolida a identidade cultural cearense. A Secretaria da Proteção Social, Justiça, Cidadania, Mulheres e Direitos Humanos possui um conjunto de ações que promovem transformações estruturantes no segmento, com incentivo e apoio ao trabalho, comercialização dos produtos artesanais e fortalecimento das entidades e grupos artesanais, ampliando sua capacidade de gestão e autonomia e contribuindo para a auto sustentabilidade (SPS - CE, 2022, s/p).

As contribuições que as produções artísticas e culturais levam para a autonomia econômica, enriquecimento cultural e para a conexão social entre as comunidades têm impacto intenso junto ao progresso social (desde o microprodutor até junto à atividade coletiva regional). Por conta disso, embasam os princípios de desenvolvimento cultural sustentável.

A economia criativa, assim como o artesanato, também possuem impacto na perspectiva da inclusão de gênero. Mulheres representam 77% dos artesãos cadastrados no Brasil (SEBRAE, 2013), assim como também são grande parcela em áreas relacionadas à moda e produção cultural (UNCTAD, 2010). As dificuldades das desigualdades e condições de gênero também perpassam as vivências dessas artesãs no contexto da profissão, dessa forma, as ações dessa área podem e devem vislumbrar medidas de equidade em direitos e oportunidades, incluindo a promoção de medidas específicas para o cenário de mulheres nessas áreas.

A desvalorização do artesanato muito tem a ver com a sua produção caseira de caráter feminino, sem o suporte de cláusulas trabalhistas na sua maioria das vezes, esse cenário também colide com a formação social patriarcal que, por muito tempo, designou o ambiente da mulher ao ambiente doméstico, às funções maternas e ao trabalho informal não (ou pouco) remunerado. Dessa forma, enquanto a produção industrial, reconhecida e remunerada, era desenvolvida em maioria pelos homens, o artesanato era exercido como um complemento de renda dessas mulheres que precisavam ficar em casa, cumprindo as “funções dos lares”.

Esse cenário vem sendo alterado e, por vezes, o artesanato tem sido um instrumento de emancipação feminina. Essa premissa é destacada nas inspirações que orientam as ações da marca Catarina Mina, uma marca autoral cearense que vende e produz, em colaboração das artesãs, bolsas, peças de roupa e decoração feitas de maneira artesanal.

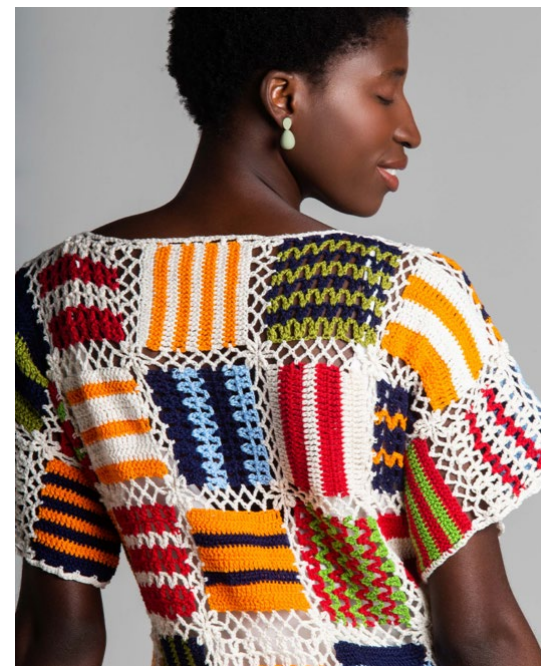


Figura 40: Peça de renda de bilro
Fonte: CATARINA MINA, 2019.

Fundada em 2005 por Celina Hissa, a empresa ganhou destaque pela forma inovadora de produção, que trabalha em paralelo a valorização e incentivo ao trabalho de artesãs do Estado do Ceará.

Outra inovação está na forma como a colaboração é apresentada, sendo feita através de um sistema de custo aberto, que apresenta quanto é gasto nos processos de confecção, venda e divulgação, enfatizando a parte que é destinada para as produtoras. A colaboração é posta aqui como uma nova forma de relacionar o consumo consciente com o apoio à produção artesanal local. A parceria gera renda fixa garantida (que pode aumentar de acordo com a produção) para artesãs, ao mesmo tempo que respeita o ritmo de produção das mesmas através da comercialização por um modelo de venda em lote, em que as peças são encomendadas através da venda, o que diminui os gastos com estoque, respeita o tempo dos processos desse fazer e informa sobre as etapas e características do mesmo.

Focar mais no trabalho e nas especificidades dos processos artesanais para comunicar os benefícios dos ciclos de consumo local, é a estratégia principal da marca, que atua em conjunto à classe para driblar a competição internacional (MORAIS *et al.*, 2017).

A comunicação e o editorial utilizados pela marca são uma referência na forma de informar sobre as belezas da produção artesanal junto à identidade regional cearense. Um dos projetos que foca nesses pontos é o já citado “Olê Rendeiras”, uma parceria com a Quair que foca no ofício da renda de bilro cearense. No projeto, as peças são assinadas pelas artesãs que as produzem e vão junto com relatos de vida ligados à atividade. Mais de 100 rendeiras da região do Trairí são apoiadas diretamente pelo projeto que tem impacto em 14 comunidades da região. Através dessa ação, o projeto promove o desenvolvimento das artesãs e estimula a inserção de jovens mulheres na profissão, apresentando mais perspectivas para a sua atuação.

As ações dos exemplos citados misturam princípios da inovação criativa, *Slow Fashion*, *Slow Design* e também é um claro exemplo de ação de design social, pela forma que estabelece a sua estratégia de organização, comunicação e divulgação, voltadas para atender anseios de grupos sociais.

3.5. Design Social

Em sintonia às práticas da economia criativa, está o design social, uma das interferências entre áreas que a presente discussão sugere como forma de realocar os princípios da área do design a uma função de amparo e melhoria social, aqui alocadas no contexto da produção artesanal. As discussões sobre sustenta-

bilidade (nas suas amplas designações), sugerem a urgência e os benefícios de rever nossos propósitos de produção no âmbito do design e do consumo. Nessa perspectiva, isso pode se traduzir na adaptação de processos clássicos de criação do design para projeções que potencializam da inserção social, influenciando as escolhas do público-alvo (consumidores) à procura de mudanças sustentáveis, a criação de projetos e novas soluções com impactos reais (aplicáveis em diferentes realidades), assim como deve, de fato, promover essa ideologia dentro dos seus processos convencionais de criação e venda de produtos e serviços.

Problemáticas como as desenvolvidas pelo designer e professor Victor Papanek (1973) trazem o olhar crítico para a influência do design e seus profissionais dentro da equação que orienta para o colapso produtivo e ambiental, desde a década de 70 do século XX. Em "Design for the real world" (PAPANEK, 1973), Papanek dialoga sobre a responsabilidade do designer na lógica sistemática do mercado em superar seus objetivos de vendas e promoção de desejos, lógica irresponsável que considera o ciclo de vida do produto somente até o momento de consumo e descarte, apagando o olhar crítico dos deveres e da responsabilidade do designer em voltar esse potencial para uma direção ironicamente oposta: a de bem estar real e sustentável das pessoas, facilitando a obtenção de qualidade de vida para todos ao suprir as necessidades básicas da sociedade que envolvem saúde, alimentação, educação e desenvolvimento.

O design social implica atuar em áreas onde não há atuação do designer, e nem interesse da indústria com soluções que resultem em melhoria da qualidade de vida, renda e inclusão social. Conduz assim para uma produção solidária e uma responsabilidade moral do design (PAZMINO, 2007, p.3).

Em suas discussões, ele mostra um caminho alternativo de desenvolvimento do design para o indivíduo em conjunto da comunidade, amparado ao combate à obsolescência programada e à inclusão de grupos minoritários. Ao refletir como os produtos e tecnologias dos "países desenvolvidos" eram inseridos em outros países que ainda não possuíam esse tipo de padrões, Papanek (1973) critica o movimento de destituição de reconhecimento e contato com os saberes locais, trazendo um olhar crítico para os padrões de satisfação das necessidades e quais sistemas/padrões eles perpetuam e atualizam como referência. Dessa forma, ele incentiva os designers a voltarem seus olhares para países subdesenvolvidos com chamada para aperfeiçoar as necessidades locais dessas regiões, atualizando o vínculo em suprir as necessidades reais e não só as do mercado. Essa prática se situa dentro do "esquema de funções" que produtos e ações do design devem ter como "*telesis*" (Figura 6), que designa o contexto total das várias dimensões socioeconômicas daquele local (Papanek, 1973). Dessa forma, a função é o objetivo principal, mas essa precisa estar alinhada às necessidades, mé-

todos e estética do contexto em que está inserida. Sem o enquadramento social, o design não existe (KUYPER, 1995 *apud* FORNASIER; MARTINS; MERINO, 2012). Essa lógica evidencia a interferência que a variante social possui nos processos de concepção do design, uma vez que é uma área produzida por e para pessoas.

O objeto produzido pelo design soma a seu caráter funcional, que revela as necessidades de seus usuários e da época em que é produzido, o resultado das concepções e dos valores sobre a cultura e a sociedade de quem o produz - o designer (Miranda, 2002, p. 199 *apud* FORNASIER; MARTINS; MERINO, 2012).

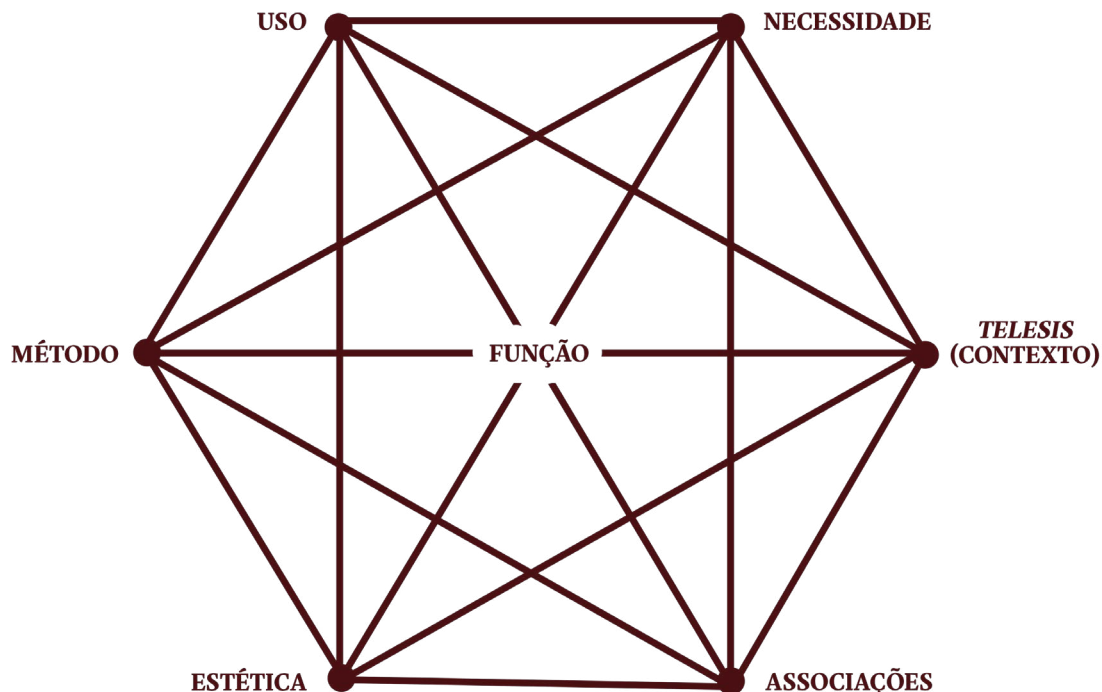


Figura 41: O esquema das funções nos processos de design.
Fonte: PAPANÉK, 1973.

Dessa forma, o design social exalta, na presente discussão, a chamada para que o design aponte para soluções de mudanças do mundo “real”, social e tátil, o que não desmerece a função do design mais relacionado às questões gráficas, aplicadas no mundo simbólico (até porque uma age ativamente na outra), mas sim reforça que esse não deve ser o ponto principal. Com esse entendimento, o desdobramento prático da presente discussão pretende trabalhar, de forma complementar, essas duas áreas, ao promover o artesanato como uma solução sustentável de impacto social a partir do livro ilustrado.

O design social deve ser socialmente benéfico e economicamente viável [...] Nesta orientação de design, os fatores sociais e econômicos devem ser maximizados

e tratados como objetivos de projeto. Isso exige do designer uma ação interdisciplinar do projeto, com a aplicação de uma metodologia de desenvolvimento de produto que permita minimizar os problemas sociais, aplicação de ferramentas e técnicas adequadas, além de um maior conhecimento de sociologia, psicologia, política pública e antropologia [...] O design formal tem a inovação e a estética como seus valores principais, um design social exige do designer novas qualidades e maiores cuidados (PAZMINO, 2007, p 3).

A interação entre a inserção social que o artesanato proporciona também pode ser uma questão de design social. De forma abrangente, as aplicações do design (econômica e social) não se dissociam, mas sim agem de forma complementar. Esse movimento recente tem sido uma aposta de muitas iniciativas do setor privado e, por vezes (principalmente no Brasil), uma ação de colaboração entre esse setor com o poder público, para apoiar produções artesanais em paralelo às suas produções. Esse é o caso de ações como a da marca de moda cearense Gabriela Fiuza, que tem a sua produção em colaboração com artesãs cearense focadas principalmente no crochê; e projetos como o da Ypióca junto à produção de trançado de palhas e o projeto A Casa Ama - Carnaúba, ambos já mencionados no capítulo 2. O retorno vem dos benefícios que a iniciativa por si só traz (trabalho autêntico, sustentável, com benefícios para a comunidade local e manutenção das tradições), mas também pelo retorno da validação de quem opta por consumir e apoiar iniciativas conscientes.



Figuras 42 e 43 - A Casa Ama - Carnaúba - 2018
Fonte: A CASA, 2018.

Os pressupostos que os projetos do design social assumem são alinhados com os relatados no *Slow Design*, assim como em maioria com as vertentes tradicionais do artesanato, tais como: uso de materiais endêmicos; mão de obra local em sistema de transmissão de conhecimento; processos de fabricação com tecnologia do-

minada localmente; adequação do produto ao contexto sócio-cultural; redesign e adaptações de produtos que realmente atendem às necessidades locais; bom rendimento funcional; promoção da auto-estima do grupo social; abrangência local e aplicável em outros contextos; valorização dos aspectos sociais, culturais e ambientais da localidade; alinhamento com a linguagem, estilo e simbolismo do grupo social; otimização de matérias primas e fabricação viável, comprometida com os processos de reciclagem e reutilização no pós-consumo (PAPANNEK, 1973).

O design (em seus variados papéis) é peça importante do desenvolvimento econômico do Brasil, contribuindo com as áreas diretamente ligadas ao setor criativo ou não. Por conta disso, é utópica a expectativa de que as ações de design no país estejam totalmente alinhadas com as premissas do “design para o mundo real” ou que essa seria a única forma de design ativo no país. Contudo, o movimento impulsionado por Papanek levanta pontos que podem e devem ser estabelecidos como padrões na aplicação do design, independente da sua finalidade. Alguns pontos vão ser inerentes a outros, o que serve para ampliar o debate e a análise crítica a respeito de questões como a ética em torno da indução de desejos e ofertas; o compromisso na forma que a ação afeta o bem estar dos seres vivos; o zelo pelo bem estar do ambiente junto aos impactos do pré e pós consumo e o empenho por um design inclusivo (nas dimensões de países a indivíduos).

O resultado dessas propostas podem incidir desde o desenvolvimento social e econômico da população de base, até a conscientização de empresas em incluírem nos seus modelos de negócios a mentalidade de aplicar e reverter seus lucros para as questões sociais, assim como implica em um novo padrão de consumo consciente.

Unindo as reflexões de contemporaneidade, as diferentes inserções do design e as possibilidades do artesanato dentro na atualidade/futuro, reforça-se aqui uma visão de preservação pautada em adaptações com o contemporâneo, em que a sua principal colaboração se dá em valores sociais e ambientais. É irreal pensar que respostas complexas de uma sociedade pós-industrial estão dentro de um fazer pré-industrial como o artesanato, entretanto, a sua capacidade de interação com elementos da atualidade mostram perspectivas benéficas para um futuro possível, como as indagações em torno do potencial humano e tecnológico para o desenvolvimento de soluções para um mundo real, que prioriza os trabalhos que envolvem o cuidado humano, que visam frear o cataclisma ambiental, assim como problematizam os métodos que destroem o planeta sob a máscara de um progresso amparado apenas no lucro e consumo.

Dito isso, o desdobramento prático do presente trabalho se identifica como uma ação que promove as adaptações da esfera do artesanato, o levando para a ilustração e para o design editorial como forma de estabelecer um diálogo que promove a atenção com o grupo social envolvido na produção artesanal e a esfera ambiental, assim como chama a atenção da extensão desse pensamento para outros setores do

design, desenvolvendo um papel social construtivo e intervencionista em oposição às forças consumistas, igual ao proposto por Papanek (1973).

A compreensão da atividade artesanal como uma possibilidade de melhora social em uma perspectiva coletiva abrangente, acentua o vínculo e a importância que esse fazer tem, de forma inerente, na vida de quem o faz. E o sentido oposto também deixa notáveis marcas na forma como essas vivências são traduzidas nos artefactos, exprimindo a identidade de quem o cria, relação que será melhor compreendida a partir de um olhar atento para os simbolismos que formam o Estado do Ceará.

CAPÍTULO 4 -

Identidade cearense: uma interpretação
ilustrada

4.1. *Iconografias, simbolismos e Identidade cearense*

A noção de um entendimento comum do que é o Brasil, assim como do que é o nordeste brasileiro e o Estado do Ceará, passam por uma série de influências que buscam resumir coletivos gerais de aspectos desses espaços. Cada pessoa vai desenvolver um entendimento singular originado das percepções, referências e experiências (individuais e coletivas) de cada um, contudo, essas noções também se misturam e são influenciadas por uma visão comum de uma realidade (ou parte dela) que sobressai como símbolo inerente desse conjunto de lugares e comunidades, que por sua vez referenciam uma identidade local.

Uma realidade social é construída, pensada, segundo uma série de situações, e dentre elas, está a construção de representações, individuais e coletivas. Porém, essas representações não atuam sozinhas, necessitando das práticas para que existam. A cultura, por exemplo, evoca o simbólico, o econômico, produzindo sentidos e representações diversas em suas relações com o mundo social (SALES, 2019, p. 39).

Os esforços para definir e explicar o Brasil começam desde o período da colonização, em que eram narradas características do local e do seu povo originário durante o processo de “descobrimto” das nações européias (Espanha e Portugal) ao chegarem no país. Contudo, a busca pelo entendimento de uma identidade nacional, partindo de uma visão interna e criada pelo povo que constitui o Brasil, teve início no séc XVIII, com a sua independência, sendo um processo que se desenvolve até a atualidade. Como refere Renato Ortiz (2013), a construção de uma identidade está diretamente ligada ao seu entendimento de nação e cultura, sendo esses os principais indicadores da formação histórica que regem todos os outros aspectos de concepção de um lugar, como a formação política, social, econômica, geográfica, a noção de cidadania, as leis aplicadas, assim como a delimitação de direitos e deveres impostos aos cidadãos. Segundo Ortiz, todos esses fatores buscam interligar papéis de seus habitantes dentro de uma consciência coletiva e vínculos sociais.

A outra esfera, segundo ele, importante na construção do entendimento de uma região, a cultura, influencia a partir de costumes, símbolos e hábitos construídos dentro desses conjuntos de fatores já citados, evidenciando singularidades em sua formação e nas vivências locais, reafirmando uma identidade única vinculada à tradição, estética e padrões que surgem desses modelos já pré-estabelecidos de sociedade. “Práticas culturais, símbolos e identificações são gestados no interior desses meios, sendo pouco a pouco inculcados e logo partilhados pelas diversas classes e camadas sociais” (ORTIZ, 2001, p.195).

Essa visão é aqui complementada a partir das análises do sociólogo Pierre Bourdieu (1989), que refere o envolvimento desses fatores na construção identitária a partir de sistemas simbólicos que representam e são repercutidos dentro da linguagem, arte, religião, folcloristas e assim por diante. Através de uma análise crítica em “O Poder do Simbólico”, ele relata como a construção de uma imagem de referência (uma produção simbólica) se dá através de influências internalistas e externalistas, que representam, respectivamente, questões internas dos indivíduos e influências exteriores gerais voltadas para toda a sociedade. Essas últimas tendem a demonstrar os vínculos entre produções simbólicas e as relações de poder, por isso a ligação com a constituição de uma nação é tão determinante para a geração de uma identidade local. Segundo Bourdieu (1989), o poder do simbólico tem funções na transmissão de conhecimentos e comunicação, sendo graças a esses instrumentos simbólicos socialmente adquiridos e culturalmente disponíveis que os indivíduos podem dar sentido às suas experiências com o mundo, facilitando a percepção da realidade e a socialização por meio da interação com o espaço.

Nesse sentido, a representação se faz a partir de partes que se sobressaem de uma realidade e que conseguem expressar, a partir desse recorte, uma noção coletiva e consensual dessa totalidade reconhecida como nação ou lugar determinado. Realocando essas perspectivas para o contexto do presente projeto, interessa compreender qual a noção de identidade que se tem do Ceará, para isso, uma análise a respeito da construção da noção do que é o Brasil e de suas divisões regionais se fazem necessárias.

Como cita Eduardo Bueno (2016), as primeiras imagens alusivas ao Brasil o referenciavam como uma terra tropical e atrasada, uma espécie de paraíso selvagem habitado por indígenas (interpretados dentro de uma ótica colonial) que interagiam com as nações que lá chegavam. Essa visão é transpassada em análises de trechos históricos dessas primeiras expedições, como os dos relatos das primeiras vindas de Vicente Yáñez Pinzón às terras brasileiras, dispostos na publicação “Náufragos, Traficantes e Degredados - As primeiras expedições ao Brasil”.

Aquele ‘mar doce’ estava coalhado de ilhas – algumas enormes; todas ‘felizes pela fertilidade do solo’; a maioria ‘habitada de gente mansa e sociável, mas pouco úteis para os nossos porque não possuem produtos desejáveis, a saber: ouro e pedrarias’.

A frota de Pinzón estava na baía de Marajó. Os nativos chamavam a região de Mariatambal. Pinzón manteve o nome, mas batizou aquele imenso curso d’água de Santa Maria de la Mar Dulce. Tinha acabado de descobrir o maior rio do planeta – o mesmo que, 40 anos mais tarde, seria chamado de Amazonas pelo primeiro explorador que o navegou da nascente à foz, o também espanhol Francisco de Orellana (BUENO, 2016 p.19).

Outro exemplo que retrata esse imaginário está consolidado na literatura indianista criada pelo escritor José de Alencar, que em obras como “O Guarani”

(1857/2015), “Iracema” (1865/1991) e “Ubirajara” (1874/2014), apresenta, através de recursos do romantismo, o Brasil e a criação do seu povo, fazendo isso em uma analogia que ligava as características desse povo à vasta e “exótica” riqueza natural ali encontrada. “Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipú (...) o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas” (ALENCAR, 1865/1991, p. 2). O impacto que os livros do autor possuem até hoje na didática e assimilação de uma identidade nativa indígena, demonstra o papel importante que a literatura teve (e tem) na criação e consolidação de um imaginário brasileiro, acentuando a mestiçagem como base da criação de uma nova sociedade híbrida.

O Brasil seria, assim, a síntese do velho e do novo mundo, construída depois da destruição do edifício colonial e dos elementos perversos da natureza. Os elementos lusitanos permanecem, mas modificados pelos valores da natureza americana (FIORIN, 2009, p. 5).

Nesse ponto, o Brasil seria uma nação sem um passado definido mas com muitas perspectivas para o futuro. A procura pelo entendimento de uma identidade brasileira leva ao diálogo de sua construção e ao início das análises sobre as teorias de raça, que tentam explicar a formação da sociedade brasileira e as suas dinâmicas, em uma tentativa de explicar as diferenças e o atraso brasileiro em relação ao desenvolvimento de outros países da Europa. Como assinala Cláudia Vasconcelos (2006) essa análise se amparava nas ideias retrógradas do determinismo propagado por Hippolyte Taine⁹ para difundir uma visão crítica aos elementos que dificultavam as instalações europeias no território brasileiro: o clima, as pessoas que ali já existiam e a mestiçagem com os novos povos que ali chegavam (contexto histórico), interpretados a partir da distinção de raças.

São, portanto, prioritariamente estas noções de clima e raça que vão dar singularidade ao país e explicar o seu atraso e a sua lenta mobilidade, o calor dos trópicos foi visto como um fator dificultador para a adaptação do elemento europeu na terra, aliado a isso se apresentava uma evidente mistura de raças. Aparece, deste modo, um quadro pessimista sobre a construção da nacionalidade e conseqüentemente o progresso e a modernização do país (VASCONCELOS, 2006, p.2).

Essa visão resultou em um conflito de interesses e identidade a quem a nova terra, que ali se construía, deveria buscar se assimilar. O norte do país, mais quente e mais micigenado com índios e negros, representava tudo o que o sul deveria se diferenciar para então, se aproximar do ideal de modernização e desenvolvimento visto na Europa. Como mostra o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior em sua pesquisa para a elaboração do livro “A invenção do Nordeste e outras artes” (ALBUQUERQUE, 2011), o país é dividido em antíteses que buscam promover uma

⁹ O Método de Taine visava a compreensão do homem como um produto de três fatores: meio ambiente, raça e momento histórico.

clara distinção entre o moderno, rico, industrializado e com maior presença de imigrantes europeus (sul); e o pobre, atrasado, rural e com maior miscigenação entre índios e imigrantes africanos (norte). Um dos interesses dessa distinção está associada a um ideal de imagem conveniente que seria projetada sobre o Brasil para o resto do mundo, como uma forma de autopromoção das elites brasileiras (ALBUQUERQUE, 2011).

Nessa época, a concentração das indústrias culturais e dos pólos de comunicação localizavam-se no sul do país, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, sendo construída ali a imagem propagada interna e externamente sobre esses dois lados do Brasil. Imagens reforçadas pela imprensa do sul nesse período, como as difundidas pelo jornal "O Estado de São Paulo", focavam, ao abordar o norte do país, em eventos como o da seca de 1877-79 (a pior do século) e a pouca industrialização da região, como forma de propagar uma imagem do rural, pobre, ignorante (BARBALHO, 2004). Também eram vendidas imagens estereotipadas em torno do movimento de Canudos¹⁰, o culto em torno do Padre Cícero, do cangaceiro, da violência e da pobreza ocasionada pela seca.



Figura 44: Cangaceiros
Fonte: CURADO, 2019.

Para além do preconceito reforçado ao abordar esses assuntos, o país como um todo concordava que a região norte estava mais associada ao rural e às interioridades, contudo, de forma ambígua, os artistas, intelectuais e a elite do nordeste apresentavam isso de forma romantizada e saudosa, de um povo forte que se reinventa, como o retratado em "Casa Grande e Senzala" (FREYRE, 1933/2019), que exalta essa ideia ambígua do que era o nordeste. Ainda segundo o relatado em sua pesquisa, Albuquerque (2011) mostra que foi em resposta a esse

¹⁰ No contexto da seca de 1877, surge na Bahia a formação de uma comunidade alternativa chamada de Belo Monte e reconhecida por Canudos. Pelas subversões aos conceitos religiosos e políticos da época, a comunidade foi envolvida em conflitos que resultaram na Guerra de Canudos (1896-1897), no fim da comunidade e na morte de seu líder, o cearense Antônio Conselheiro.

contexto segregador e depreciativo que surge, nas primeiras décadas do séc XX, um movimento de exaltação nordestina por parte de artistas como Gilberto Freyre, que através do “Diário de Pernambuco” publicou uma série de artigos (que eram encaminhados também para os Estados Unidos da América) onde exaltava as tradições regionalistas do nordeste. Nesse mesmo veículo, Freyre teve a oportunidade de acentuar esse “pensamento nordestino” através da publicação de “O Livro do Nordeste” (FREYRE, 1937 *apud* ALBUQUERQUE, 2011).

O Livro do Nordeste, elaborado sob a influência direta de Gilberto Freyre, dará a este recorte regional um conteúdo cultural e artístico, com o resgate do que seriam as suas tradições, a sua memória, a sua história. Para José Lins, foi aí que “o Nordeste se descobriu como pátria”. No editorial de abertura de ‘O Livro do Nordeste’, Freyre afirma ser esse um “inquérito da vida nordestina; a vida de cinco de seus Estados, cujos destinos se confundem num só e cujas raízes se entrelaçam nos últimos cem anos (ALBUQUERQUE, 2011, p. 86).

Esse movimento também contou com o amplo apoio de políticos e influentes da sociedade que, através de uma agenda de ações políticas amparadas no populismo para o reconhecimento e orgulho do que seria ser nordestino, evoca o surgimento da região nordeste, que até então era agrupada junto aos Estados do Norte.

É importante salientar que, embora a evocação por um orgulho nordestino fosse legítima, ela se dava em grande parte pelo interesse das elites nordestinas em garantirem a manutenção de seus privilégios, sendo a romantização também uma forma de alienação nesse contexto. Com a economia em decadência por conta dos eventos da seca e um relativo atraso tecnológico e industrial em relação às potências do sul do país, o movimento das elites nordestinas evocavam a tradição e o regionalismo como um espaço de preservação da essência de um “Brasil nativo” (ALBUQUERQUE, 2011). Nesse sentido, o sul do Brasil seria um espaço corrompido pelas dinâmicas capitalistas e descaracterizado pelas influências da globalização.

Com interesses mais “legítimos”, voltados para a exaltação genuína da resiliência do povo nordestino esperançoso e lutador frente a um cotidiano repleto de desafios do sertão, das belezas das serras e de um vasto e oportuno litoral, marca-se a estética da produção literária e musical de artistas como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Ariano Suassuna, Patativa do Assaré, Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi que, através de formas de expressões artísticas diferentes, apresentavam os relatos de um Brasil profundo em suas obras, sendo esses os principais realizadores de referências de um nordeste saudoso apresentado ao Brasil até meados dos anos 1960.

Desde então, a formação de um identitário cultural do Ceará não se deu por mera coincidência. Essa perspectiva foi enquadrada no plano de desenvolvimento cultural como um dos elementos essenciais para a formação de cidadãos e como elemento da economia para a geração de riqueza (BARBALHO, 2004). Durante o século XX, a estratégia da recém-criada Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT) focava

em evidenciar o lado positivo da identidade cultural mais recente e, por tanto, flexível. Foi nesse momento que se reforçaram os investimentos em uma política cultural interessada em abranger desde a cultura popular até a implantação de uma indústria cultural capaz de dialogar com a cultura de massa e a urbanização, de forma que também fosse capaz de competir com o sul e sudeste do país. A cultura foi utilizada como um instrumento de valorização local e diferenciação geográfica, ao mesmo tempo que se mostrava adaptável às transformações de um contato global, sobretudo através do turismo e do artesanato, movimento que se enxerga até os dias atuais.

Em 1966 foi criada a primeira secretaria de cultura do país. Oliveira (2015) destaca que já em 1975, no governo de Adauto Bezerra, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) apontava algumas políticas que visavam dar atenção ao trabalho cultural feito pelo povo cearense, realizando um projeto em parceria com a Casa de Cultura Raimundo Cella para cadastrar, pesquisar e registrar em audiovisual o artesanato cearense, inventariando o popular através de viagens pelo estado com o objetivo de preservar a memória e a tradição do artesanato e da cultura popular (SALES, 2019, p. 54).

Os direcionamentos para reforçar essa visão pelos órgãos estaduais, a aproximação do arquétipo rural e tradicional, junto ao tardio desenvolvimento industrial e modernização, são os principais motivos pelo qual a identidade nordestina está tão atrelada à produção artesanal, um fazer ligado a interioridade que se inclui na narrativa do “tipicamente brasileiro”, uma vez que é constituído por o que ali provém (terra e homem), e que se atrela à superação das adversidades e à adaptações locais, uma das fortes características da trajetória do Ceará. Sendo assim, o artesanato é um importante veículo de reafirmação do pluralismo patrimonial que também reforça a identidade e unidade do povo nordestino. Ainda em complemento à aproximação com as simbologias cearenses, o artesanato também funciona como um conglomerado de referências e mecanismo de difusão.

Vinculado à produção artesã, o cangaço é outro símbolo exaltado de um antigo cotidiano cearense, que influenciou a formação das cidades, toda a produção cultural da região e deu cara à iconografia cearense. Em seu campo semântico, o movimento é representado pelo chapéu de cangaceiro e outras vestimentas em couro, o signo-de-salomão, a cruz de malta, a estrela de oito pontas, a flor de lis, o cacto e outras vegetações locais ao qual o movimento tinha contato em suas travessias pelo sertão.

As religiosidades em torno do Padre Cícero e do Santo Antônio são outros símbolos que não só marcam a imagem dos santos, como alimentam tradições ligadas às festas juninas e ao cordel, outro forte representante da cultura cearense. O cordel como gênero de escrita literária que aborda o cotidiano de pequenas comunidades, mitos e contos das regiões, também é um dos principais difusores das histórias que relatam, através de rimas, saudosismo e humor, os feitos do Padre Cícero e

as tradições de devoção em torno do Santo Antônio. Um dos principais artistas que trabalharam o gênero de forma a reforçar sua simbologia na construção de imagem do Estado foi o escritor Patativa do Assaré (1909 – 2002), poeta autodidata agraciado com cinco títulos de *Doutor Honoris*, por produzir uma extensa obra de poesias que retratam a vida sertaneja de forma humilde e saudosa, com rimas curtas e ritmadas.



Figura 45: Saudação ao Juazeiro do Norte, de Patativa do Assaré
Fonte: FUKS, 2022.

Mais simbologias que visam resumir uma imagem do Estado estão reunidas na antiga bandeira do Ceará (1967), que relata parte da trajetória e composição que marcam a sua construção identitária, exaltando símbolos como o sertão e o sol (Ceará é reconhecido também como a terra da luz); o mar e o farol do Mucuripe (pela importância das atividades litorâneas); as serras, que reforçam as múltiplas paisagens da região; os pássaros e a jangada, que representam a liberdade exaltada em todo o Estado; a carnaúba, ramos de fumo e algodão, que simbolizam a vegetação e a sua importância econômica com atividades desenvolvidas a partir dela.



Figura 46: Antiga bandeira do Ceará (1967)
Fonte: WIKIMEDIA, 2022.

Esses aspectos também são retratados de diferentes formas por literatos cearenses que, através da escrita, ajudaram a reforçar a imagem de um nordeste resiliente, como fez Rachel de Queiroz em sua obra “O Quinze” (QUEIROZ, 1930/2015), que retrata o regionalismo ao abordar o evento da seca junto à trajetória do povo e os arranjos políticos da época, que acresciam a desigualdade e a miséria. Outra obra que traz destaque ao povo cearense é o romance “Iracema”, de José de Alencar (1865–1991), em que a figura dos povos indígenas é exaltada através da índia Iracema, descrita de forma detalhada em analogia às belezas naturais do Ceará. Mais um exemplo notório de produção voltada para interpretação das vivências cearenses foi feita por Moreira Campos (1914–1994), que através de seus poemas falava do povo cearense, seu folclorismo, o cotidiano e as diferentes paisagens locais. O diferencial da sua obra estava na disposição de informações fragmentadas, um recurso único que atrela o leitor à história e dá espaço para uma interpretação aberta do Ceará que ali é colocado em papel.

Outro forte símbolo que influenciou todas essas produções e, até hoje marca a interpretação ao povo cearense, foi o “Dragão do Mar”, ou Francisco José do Nascimento (1839–1914), jangadeiro que marcou a ligação da imagem do Ceará com a atividade da pesca e a liberdade, ao influenciar a abolição da escravatura mais cedo no Estado, em 25 de março de 1884 (quatro anos antes do restante do país). Esse feito fez com que o Ceará se tornasse o primeiro estado do Brasil a abolir a escravidão, antes do decreto da Lei Aurea, estimulando que os outros Estados adotassem essa medida. Dragão do Mar era o chefe dos jangadeiros e propagou as ideias abolicionistas entre seus colegas, convencendo-os a se recusarem a transportar os escravos que eram vendidos para o sul do país. A ação repercutiu em todo o país e ganhou força junto à elite intelectual da época, que aderiram ao movimento e reforçaram a pressão para que a abolição acontecesse. Por conta disso, a jangada é um símbolo tão presente ao se retratar o Ceará, pois faz referência à liberdade abolicionista e à bravura de seu povo frente às lutas por mudança (ALBUQUERQUE, 2011).

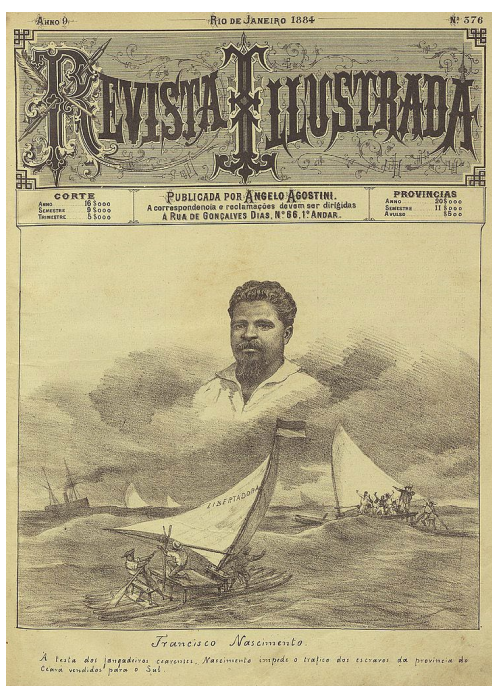


Figura 47: Capa da Revista Ilustrada, v. 9, n. 376, 1884
Fonte: Acervo da Biblioteca do Senado Federal, 2022

Para além da literatura, as representações já mencionadas também são ilustradas ao influenciarem obras de pintores cearenses que buscaram interpretar a regionalidade atrelada à história, cultura e significados na construção do Ceará. Através de seus trabalhos, esses artistas também reforçam a identificação de um imaginário cearense, como é visto no trabalho do pintor, desenhista e gravador Raimundo Cela (1890–1954), que aborda sobretudo a força do trabalhador cearense através de uma perspectiva de resiliência e domínio técnico, desvinculando-o do cenário da pobreza e adversidades da prática. As obras transpassam, em sua maioria, a estética clareada da luz natural, presente nos cenários retratados junto à natureza do campo e do litoral, onde está constantemente presente a imagem de jangadeiros, artesãos e trabalhadores do campo (Figuras 7 e 8).



Figura 48: Imagens de obras de Raimundo Cela: A virada -1943
Fonte: Museu de Arte da UFC - MAUC (2022).

Figura 49: Imagens de obras de Raimundo Cela: Rendeira - 1931
Fonte: Museu de Arte da UFC - MAUC (2022).

Outro artista que interpretou a brasilidade nordestina por meio de pinturas, gravuras e cerâmicas, foi o artista Aldemir Martins (1922–2006), que através de cores vibrantes e formas fluídas reinterpreta a vegetação e animais cearenses, como visto em suas séries de cajus, gatos, peixes, galos e cavalos (Figuras 9 e 10).



Figura 50: Imagens de obras de Aldemir Martins - O Pavão - 1965
Fonte: Museu de Arte da UFC - MAUC (2022).



Figura 51: Imagens de obras de Aldemir Martins: Gato Azul - 2003
Fonte: Museu de Arte da UFC - MAUC (2022).

O imaginário nordestino e o cotidiano das paisagens do cearenses também foram foco no trabalho de Nice Firmeza (1921–2013), pioneira nas artes plásticas e Mestre da Cultura pela Secretaria da Cultura do Ceará (Secult), nomeada em 2007, pela sua contribuição junto à arte popular. A sua arte é enquadrada ao estilo *naif*¹¹, elaborada de forma intuitiva e despretensiosa pela artista que experimentou sua técnica em pinturas, focando na reprodução de pessoas e atividades infantis do cotidiano. Nice também desenvolveu sua arte na técnica do bordado, onde retratou principalmente a temática de flores e formas fluidas em mandalas (Figura 11).



Figura 52: Imagens de obras de Nice Firmeza: Crianças - 1993
Fonte: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2022.

¹¹ Estilo de arte intuitiva em que o artista desenvolve sua auto expressão de forma livre e autodidata

As referências cearenses também são trabalhadas de forma experimental em outros meios materiais a partir da obra do pintor, gravador, escultor, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor Zenon Barreto (1918-2002), que retrata em sua obra a figura do cearense em diferentes contextos, fazendo isso a partir de diferentes técnicas que resultam em novas estéticas e linguagens em seu trabalho, como o traço rígido em xilogravura, as formas geométricas resultantes das ilustrações em mosaicos e as formas orgânicas em suas esculturas (Figuras 12 e 13).



Figura 53: Iracema guardiã - 1995
Fonte: ANDRADE, 2019.

Além da contribuição desses artistas para o reconhecimento de símbolos e de uma identidade cearense, também existem traços de tradições e da cultura popular que se destacam por acrescentar singularidade a essa imagem, como os elementos dos povos indígenas das tribos dos Tabajaras, Kariri, Kanindés, Tremembés, Tapebas, Anancés, Potiguaras, Calabaças, Pitaguaris e Jenipapos-Kanindés, que difundiram costumes emblemáticos da região como a rede de dormir, a produção de peças de palha em trançados, moradias em ocas e produção de artefatos em barro, como a quartinha e o filtro de barro, feitos para armazenar água.



Figura 54: Povos indígenas - identidade visual da jornada dos povos indígenas e universidades no ceara - 2019

Fonte: PLATAFORMA 9, 2019.

Além das tradições originárias, também estão presentes costumes trazidos e difundidos que ganham no Ceará identidade singular, como a tradição do Maracatu cearense, que tem origem e inspiração nas celebrações de matrizes africanas. A tradição é celebrada durante o período do carnaval através de danças que simulam os cortejos de coroações de reis e rainhas africanos (sobretudo os do Congo), como o cortejo real e o reisado (SOUZA, 2017). No Ceará, essa prática é tradicionalmente incrementada com a prática do negrume e a performance de papéis femininos para a representação de rainhas, com o uso de luvas, vestidos com saias rodadas volumosas e muitos detalhes em miçangas, que são usados em conjunto de arranjos de penas, flores e frutas. A prática traz a ressignificação de elementos religiosos da umbanda e do catimbó, também fazendo referência ao culto à Nossa Senhora do Rosário.



Figura 55: O negrume do maracatu cearense.

Fonte: CABRAL, 2020.

Outro elemento incorporado no Ceará por meio das influências migratórias portuguesas é a estrutura (e estética) dos casarios com fachadas geométricas e coloridas, com presença de platibandas decoradas, uma exigência legal dos “códigos de posturas municipais” que justificam a sua presença em vários Estados dos nordeste, principalmente em casas no interior do litoral e sertão nordestino. Eles costumam apresentar linhas de contornos, ornamentos ou símbolos com indicações históricas e identitárias de seus moradores.



Figura 56: Fachada de casas do nordeste.
Fonte: MARIANI, 2017.

Esses são alguns dos elementos, criados e difundidos no Estado do Ceará, que ressaltam os principais traços e identificam sua formação, tradições, cultura e identidade, inspirando seus conterrâneos nas criações artísticas e seus moradores na forma como vivem e constroem seus hábitos.

A presente análise objetiva o entendimento consciente das simbologias cearenses, a fim de facilitar o reconhecimento e a adesão do público infantojuvenil em torno do artesanato cearense. A partir da análise teórica desenvolvida no presente projeto, as simbologias são retratadas (de forma explícita ou não) em ilustrações que compõem o livro ilustrado “Cada jeito, um feito - Histórias do artesanato no Ceará”. A produção de um livro ilustrado é, no presente projeto, um exercício de interpretação das inúmeras representações que o imaginário nordestino expõe, influenciando na produção ilustrada da referida publicação, assim como influenciam, no dia a dia, a produção de artesanatos.

A relação do artesanato com as simbologias locais vai além da estética e age de forma mútua, uma vez que não só o artesanato é ditado pelas carac-

terísticas desse identitário, como também tem um papel ativo nessa construção. Essas influências estão presentes em suas funções, como nos exemplos em que o artesanato é a tradição ou um ponto principal dessa (como nos “milagres” e na xilogravura do cordel); na sua concepção, que ocorre quando o artesanato se faz a partir da tradição e expressa em si a influência desses símbolos (esculturas de madeiras que por vezes representam mitos); ou quando o fazer artesanal é uma forma de contribuição para o incremento e fixação do reconhecimento do símbolo local (como na interação do artesanato de couro com a iconografia do cangaceiro, ou a paisagens difundidas em artesanatos de areia e as representações das cidades através dos bordados arquitetônicos).

A interpretação do trabalho de artistas que consolidaram a imagem e as tradições cearenses são aqui citadas para complementar a visão proposta para o meio ilustrado, embasadas nas inspirações que surgiram através das análises desenvolvidas ao longo de todo o percurso teórico do presente projeto, em principal o capítulo 2, onde foi constituído um mapeamento de aspectos ambientais e culturais que apontam especificidades locais ao explicarem as tradições que originam as singularidades das regiões. Focar nas diferenciações e técnicas artesanais é dar foco à diversidade e aos detalhes únicos que caracteriza e diferencia as produções locais, detalhes que também são focos exaltados nas ilustrações.

As informações coletadas a partir da pesquisa de dados secundários são ilustradas no desdobramento prático do projeto, em um exercício de interpretação de referências relatadas e de vivências pessoais que retratam a impressão de um nordeste pelo olhar de uma designer e ilustradora nordestina, em um trabalho de apropriar essas percepções a um traço pessoal. Essa relação ocasiona a disposição de diferentes visões em torno do artesanato, mesclando a observação e a interpretação de relatos de vivências distintas, como a dos artesãos produtores, a de uma designer e a de um possível público com vivências não necessariamente próximas dos processos artesanais, mas que proporcionam uma experiência de reconhecimento através do conteúdo ilustrado.

4.2. Manutenção da prática artesanal por meio da ilustração

A escolha da ilustração se dá por sua natureza exemplificadora e explicativa, ideal para o propósito do desdobramento prático no presente trabalho em transmitir, de forma contextualizada para o público infante juvenil, o conteúdo da análise teórica desenvolvida em torno da produção artesanal do Estado do Ceará.

A produção de ilustrações é compreendida como um dos recursos possíveis para desenvolver representações gráficas para a transmissão de interpretações que facilitam a compreensão de um determinado conteúdo, geralmente textual. Essa visão é compartilhada com os autores e ilustradores Ricardo Nunes, Terence Dalley e Alan Male, que dialogam com a ilustração e a sua aplicação prática em diferentes contextos na perspectiva da comunicação.

Outros recursos podem ser utilizados com finalidade semelhante, como a fotografia, a fine arts ou a própria produção artística. A diferença principal, no caso da ilustração, seria o objetivo em sua função de informar algo já propositalmente interpretado, como explica Ricardo Antunes no “Guia do Ilustrador” (ANTUNES, 2007), onde analisa que esses outros recursos já são construídos em uma perspectiva aberta para a interpretação do observador, diferente da ilustração, onde a interpretação é mais clara e previamente direcionada pelo ilustrador com uma intenção construída. O uso de metáforas, códigos, regionalismos e outras figuras de linguagem são recursos constantemente presentes nesse fazer, incluídos de forma estratégica para ampliar a compreensão de um conteúdo teórico com base já estabelecida. Essa distinção é reforçada por Terence Dalley (1981) em seu livro “Guía completa de ilustración y diseño técnicas y materiales”, onde reforça que “o objetivo de toda arte visual é a produção de imagens. Quando essas imagens são usadas para comunicar uma informação concreta, a arte geralmente chama-se ilustração”. (DALLEY, 1981, pág.10).

Dessa forma, a ilustração se mostra como um recurso para aumentar ou viabilizar a eficácia da comunicação, por conta dessa sua função, está comumente associada a textos e por isso é tão presente em livros. A linguagem gráfica se firma a partir do uso de imagens e escrita (símbolos com representações fonéticas), estando esses meios de suporte de informação interligados em vários níveis. A ilustração se desenvolve a partir dessas ligações. Como relata Allan Paivio (2007), a mente humana compreende texto e imagem a partir de um mecanismo de codificação dupla, explicada por ele como “a atividade cooperativa de dois sistemas funcionalmente independentes, mas interconectados” (PAIVIO, 2007, p. 34)

O ilustrador Alan Male debate em seu livro “A Companion to Illustration” (MALE, 2019) o surgimento das representações a partir da importância de retratar os detalhes para transmitir métodos e ensinamentos ao longo da história humana. Isso é feito principalmente através de dois meios: da ilustração e da fotografia. A fotografia seria então um suporte mais fiel e realista, por conseguir retratar com mais fidelidade o jogo de luzes e os pequenos detalhes. Contudo, nem sempre um retrato realista é o meio mais adequado para transmitir a mensagem desejada. Adaptar o que se é retratado ao contexto da imagem que se quer comunicar é uma forma de agregar valores à história e à mensagem que se conta, colocando implícito os valores que se pretende associar à comunicação realizada, ampliando esse

entendimento a partir de detalhes omitidos ou supervalorizados. Nesse contexto, a ilustração é um recurso para guiar a interpretação do leitor a partir de um ponto de vista ali construído, aumentando as chances de uma compreensão efetiva daquilo que se pretende comunicar.

A prática da ilustração não é julgada puramente pela literacia visual e pelas qualidades técnicas, mas é uma disciplina que está firmemente estabelecida como aquela que enquadra o melhor engajamento com o assunto, resolução de problemas e comunicação visual; é o conteúdo divulgando e interpretado com autoridade e sem ambiguidade, sendo a busca do conhecimento e da informação um pré-requisito para prática da ilustração profissional (MALE, 2017, p. 5 - tradução da autora).

Essas análises aproximam a compreensão da utilização do conceito de mídia e das adaptações necessárias para uma comunicação eficaz. Conforme o conceito desenvolvido por Claus Clüver (2011), a mídia seria o meio físico junto de suas modalidades materiais para construir e transmitir significados, viabilizando assim a comunicação. Dentro desse conceito, também existe a intermedialidade, que diz respeito às conexões possíveis de serem integradas entre os meios materiais para efetivar essa transmissão. A união entre os aspectos imagéticos ilustrados que promovem o efeito de texturas de outros materiais no papel, o uso de diferentes suportes ou elementos *pop ups* junto ao texto escrito, recorrentes em livros infanto-juvenis, são exemplos dessa prática de intermedialidade que ajudam a aumentar o interesse e a percepção em torno da materialidade do que está sendo abordado graficamente.

A ilustração traz o contexto junto à mídia, que aqui é trabalhada principalmente na perspectiva do livro ilustrado e na aproximação da técnica com a escrita, mas que pode ir muito além. O relacionamento do texto com a ilustração é uma forma de complementação, mas não é uma obrigatoriedade. Contudo, assim como existem normas textuais para viabilizar uma comunicação assertiva, também se faz necessário um enquadramento consistente para que a narrativa visual consiga desempenhar seu papel sozinha, através de uma linguagem discursiva não-verbal que é capaz de comunicar de forma semelhante ao efeito do texto (linguagem verbal). Para isso, o uso adequado de cores, estilo, técnicas e mídia para uma determinada finalidade é essencial e atuam como um papel de sintaxe para a imagem gráfica.

A adequação junto ao contexto de mídia e intermídia pode ser exemplificada como no experimento realizado no projeto TASCÓ, que transpassa a utilização da mídia ao desenvolver ilustrações em suportes artesanais. A iniciativa evidencia o papel da mídia nessa representação ao convidar ilustradores portugueses para ilustrarem a temática do artesanato local nas próprias peças. A iniciativa é uma parceria entre a agência Vicara Design e o projeto Passa ao Futuro, que visa unir práticas da olaria tradicional junto ao design gráfico e a ilustração.



Figura 57: Imagens de divulgação do projeto TASCO.
Fonte: TASCO VIANA DO ALENTEJO, 2021.

Nesse caso, a união entre a ilustração e o artesanato serve como uma forma de manutenção e valorização dessas atividades, levando novas formas de interligar esse fazer com o público geral, inclusive as novas gerações, por conta da linguagem acessível que é utilizada. A perspectiva de incrementar ilustrações nessas produções é uma forma de inovação na conservação de elementos tradicionais, inspirando o presente projeto que busca viabilizar essa relação através da ilustração em livro, que por sua vez também podem ser expandidas em novas aplicações e experimentos de outras mídias no pós-projeto, como forma de impulsionar o reconhecimento das artesanias em novos espaços através da adaptação desse fazer no ilustrado.

4.3. Uso da ilustração e do lúdico para potencializar discussões

A ilustração demonstra a sua atuação como uma ferramenta de apoio didático visual, capaz de ampliar as possibilidades de construção do entendimento, aprendizado e interpretação por meio da projeção (mais acessível que a fotografia nesse contexto, por viabilizar o molde do discurso de maneira mais aproximada ao público alvo). Por conta disso, se faz adequada para o enquadramento junto ao público infanto-juvenil, uma vez que elabora a imaginação ao oferecer visões de mundo ainda não vivenciadas, assim como visões diferentes de uma realidade conhecida junto a novas percepções visuais, dando sentido para interpretações que aumentam a compreensão de uma identidade individual e coletiva, alimentando a consciência de referências culturais e sociais.

Por conta dessa questão, a ilustração é um recurso tão utilizado nos livros infantis e infantojuvenis. A ilustração esteve presente junto à literatura desde os primeiros livros impressos em prensa, onde era disseminada de acordo com a técnica de reprodução disponível, o que implicou durante muito tempo a sua limitação de cores, técnicas e formatos. Questão que foi ultrapassada durante as facilitações e barateamento que surgiram em torno da aplicação de ilustrações em livros.

Foi em 1659 que o primeiro livro ilustrado voltado para o público infantil foi publicado, com autoria de John Amos Comenius (1592-1670). A enciclopédia “Orbis Sensualium Pictus” (COMENIUS, 1659/1970). A publicação foi acompanhada do movimento que ganhou força ao longo de todo o século XVII, que dialogava junto à sociedade sobre a importância da aprendizagem infantil. O movimento ganhou forças a partir das teorias de progresso humano desenvolvidas por John Locke, em “Some Thoughts Concerning Education” (LOCKE, 1693/1889), que desenvolveu o reconhecimento das crianças como pessoas em fases distintas de desenvolvimento humano, com direitos que deveriam ser respeitados, desvinculando-as do estigma de inferioridade projetado na época.

Outro ponto de transformação veio com as ideias de Jean Jacques Rousseau (1762/1979) em relação à infância, em que defendia o respeito ao desenvolvimento da criança em suas especificidades, uma vez que ela carregava em si “a natureza não corrompida do homem”, que deveria ser conservada em processos de desenvolvimento físico e cognitivos que garantissem, para todos, uma educação como base para a constituição do ser humano (CAMPOS; RAMOS, 2018). Outros estudos que complementam essa visão, partiram das teorias do filósofo e etnógrafo Georges Henri Luquet (1876-1965) em torno do desenho na infância, em que desenvolve a partir da perspectiva da criança, a importância da atividade para sua inserção no mundo e impressões em relação a ele, uma vez que nesse ato elas compartilham suas experiências e repertórios, constantemente condicionados às vivências da criança (LUQUET, 1927/1969).

Com isso, além de reforçarem a importância do espaço e momento de atividades pedagógicas específicas para o desenvolvimento das crianças e jovens, esses estudos trouxeram uma nova visão a respeito da importância das ilustrações e das atividades como o desenho dentro do universo infanto-juvenil, uma vez que seriam representações gráficas capazes de mostrar uma realidade ainda não vivenciada pelas pessoas daquela faixa etária, contribuindo não só para a interpretação e observação do mundo em que vivem, mas como um espaço de vivências e conhecimentos do que ainda não experienciaram, aumentando seus repertórios e imaginação a partir de novas perspectivas. Dessa forma, a ilustração dá embasamento para a construção de um pensamento metafórico. “Embora esquemas de imagem descrevam experiências com o mundo

físico, sua força real está em suas extensão para estruturar conceitos abstratos” (HURTIENNE; ISRAEL, 2007, p. 130).

No início da produção de livros ilustrados, esses eram raramente direcionados para o entretenimento de crianças e a literatura para a infância tinha sobretudo a finalidade educativa e de construção moral. Esse percurso teve mudanças com os avanços das técnicas de impressão que viabilizaram a adoção de um estilo de comunicação mais lúdica e adequada para esse público em detrimento do entretenimento. Esse percurso teve grandes mudanças durante o século XIX, quando foi institucionalizado, na Europa, a atenção voltada para a infância e o lazer da criança. Foi nesse período que surgiram histórias que impulsionaram o desenvolvimento do lúdico para crianças amparado no uso de ilustrações, como a obra “Alice’s Adventures in Wonderland”, de Lewis Carroll (1865/2010), e os contos dos irmãos Grimm (1785-1863).

Desde então, a ligação entre as duas modalidades de escrita vem sendo aperfeiçoada através de componentes que perpassam o campo das narrativas visuais e verbais em função do contexto pedagógico e do divertimento, com técnicas que consideram e enquadram o discurso ao desenvolvimento psicomotor e a compreensão da criança. A atenção dada a este público fez com que fossem utilizadas, pelo mercado editorial e organismos institucionais de promoção da literatura para a infância, a distinção de faixas etárias que orientam o conteúdo a grupos específicos.

A partir dessas divisões, os livros vão possuir a quantidade de imagens e textos adequadas à autonomia da criança para a leitura, explicando o corpo da narrativa em imagens e sendo um instrumento de apoio para o acesso à narrativa. Com o avanço da faixa etária e, conseqüentemente da alfabetização, os livros passam a integrar a ilustração como um complemento do texto escrito.

No Brasil, o CLASSIND (Sistema de Classificação Indicativa Brasileiro), gerido pelo Ministério da Justiça, é o sistema que classifica os conteúdos audiovisuais e editoriais no país, que desde 2006 segue classificações que variam de L (livre), 10 anos, 12 anos, 14 anos, 16 anos e 18 anos, seguindo critérios voltados à adequação em relação a violência, nudez/sexo e drogas. Mais referente aos aspectos de adequação ao desenvolvimento cognitivo, o sistema que orienta a classificação é executado pelos “Parâmetros Curriculares Nacionais” (PCN)¹² que classifica a literatura infantil para crianças de até 10 anos e a literatura Infanto-juvenil dos 11 aos 14 anos, destacando ainda as seguintes especificidades: leitor iniciante (a partir de 06 e 07 anos), leitor em processo de aprendizagem (a partir de 08 e 09 anos), fluente (a partir de 10 e 11 anos) e leitor crítico (a partir de 12 e 14 anos). Essa classificação é padrão para a maioria das casas editoriais que publicam livros infantis no país (SALES, 2019).

Essa classificação recomenda um padrão que faz sentido na maioria dos livros encontrados hoje no mercado e atua como uma forma adequar a comunicação

¹² Os PCN são parâmetros que auxiliam e orientam educadores sobre aspectos fundamentais que devem estar presentes no conteúdo pedagógico ensinado.

para o público proposto, contudo, é uma proposta com pontos equivocados ao não considerar especificidades dos indivíduos, criando estigmas e homogeneização no aprendizado e desenvolvimento, sobretudo dos mais jovens. Além disso, esses pressupostos podem variar de acordo com a proposta individual de cada obra.

No caso do livro ilustrado elaborado no presente projeto, a intenção de comunicação é voltada para um público que está no processo de consolidação da aprendizagem e fluência da leitura, apresentando textos relativamente longos, com palavras específicas do cotidiano cearense, em complemento ao conteúdo que o ilustra.

Outro componente compartilhado pelo texto verbal e pelas ilustrações, que tende a ser mais exaltado a partir do conjunto das duas práticas, é o uso do lúdico como “tom” para abordar temáticas variadas e entreter (à medida que comunica) o público em conjunto à literatura. A ludicidade é um apoio à aprendizagem por conseguir realocar experiências do imaginário ou de outros cenários da realidade do cotidiano para o contexto do aprendizado, facilitando a assimilação do conteúdo a partir do interesse gerado por essas ligações de reconhecimento e afetividade. O ilustrador coloca ali uma realidade imaginada de um mundo possível ou não, mas que é capaz de ser compreendida e enriquece, a partir desse ponto, o que está a ser abordado, criando mais oportunidades com a representação.

As primeiras análises em torno do lúdico foram realizadas na Roma e na Grécia Antiga, por volta do século XVI (SANTOS, 2000) e, conforme relata a pedagoga Santa Marli P. Santos (2000, p. 09) faz referência ao brincar, de forma relacionada a jogos, brinquedos e divertimentos, tendo constante ligação com a função educativa.

Através do brinquedo a criança aprende a atuar numa esfera cognitiva que depende de motivações internas. Nessa fase (idade pré-escolar) ocorre uma diferenciação entre os campos de significado e da visão. O pensamento que antes era determinado pelos objetos do exterior passa a ser regido pelas ideias. A criança poderá utilizar materiais que servirão para representar uma realidade ausente. Por exemplo, uma vareta de madeira como uma espada, um boneco como filho no jogo de casinha, papéis cortados como dinheiro para ser usado na brincadeira de lojinha etc. Nesse caso ela será capaz de imaginar, abstrair as características dos objetos reais (o boneco, a vareta e os pedaços de papel) e se deter no significado definido pela brincadeira” (REGO, 2012, p. 81).

O exercício de trazer a ludicidade (em uma perspectiva metafórica) unindo esse tom à estratégia da ilustração para comunicar a respeito do artesanato cearense, se enquadra no contexto da comunicação com a juventude, como forma de estimular o interesse na continuidade no fazer artesanal. A técnica também conversa com a própria ludicidade que o fazer popular transportado por gerações carrega. A cultura como um todo também inspira o tom da ludicidade. Os artesanatos estão dentro das realizações culturais e por sua vez estão repletos de identidades em sua construção, também inspiradas no lúdico do cotidiano popular.

No presente contexto, a ludicidade envolve a percepção de vivências e memórias particulares para a interpretação de narrativas, em uma decodificação de simbologias ilustradas que exaltam afeto e reconhecimento. As representações criadas dos artesanatos cearenses são capazes de ordenar as percepções de forma a exaltar os sentimentos de pertencimento cultural e torná-los gráficos, revelando a partir de compreensões pessoais, experiências coletivas por meio das representações imagéticas.

(...) o registro patrimonial é uma importante e eficaz ferramenta, torna o discurso intangível em algo material, proporcionando que a relação de mudanças dos processos identitários e do patrimônio entorno das significações e de suas trocas com a sociedade sejam registradas, gerando arquivos repletos de conhecimento simbólico e cultural e possibilitando o acesso desses no futuro (BIALOGORSKI, 2005 *apud* MACHADO, 2016, p. 59/60).

Um exemplo que aplica essas trajetórias culturais (também artesanais) junto à ludicidade e a representação ilustrada é o livro “Caretos e Coretos - Tradições Populares em Portugal”, escrito por Vera Marques, com direção do Pato Lógico e ilustrado por Carolina Celas. A obra faz um mapeamento de tradições portuguesas ao longo do país e explica, a partir de curiosidades e personalidades, a importância que as tradições possuem junto à comunidade portuguesa. As histórias são apresentadas a partir de ilustrações que buscam representar, por meio de detalhes, cores características das tradições e texturas em traços rápidos, os materiais tipicamente utilizados na confecção dessas peças artesanais. A iniciativa é amparada pela Imprensa Nacional junto ao Museu Casa da Moeda, sendo parte do material de divulgação da coleção comemorativa de moedas que exaltam traços da cultura portuguesa, um exercício chamado de *numismática*¹³ e que tem como finalidade a aproximação do público infanto-juvenil das histórias e simbologias que marcam hábitos culturais portugueses.



¹³ Refere ao estudo de cédulas, moedas e medalhas a partir de uma perspectiva histórica, artística e econômica.



Figuras 58, 59 e 60: Imagens da publicação Caretos e Coretos - 2018
Fonte: CELAS, 2018.

A publicação é um exemplo que inspira o projeto em seu tom informativo, ao mesmo tempo que transmite, através da ilustração, os detalhes visuais dessas tradições, inspirando a forma de retratar materiais como o bordado, entalhes em madeira e detalhes em trançado, que são evidenciados a partir de poucas texturas e pouca sobreposição de tons ou efeitos como sombra e luz. O registo adotado exalta, de forma simples e bem resolvida, a visualização de toda a riqueza simbólica que pretende informar, sendo essa uma outra característica que a ilustração proporciona e que também é abordada por Male (2019).

Segundo ele, a realidade como a vemos é super detalhada, o que nos faz naturalmente realizar uma espécie de filtragem do que deve ser evidenciado naquilo que observamos. Male se refere a essa abundância de informações como "ruídos visuais", que são detalhes que não apenas enriquecem, mas por vezes corrompem a nossa tomada de atenção (MALE, 2019). Nesse sentido, o ato de ver o mundo real em sua completude também acaba por abstrair a sua essência. Para esclarecer essa visão, ele faz referência a Walter *et al.* (2011 *apud* MALE, 2019), que em seus experimentos conseguiram comprovar que, por vezes, apenas linhas e contornos eram o suficiente para a compreensão do objeto que ali estava, sendo tão efetivos quanto fotografias em cores. A justificativa para isso está no fato das abstrações ajudarem a direcionar, de forma mais clara e direta, a compreensão do que está sendo visto, sem que haja uma fuga dessa atenção geral destinada a observar a confusão criada pelos detalhes de texturas, cores e sobreposições. Essa síntese visual é um exercício constante nas representações ilustradas, que em diferentes graus de abstrações e minimalismos podem, ou não, ganhar foco em detrimento das representações.

O exercício de “reduzir” detalhes também é uma forma de tirar a singularidade dos elementos, os levando para uma mensagem mais abrangente, com representações que podem chegar até mesmo no campo genérico por conta da simplicidade. Essa pluralidade e generalizações pode facilitar no distanciamento para a abordagem de assuntos mais “difíceis”, ou até mesmo facilita a comunicação por meio de interpretações rápidas e gerais. Essa característica viabiliza a transposição de diferentes assuntos para o meio editorial, assim como consegue os adequar para diferentes públicos.

No presente trabalho, a ilustração também se mostra uma forma de conseguir viabilizar não só a carga afetiva, como a reprodução dos próprios artefatos da forma desejada. Uma das limitações presentes no desenvolvimento da pesquisa teórica foi a dependência do material disposto online ou em livros impressos, para a visualização de seus detalhes e processos de produção, uma vez que não se fez viável a visita in loco aos espaços de produção. Dessa forma, a ilustração foi uma forma de conciliar a representação da forma desejada sem a dependência de fotos ou artefatos presentes. Em complemento a isso, a partir desse recurso, puderam ser transmitidas ao papel os realces que marcavam as características principais dos materiais e das especificidades dos objetos produzidos.

A escolha dos meios editoriais para viabilizar a discussão também deve ser salientada, uma vez que o livro se mostra uma mídia de realce para as ilustrações e o corpo editorial do conteúdo desenvolvido, assim como também é uma mídia com efeitos complementares ao ensino que não depende da internet, torna um instrumento acessível para salas de aulas e outros espaços do cotidiano dos jovens, sem restrições de energia ou tecnologia. O livro é então compreendido, no presente contexto, como um suporte democrático que de forma simplificada dá acesso para ideias complexas, como refere Amaranth Borsuk (2018) em “The Book”, “o livro é como um depósito de conhecimento humano destinado à divulgação na forma de uma armação portátil - ou pelo menos transportável - e que contém arranjos de signos que transmitem informações” (BORSUK, 2018, p. 2)

A pandemia da Covid-19 ressaltou a falta de estrutura tecnológica no ensino brasileiro. Segundo o estudo “Cenário da Exclusão Escolar no Brasil – um alerta sobre os impactos da pandemia da Covid-19 na Educação” (UNICEF, 2021), realizado pela UNICEF e a CENPEC Educação, mais de 5 milhões de jovens não tiveram acesso à educação no Brasil em novembro de 2020. Esse *déficit* traz um impacto direto para a alfabetização da população, uma vez que desses alunos afetados, mais de 40% eram crianças de 6 a 10 anos de idade. As faixas etárias foram afetadas da seguinte forma: 41% tinham de 6 a 10 anos de idade; 27,8% tinham de 11 a 14 anos; e 31,2% tinham de 15 a 17 anos.

O caso analisado é um dos recortes que evidenciam como, apesar dos ad-ventos tecnológicos e educativos serem um ponto positivo para auxiliar e ampliar as

possibilidades de aprendizagem, essa ainda não é uma realidade possível em grande parte de países como o Brasil, por conta da desigualdade social e da falta de estrutura eletrônica. Dessa forma, apesar da pretensão em disponibilizar o mesmo conteúdo também em formato digital no pós-projeto, a concepção do presente projeto tem como foco o livro impresso, por entender que essa escolha se mostra uma opção mais acessível para o contato com o público pretendido nos mais variados meios.

Nessa perspectiva, o livro é um importante instrumento de contributo para a educação e acessibilidade do ensino no Ceará, recebendo o apoio de políticas públicas que reconhecem a importância de incluir estratégias que viabilizem a leitura e o aprendizado em diversas áreas do Estado. Um exemplo dessas ações foi o projeto “A Biblioteca da Vida Rural Brasileira”, executado em 1981 através de uma parceria entre a Universidade Federal do Ceará e o Ministério de Educação (MEC), que focou na produção de obras literárias regionais voltadas para o incentivo à leitura junto de comunidades periféricas (SALES, 2019). O programa impulsionou a literatura local uma vez que as narrativas eram focadas em retratar o imaginário cearense, o que demandou um mercado de escritores, ilustradores e editoras locais voltadas para a produção de pesquisas e obras com foco nas regionalidades do Ceará. Mais de 50 obras com caráter pedagógico foram publicadas através do programa que possuía viés socioeducativo.

Os livros apresentam a função de bens culturais capazes de instruir significados através de sua composição e interpretação, podendo estar envolvidos de estratégias que referenciam desde a sua concepção até a sua função, assim como o artesanato, que não se faz apenas por meio das mãos, mas também requer esforço em sua elaboração conceitual. Todo esse *background* traz inspiração para a criação das ilustrações (e do que deve ser exaltado em suas representações) na composição do livro “Cada jeito, um feito - Histórias do artesanato no Ceará”, que tem uma dimensão pedagógica e etno-cultural.

Trazendo essas representações para o contexto do Brasil, o projeto “Arado” é uma outra inspiração das formas em que o imaginário rural brasileiro pode ser transmitido a partir do universo gráfico. Apesar de também recorrer à ludicidade, o tom escolhido é mais informativo, pelo interesse em transmitir dados de pesquisas históricas, geográficas e sociais em torno do costume rural brasileiro. As peças utilizadas no cotidiano de comunidades rurais são transferidas para pôster e estampas com estética desenhada manualmente, vetorial (digital) ou em técnica de serigrafia, que são incorporadas em artes que fazem alusão às embalagens e anúncios veiculados no Brasil em diferentes períodos.

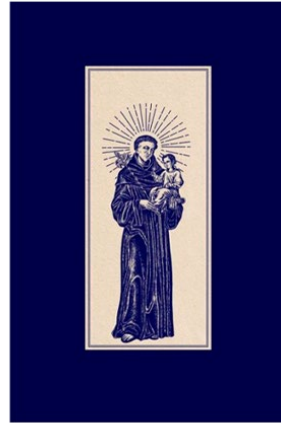


Figura 61: Imagens de divulgação do projeto Arado - 2021
Fonte: ARADO, 2021

Dessa forma, a ilustração entra no projeto vinculada ao artesanato como uma forma de viabilizar a sua comunicação gráfica e cativar a atenção do público para o tema, facilitando a compreensão da mensagem transmitida em torno dele, ampliando as interpretações do texto e complementando seu significado ao fazer alusão a aspectos culturais e de referências simbólicas de possível conhecimento do público, o que agrega valores inerentes em torno da construção artesã cearense que também pretendem ser comunicados.

Para tal finalidade, foram desenvolvidos processos que geriram escolhas e adaptações para o enquadramento do tema no formato de livro infanto-juvenil, que em seguida é contextualizada no desdobramento prático do presente projeto.

CAPÍTULO 5 -

Cada jeito, um feito - Projeto prático

5.1. O livro ilustrado para potencializar discussões

A pesquisa desenvolvida tem por finalidade o desdobramento da sua análise teórica em um projeto prático no formato de livro ilustrado. A escolha se dá pela intenção de aproximar a discussão do campo didático e do público que está nos primeiros processos para a construção de uma identidade. O material é então construído na perspectiva de apoio para o reconhecimento do contexto local e da valorização de aspectos dessa região, fazendo isso a partir do enfoque em fazeres artesanais. Trazer essa discussão junto à literatura voltada para o público jovem também é uma forma de incorporar consciência e hábitos vinculados ao regionalismo, com expectativas de agregar junto ao fluxo de transmissão geracionais no processo de preservação das tradições.

Para além da democratização ao acesso do conhecimento (em modelo físico ou digital), a criação do livro conversa com a trajetória firmada até então em analisar o artesanato como um objeto constituído por dimensões ativas, que influenciam na sua expressão. Focar na sua estética e interpretá-la no campo visual para comunicá-la, é mais uma etapa no processo de aproximação de áreas correlatas entre o artesanato e o design, sendo agora desenvolvida na relação do livro como artefato e objeto, uma vez que toda a sua estrutura, forma e conteúdo também geram sentido para a informação (BORSUK, 2018).

Por meio da ilustração e do livro ilustrado, busca-se apresentar um conglomerado de referências locais da construção cearense (e conseqüentemente da construção do artesanato), como forma de aproximar o vínculo da sociedade com essas práticas e estimular a percepção do potencial de inovação em pontos que podem ser reinterpretados no contexto atual, a fim de incorporá-las em outros campos para além dos que já atuam.

Dessa forma, o artesanato aparece como um caminho para a união dessas referências que inspiram inserções da metodologia artesã em áreas correlatas ao design, a fim de desenvolver o potencial que existe na conversa entre a preservação do fazer artesanal e a sua valorização e inovação por meio da ilustração em um suporte de livro. Como destaca Patrícia Peixoto (PEIXOTO; MAYNARDES, 2021, p. 519), ao retratar os papéis do design junto à inovação sustentável dialogada por Ezio Manzini:

Manzini (2008) defende que essa mesma capacidade permite projetar estratégias que deem liberdade às pessoas a usar da criatividade que possuem para inovar em escala local, de forma que elas encontrem soluções próprias para os problemas sociais existentes em seus contextos” (PEIXOTO; MAYNARDES, 2020, p. 519).

Manzini (2015) compreende o design a partir da perspectiva de capacidade que temos de idealizar e realizar coisas/métodos através de estratégias, o que submete seu agente a um olhar interno que une questões pessoais aos contextos que são disponíveis no referido contexto. Essas relações, segundo ele, determinam as decisões, tentativas, métodos e resultados de um processo de design. Essa visão, que também pode ser aplicada ao artesanato, contempla o cenário de escolhas para a construção do livro ilustrado, que reúne em si as decisões relacionadas ao contexto de mídia (em livro impresso e digital para atender aos mais variados espaços de ensino e lazer); à técnica ilustrada (para viabilizar a reprodução dos mais variados tipos de artesanias em novos cenários, por vezes imaginados); público alvo (que guia a construção da narrativa) e editorial (que direciona como o conteúdo é apresentado e o que deve se destacar) (MANZINI, 2015).

A construção literária do livro também é um exercício de comunicação visual que, segundo Kátia Faggiani (2006, p. 80), “é tudo aquilo que se manifesta através da utilização de componentes visuais, como: signos, imagens, desenhos, gráficos, ou qualquer coisa que possa ser vista através de meios bidimensionais”. Dessa forma, os recursos representacionais, abstratos e visuais (DONDIS, 2007) são enquadrados dentro de referências culturais cearenses como forma de comunicar a formação (em amplas dimensões) do artesanato local, fazendo isso por meio do design e da ilustração. O livro “Cada jeito, um feito - Histórias do artesanato no Ceará” é então um exercício que transita nos seguintes aspectos ao representar o que é visível no ambiente retratado junto às experiências de vivências locais, utilizando simbolismos do Estado de forma adaptada ao registo gráfico adotado, expressando a essência desses elementos a partir de uma nova composição visual e de novos parâmetros estéticos, com abstrações, exaltações e subtrações de característica inerentes das artesanias locais (DONDIS, 2007).

Os símbolos exaltados e estilizados no projeto buscam embasamento na pesquisa executada ao longo do segundo e quarto capítulo, que acusam a predominância de elementos ambientais vinculados à carnaúba e outras espécies endógenas do Ceará, como a catingueira, a jurema, o cajueiro, a imburana de cambão (ou umburana), cactos e bromélias. Também se fez presente a influência de movimentos sociais como o cangaço, tradições populares vinculadas às religiosidades de referência católica e de matrizes africanas. Símbolos do cotidiano cearense como as jangadas, a arquitetura dos edifícios interioranos e espaços rurais também foram constantemente mencionados, assim como a própria estética das peças artesanais, diferenciadas em suas padronagens e traços típicos. Além disso, também são incorporados os símbolos exaltados nas trajetórias criativas de outros artistas do Estado, salientados no quarto capítulo, que expressaram seu trabalho a partir das vivências e referências do Estado.

5.1.1. Paleta de cores

As ilustrações elaboradas também exaltam os diferentes climas que resultam nas diversas paisagens de praias, serras e sertões, encontradas ao longo do Ceará. Esse aspecto influencia diretamente nas diferentes atmosferas cearenses que se contrapõem e complementam em todo o livro. A partir delas, são ressaltadas cores como o amarelo, o verde e o azul no litoral; cores terrosas que variam desde beges neutros e amarelados, até vermelhos amarronzados, predominantes no sertão; e outras tonalidades de verde marcantes nas matas úmidas da serra. Junto a elas, faz-se uso de tons característicos do artesanato local, como o roxo, o lilás e o rosa.

A junção dessas predominâncias resultou em uma paleta de cores vasta, o que se mostrou adequado para um livro ilustrado que busca retratar, com um certo nível de rigor, objetos, modos de fazer e comunidades que, por sua natureza, possuem muitos detalhes e cores. Para tal, foram selecionadas 19 cores (contando com o branco e o preto), sendo elas nove cores terrosas, predominantes por representarem o clima semiárido que influencia todo o Estado.



Figura 62: Paleta de cores do projeto

Fonte: Imagem da autora, 2022.

Enquanto as cores terracotas mais claras representam o sertão e as areias coloridas das praias, as tonalidades mais escuras remetem às terras férteis das serras. De forma a trazer mais harmonia para a composição cromática, são uti-

lizadas cores complementares nas tonalidades verdes e azuis, que retratam as vegetações, o mar, os rios e materiais comuns dos artefatos artesanais. Ainda com papel de coloração complementar em relação às cores terracotas, foram escolhidas cores de tonalidade lilás, roxo e rosa, presentes nos artesanatos, na arquitetura das cidades típicas do interior (na coloração de casas e placas), além de também remeterem às referências encontradas na natureza local do Estado, como em frutas (caju e banana) e plantas (carnaubeira e coqueiro). As referidas tonalidades foram harmonizadas em saturação e valores, constituindo assim uma paleta de cor para o projeto gráfico.

As cores escolhidas buscam remeter ambientações de forma harmoniosa, trabalhando as relações de contrastes que as tonalidades produzem umas nas outras. Essas escolhas são orientadas pelas teorias das cores complementares¹⁴ e de contraste simultâneo¹⁵, desenvolvidas por Wassily Kandinsky (1866-1944) e Michel Eugène Chevreul (1786-1889). “Uma vez conhecida a lei de contraste de valor e de tom, conseguimos manipular as cores com maior facilidade em direção a uma harmonia cromática. Por essa lei, as cores complementares tingem os fundos brancos ou coloridos, interferindo assim na harmonia cromática do todo” (SILVEIRA, 2015, p.103).

A escolha de uma paleta cromática vasta e equilibrada também tem o papel de exaltar a pluralidade regional cearense, aproximando a interpretação e o reconhecimento do que é vivenciado nos vastos territórios e expressado nos objetos que caracterizam o Ceará. A intenção da paleta em retratar cores que destacam a presença de água e a vasta vegetação em contraponto à predominância do terraço, também é uma maneira de fugir do estigma, tão reproduzido pelas grandes mídias, que foca no sertão seco e sem vida ao abordar o nordeste brasileiro. A diversidade é evidenciada também na riqueza de cores e detalhes.

5.1.2. Elementos tipográficos

Compondo a identidade visual do livro, o texto é utilizado em variados estilos com diferentes funções ao longo da narrativa, sendo utilizada uma tipografia funcional para a legibilidade do corpo de texto e subtítulos, e o *lettering* para títulos principais e chamadas de capítulos.

A escrita, o *lettering* e a tipografia representam três métodos distintos de criação de letras. A escrita de uma letra ou de uma palavra é criada a partir de pouquíssimos traços do instrumento de escrita – pense em uma caligrafia cursiva ou em uma nota rabiscada às pressas. O *lettering* constrói a forma

¹⁴ São cores que atuam em harmonia quando combinadas e que quando misturadas resultam na cor cinza.

¹⁵ Diz respeito à influência de uma cor sobre a outra quando são colocadas próximas.

de cada caractere a partir de múltiplos, muitas vezes numerosos, traços ou ações – pense em um bilhete de amor meticulosamente esculpido em um tronco de árvore, ou em um *graffiti*, por exemplo. A tipografia é uma paleta de formas prontas, que permite a reprodução de letras de aparência semelhante ou idêntica, por meio de uma única ação – como os caracteres digitais de um teclado ou um carimbo de borracha em uma folha de papel (WILLEN e STRALS, 2009, p. 27 - tradução da autora).

Pela característica "desenhada", o *lettering* é uma forma de incorporar a legibilidade junto à composição ilustrada, além disso, ele é capaz de transparecer a simplicidade rural e o cotidiano de cidades interioranas, remetendo à estética de placas e anúncios em muros, muito presentes em pequenas comunidades. A técnica desenvolve o fazer tipográfico junto à ilustração por meio de letras desenhadas a partir de diferentes padrões de traços em pincel, compondo escritas de diferentes pesos e estilos tipográficos (*bold*, *extrabold*, *itálico*, *thin*, com ou sem serifa, dentre outros) detalhados com formas e adornos. A junção do *lettering* junto à ilustração é um rápido exercício para “reviver” a essência de artefatos históricos e tradicionais dessas localidades, reinterpretando os costumes através das letras (SHAW, 2017, p. 3).

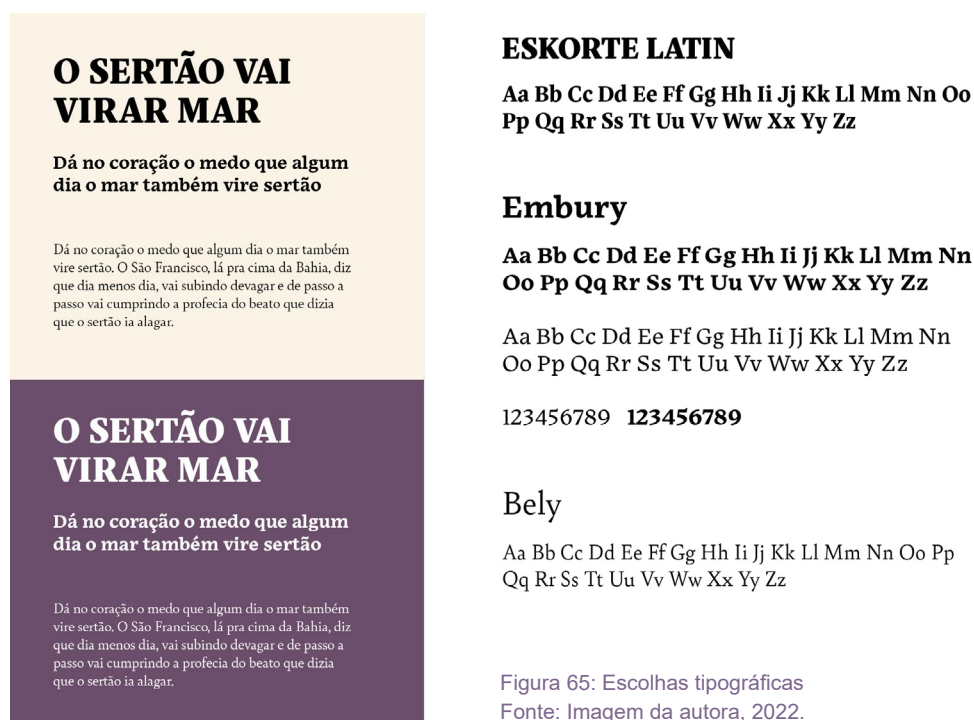


Figura 63 e 64: A estética das casas nordestinas - 2019.

Fonte: DEBÉRTOLIS, 2019.

Outras escolhas tipográficas são feitas em relação às fontes utilizadas para texto corrido, título, subtítulo e numeração presentes na publicação. A *Eskorte Latin* aparece como uma escolha adequada para títulos (*extrabold* em caixa

alta) por apresentar traços bruscos que remetem aos traços de ferramentas manuais, além de proporcionarem um bom destaque hierárquico e boa legibilidade. Outra escolha feita foi a de adotar a tipografia *Bely* (em regular) para o corpo de texto, por ter as mesmas características de “traços de ferramentas” adaptadas para a função de texto corrido, com fácil legibilidade, boa distribuição de peso, espaçamento e presença de serifas, transmitindo a informação do texto de forma clara e neutra. Em complemento à composição tipográfica, a *Embury* (*bold e book*) é utilizada para subtítulos e numeração, por apresentar tipos mais espaçados que facilitam uma boa legibilidade em textos relativamente menores, mas com um peso (mancha) forte.



ESKORTE LATIN

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Embury

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn
Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn
Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

123456789 **123456789**

Bely

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp
Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Figura 65: Escolhas tipográficas
Fonte: Imagem da autora, 2022.

A construção da mancha de texto e a escolha tipográfica para tal se dá através das orientações dialogadas por Beatrice Warde em seu texto “Crystal Goblet” (WARDE, 1932/1955):

O tipo que, através de qualquer distorção arbitrária de desenho ou excesso de “cor”, se interpõe no caminho da imagem mental a ser transmitida, é um mau tipo. O nosso subconsciente tem sempre receio de equívocos (em que composições ilógicas, espaçamento apertado e linhas de texto muito extensas nos podem enganar), do tédio e da intromissão. O título repetitivo que continua a gritar conosco, a linha que parece uma palavra extensa, as maiúsculas juntas umas às outras sem espaço fino – tudo isso significa estrabismo inconsciente e ausência do foco mental (WARDE, 1932/1955, p. 6 - tradução da autora).

As ideias de Warde são complementadas pelas orientações de Karen Cheng (2006) em “Designing Type”, também adotadas no projeto, que explica a importância da serifa para uma melhor distinção de símbolos, atenção aos efeitos do espaçamento interno e externo das letras, distribuição homogênea da mancha de texto escrito, escolha de tipos com boa distribuição do peso e hierarquização da informação através da diagramação.

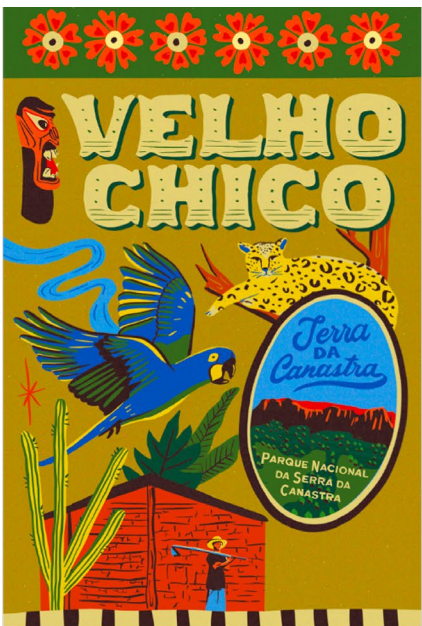
Através dessas orientações, as letras combinadas agregam diferentes funções que são acentuadas pela forma como são diagramadas ao longo da publicação. Os títulos são justificados à esquerda (assim como todo o texto) e ganham destaque nas páginas informativas; os subtítulos aparecem diagramados junto aos títulos (como complementos), ou como títulos em páginas que dividem o peso gráfico com ilustrações. A numeração é a mais neutra possível, sendo aplicada no menor tamanho legível, com pouco peso e estando concentrada ao meio horizontal das páginas. Por fim, o corpo de texto é diagramado em coluna única que varia de largura ao depender da interação com as ilustrações.

5.1.3. Projeto editorial

O livro é um conglomerado de combinações entre diversos elementos gráficos que fazem referência ao artesanato e à diversidade cearense, por conta disso, é um material que busca evidenciar detalhes e foge, na maioria dos seus aspectos, da neutralidade, pois cada detalhe simbólico exaltado o aproxima ainda mais da imagem plural do Ceará. Dentro do diálogo proposto por Tomás Maldonado na publicação “Pli * Arte e Design - Hot & Cold” (MALDONADO, 2013), o livro é um artefato de design quente, que foge da neutralidade e que busca direcionar um conteúdo específico para a ampla abrangência de consumo. No caso, o foco está na “fruição artístico-cultural” para a concepção de um material com toque afetivo, “humano”, repleto de detalhamentos e significados (MALDONADO, 2013). Essa característica demonstra a intenção do presente material em enquadrar vastas simbologias de uma regionalidade específica, voltada para um recorte de público, o que implica em uma especificação para uma maior proximidade com o leitor.

As escolhas para a construção e agrupamento dos elementos escolhidos têm referência no projeto “Caretos e Coretos - Tradições Populares em Portugal”, citado no capítulo 4, e no livro “Velho Chico” (ZARDO, 2021), diagramado e ilustrado pela designer Luisa Zardo em uma parceria com a TPF Engenharia. A obra retrata questões ambientais e culturais em torno do Rio São Francisco, o maior rio

inteiramente brasileiro que conecta as regiões Sudeste e Nordeste do Brasil. A obra é referência na forma como agrupa os elementos gráficos utilizados, assim como nas escolhas que faz para transmitir as diversas atmosferas (ambientais, culturais e sociais) que marcam a grandiosidade patrimonial do “Velho Chico”. Os recursos utilizados por Luisa Zardo inspiram por demonstrar boas soluções nas combinações entre diversos elementos que também são utilizados no presente projeto prático, como a ilustração, o *lettering* e a variedade tipográfica, incorporando-os de forma harmônica junto a diversas informações que se influenciam mutuamente.



Figuras 66, 67, 68 e 69 - Imagens do projeto "Velho Chico" - 2021
Fonte: ZARDO, 2021

Uma vez que a forma em como o conteúdo é apresentado também influencia diretamente na forma como o mesmo é compreendido, houve a preocupação de orientar o processo criativo das ilustrações e a sua diagramação junto ao texto em etapas que evidenciassem a eficiência na transmissão do conteúdo adquirido em pesquisa e interpretado. Para isso, a primeira etapa se dedicou à recolha de referências (em imagens e vídeos) das características artesanais e dos processos de fabricação de cada tipologia artesã. Junto a esse momento, também se deu a recolha de referências de obras realizadas por artistas cearenses em seus respectivos trabalhos de reinterpretação do Ceará. Essa etapa foi importante para entender o que deveria ser evidenciado nas dimensões artesanais (materiais, ambiente, processos e características específicas), além de orientar a forma como fazê-lo na adaptação ao ilustrado. A partir disso, também se fez presente a necessidade em reconhecer o contexto local no qual essas expressões se formavam, levando o processo criativo para a busca de uma visão mais profunda em relação ao contexto ambiental, com foco nas plantas locais envolvidas nos processos artesanais, assim como as tipologias de solo e outras matérias primas que influenciavam na própria estética das comunidades locais, em seu cotidiano e nas suas manifestações culturais.



Figura 70: Esquema de referências para o projeto.

Fonte: Imagem da autora, 2022.

Com essas referências em conjunto das tonalidades já selecionadas, deu-se início às primeiras experimentações ilustradas em *software* digital (*Photoshop*), que resultaram na escolha do registo que seria adotado nas ilustrações, assim

como na escolha dos brushes digitais (*Kyle's brushes* - ponta de caneta em mídia seca e mídia aguada) e o nível de detalhamento em sombras e texturas.

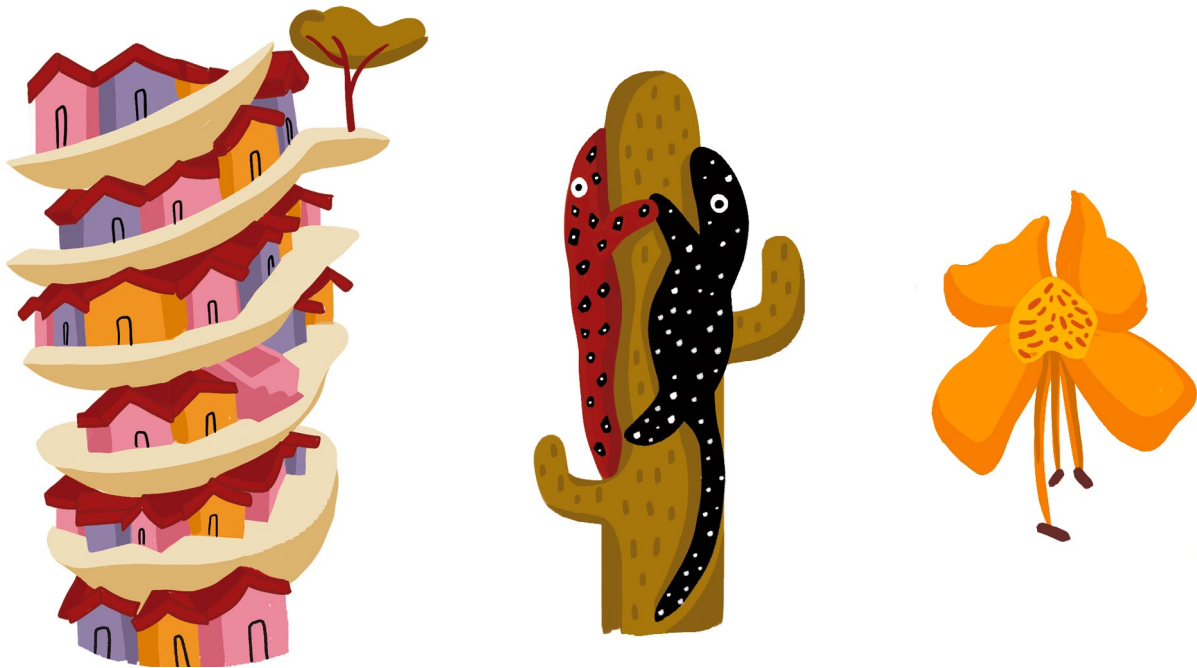


Figura 71: Primeiras ilustrações.
Fonte: Imagem da autora, 2022.

Após essa etapa, desenvolveu-se um roteiro com ideias iniciais de uma cronologia editorial, marcando como seria a estrutura do livro desde a sua capa até as páginas de conteúdo ilustrado ou páginas com paratextos (complementares para a estruturação de uma publicação, no caso, no formato de livro). A partir dessas escolhas, pôde-se perceber se a disposição das ideias seguia uma cronologia lógica e eficiente. Os esboços do roteiro foram primeiramente desenvolvidos à mão e depois digitalizados no *Photoshop*, sendo as ideias adaptadas junto às referências de outros projetos e então finalizadas em meio digital. Nessa altura, o esquema das ilustrações e da disposição gráfica dos *letterings* e corpo de texto nas páginas já estavam definidos. Por seguinte, os esboços foram organizados em um projeto editorial no *InDesign*, com paginação definida em um modelo de livro visível.

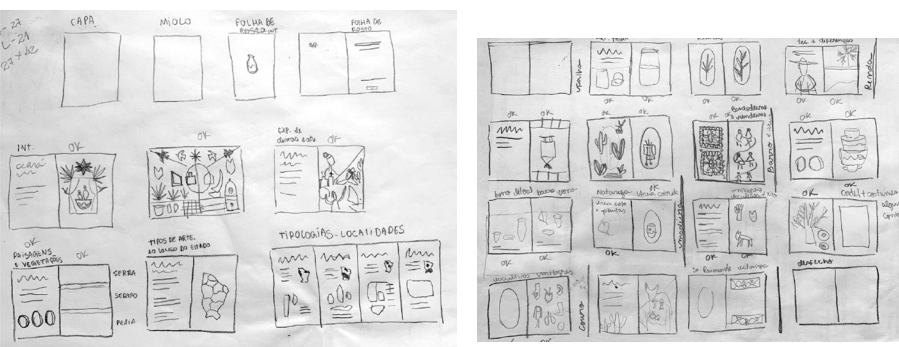


Figura 72: Rascunhos analógicos.
Fonte: Imagem da autora, 2022.

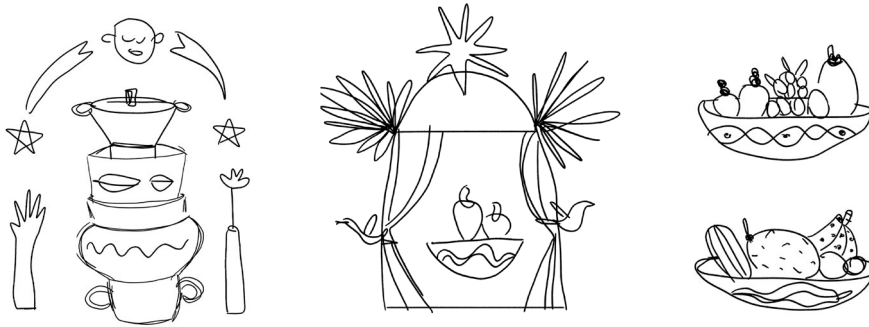


Figura 73: Rascunhos digitais.
Fonte: Imagem da autora, 2022.

As ilustrações foram desenvolvidas em ordem alternada à composição do livro, uma forma de garantir que o mesmo “traço” e registo estivesse presente desde o começo até o final do livro. Uma parte interessante desse processo, foi a de observar a reprodução de técnicas artesanais também no meio ilustrado, como a criação de rendas (desenhadas) que seriam recortadas para aplicar textura aos vasos de barro, o entrelaço de “palhas” (representadas por traços) para a criação do padrão de produtos feitos de fibras vegetais, e a criação de desenhos construídos em vazados (recortes) e reforçados, em suas extremidades, por “linhas”, para a criação de imagens como as vistas nos bordados *richelieu*.

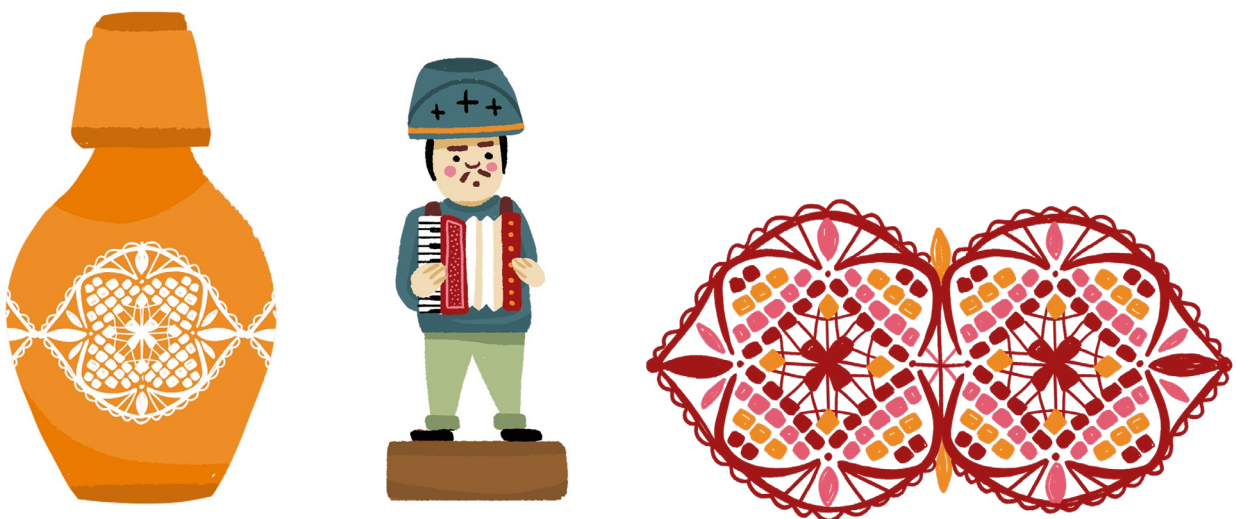


Figura 74: Elementos de artesanatos ilustrados.
Fonte: Imagem da autora, 2022.

O livro inicia com contextualizações gerais sobre o Estado do Ceará, apresentando a região através de simbolismos e destacando as divisões regionais que regem os três climas presentes nesse território. Essa abordagem segue com a explicação dessas influências nas atividades vinculadas ao fazer artesanal, dando assim uma visão geral sobre o lado social, cultural e ambiental.



Figura 75: Ilustração com iconografias cearenses
 Fonte: Imagem da autora, 2022.



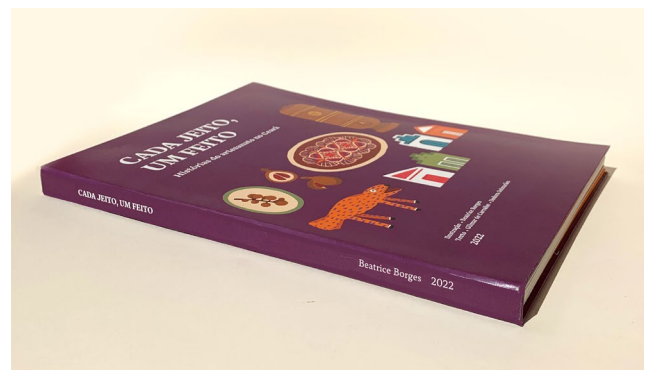
Figuras 76-88: Imagens da publicação:
 Cada jeito, um feito: Histórias do artesanato cearense
 Fonte: Imagem da autora, 2022.

Após isso, são destacadas as divisões regionais e os espaços em que cada tipologia se faz mais presente, dando assim uma visão geral da produção artesanal desenvolvida ao longo de toda a extensão do Ceará e as suas variações. Instruída pela metodologia do PAB, as artesanias são apresentadas em grupos que as diferenciam a partir de tipologias, que por sua vez estão alinhadas com a matéria prima principal para a composição desses objetos, sendo as tipologias desenvolvidas no Ceará e abordadas no livro: o bordado e a renda, o trançado de fibras vegetais, barro e areia coloridas, madeira e o couro. Esse conteúdo é apresentado na respectiva ordem, em capítulos que apresentam a modalidade artesã em conjunto dos diferentes modelos desenvolvidos ao longo do Estado, chamando atenção para a diversidade como cada material é trabalhado dependendo da região que está inserido. Em seguida, as outras páginas focam em apresentar características das técnicas, sua contextualização ambiental e sua relação social. As relações do artesanato com esses fatores foram desenvolvidas ao longo de toda a discussão teórica e aqui são transmitidas por meio da ilustração.

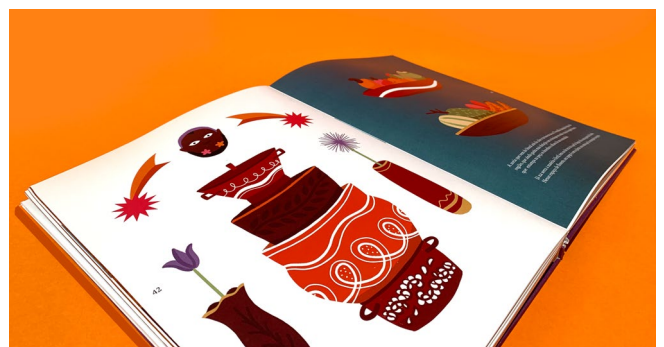
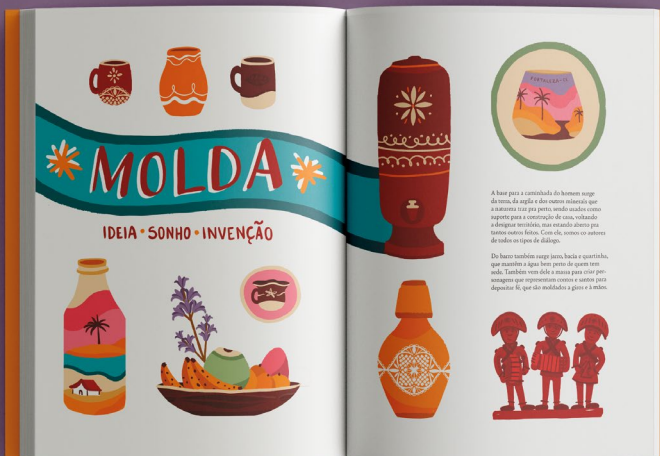


A capa traz um conglomerado de artesanais cearenses presentes no livro, dando uma prévia de seu conteúdo. As páginas introdutórias (guardas) fazem uso de forma simplificada de elementos característicos do Ceará e presentes apenas no nordeste brasileiro, como as garrafas de areia colorida e o cajú.

Em sua versão impressa, o livro possui a dimensão de 27cm de altura por 21cm de largura, um tamanho adequado para a boa visualização das ilustrações e acessível para a impressão de uma produção independente, uma vez que se enquadra dentro do padrão de impressão em A3. O papel utilizado para a capa, que tem acabamento de capa dura (0,2 cm), foi o *munken pure* (250g), o mesmo utilizado para as páginas internas. A escolha se dá pelo descanso que o contraste da amenizado da tonalidade natural do papel traz, assim como a gramatura dá “corpo” para o miolo e estrutura do livro. O material é unido através de costura com acabamento de lombada quadrada.



A preocupação em torno das dimensões físicas do livro e sua viabilidade para produção e aplicação como objeto de auxílio pedagógico foram um dos fatores que demandaram soluções para a superação de percalços e limitações no decorrer da pesquisa e da construção gráfica do livro. Além de um formato condicionado a medidas inferiores ao tamanho de A3, o livro também possui textos adaptados da publicação “Ceará feito à mão”, escritos por Gilmar de Carvalho e Dodora Guimarães, dois escritores reconhecidos nacionalmente por trabalhos autorais em que retratam o Ceará e sua identidade. Os textos precisaram de poucas adaptações para ornarem de forma complementar com as mensagens transmitidas pelas ilustrações, o que indica uma congruência entre os conteúdos neles apresentados. A adaptação de um texto também se dá pelos esforços da pesquisa estarem centrados na produção gráfica e editorial, seguindo o foco da pesquisa em Design Gráfico e Projetos Editoriais. Por conta disso, a intenção é que todo o material possa ser revisto junto a escritores e profissionais pedagógicos para a criação de um texto próprio e relativo ao livro, algo que será feito no pós-projeto.





Em relação ao pós-projeto, a intenção é que as ilustrações possam ser aplicadas e adaptadas a outras mídias impressas, como posters e *flyers* com informações resumidas para a criação de um mapa urbano sobre os polos de tipologias artesanais no Estado, feito em uma linguagem parecida com a do projeto “Revista MAPA”, uma iniciativa apoiada pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (SECULT) que busca expandir o conhecimento dos espaços de bairros de Fortaleza a partir de um olhar afetivo. A expectativa é de que esse material seja distribuído junto a parceiros com o foco na produção local do Estado, em versão impressa e digital, em formato de *e-book*. Além disso, haverá o esforço principal para que a proposta seja aplicada a editais de publicações independentes, principalmente em editais governamentais, para que seja viável a ampla produção do livro e a sua aplicação junto ao material didático em escolas e outros espaços de ensino, como por exemplo a Rede CUCA (Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte), do Estado do Ceará. A pretensão é a de conseguir levar a produção acadêmica para além do ambiente universitário, para que possa interagir com novas gerações e um amplo público infanto-juvenil, de forma a impactar no ensino e na construção de cidadãos mais vinculados à cultura cearense.

A publicação em formato digital está disponível para acesso no seguinte link:

https://issuu.com/beatriceborgesn/docs/livro_-_disserta_o_v1

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer artesanal é uma atividade múltipla que interfere na formação social, econômica, ambiental e cultural. Por essas vastas interligações com aspectos inerentes da formação de um território, assume caráter distinto de acordo com o seu contexto, o que o faz ser um representante das dinâmicas que o compõem. O contexto em questão, o Estado do Ceará, demonstra uma vasta produção de atividades ligadas ao bordado, rendas, trançados com fibras vegetais, cerâmicas em barro, areia colorida, madeira e couro.

Peculiaridades como o fato da sua presença estar associada à matéria-prima, assim como a sua estética estar associada à população e aos costumes locais, são comprovados na presente discussão através de vínculos de dependência e influência que esse fazer tem com a região, o que torna a prática um elemento de cultura e patrimônio, com importância imensurável para seus cidadãos e território.

O Ceará tem vasta discrepância em sua distribuição populacional, por conta disso, apresenta assimetrias no desenvolvimento e oportunidades entre as zonas interioranas e os polos metropolitanos, estando o artesanato presente em todos esses espaços (de formas e intensidades diferentes), sendo moldado pelas influências das respectivas dinâmicas. Isso comprova a sua ligação estreita com a interioridade e a construção simbólica de comunidades locais.

Na busca abrangente das representações desses elementos no contexto do cearense, para o embasamento e a concepção do livro ilustrado, foram abordadas facetas específicas da atividade artesanal vinculadas a diferentes campos do design, reflexões que evidenciaram as respectivas conclusões aqui expostas.

O primeiro ponto parte do enquadramento de lugar para além da perspectiva territorial, incorporando tradições e referências da construção identitária daquela região, ao mesmo tempo que também influencia, através de seus aspectos físicos, a construção de vivências, culturas e artefatos. O artesanato possui uma essência que o vincula de várias formas com a cultura e o espaço, por isso é natural que evidencie tanto dele na sua forma de ser. No Ceará, a produção é focada majoritariamente na produção de bordados e técnicas ligadas à renda, sendo essas as principais atividades em cinco das 14 regiões de cultura e turismo do Estado, seguido pelo trançado em palha (destaque em quatro sub regiões), produção de cerâmicas em barro e areia colorida (destaque em três sub regiões), madeira (destaque em duas sub regiões) e couro (também destaque da região do Cariri). A análise teve por embasamento os dados fornecidos pelo IPECE, SEBRAE, a plataforma ARTESOL e o livro "Ceará feito à mão".

A variação das tipologias artesanais e das suas formas de expressão destacam fatores como a matéria prima utilizada, que são alteradas em níveis de espécie (no caso de origem vegetal ou animal), composição, textura e cor; técnica e acabamentos, variantes de acordo com as tradições e influências da composição do material; ou em significados e designações de uso do artefato.

A análise ainda expõe como os processos de difusão cultural estão vinculados a forma e diversidade de como as artesanias estão dispostas ao longo do Estado, acompanhando influências locais (físicas, históricas e culturais) nas trajetórias que levaram à construção do território cearense, do nordeste brasileiro e da formação brasileira; na mesma forma que recebeu (e recebe) influência das dinâmicas da América do sul, dos fluxos migratórios ligados ao Brasil (principalmente entre Portugal e nações africanas), em padrões evolutivos de escala global (ancestralidade) até um presente, novamente conectado, por questões como a globalização.

Outro foco da pesquisa diz respeito à observação de como o povo cearense interpreta as diferentes referências que chegam no Estado. Essa diversidade é apreciada como forma de expressão, que por sua vez, são reinterpretadas por meio da ilustração, mostrando como o editorial pode ser utilizado na divulgação de identidades e manutenção de tradições, sendo uma ferramenta de inspiração para processos gráficos com temáticas etnocêntricas.

Por conta desse enquadramento, o exercício desenvolvido na pesquisa teórica e na componente prática se demonstram um apoio a esse fazer, que há muito tempo sofre com a desvalorização por conta das novas dinâmicas de consumo, do baixo retorno econômico (principalmente de pequenos produtores), alta informalidade, questões de desigualdade de gênero e das dinâmicas "descartáveis" em relação aos objetos, mundo, trabalho e relações interpessoais. A sua valorização também implica no apoio à grupos minoritários envolvidos nesse fazer (principalmente grupos indígenas e quilombolas). No caso do nordeste, ainda se acentua na compreensão de lutas e combate às intolerâncias que reverberam até os dias de hoje, em um cenário nacional, que também se relaciona com o racismo e o machismo estrutural da sociedade brasileira, assim como de outras influências de um passado colonial.

A problemática que justifica o apoio à técnica, também ganha embasamento com a análise que demonstra o uso das metodologias artesãs como forma de amparo às consequências/danos desses novos comportamentos que degradam o planeta e a sociedade. Em uma perspectiva inversa, a valorização da prática também pode dar indícios para a resolução de problemas de sustentabilidade (social e ambiental). Para isso, é necessário um olhar aberto que reinventa estratégias (viáveis e eficientes) para esse fazer, mantendo sua identidade e princípios junto ao comprometimento de sua aplicação em diferentes formas e em novos contextos.

As principais maneiras de enquadrar essas mudanças são: adaptando hábitos e processos às metodologias inspiradas no fazer artesanal, como a procura por matérias-primas sustentáveis, baixo impacto ambiental em suas produções e uso de material e mão de obra local (desenvolvendo a economia regional). Outra possibilidade é através da adaptação de materiais, técnicas e funções de tradições artesanais na substituição de práticas ou materiais nocivos.

Fica claro, ao longo do desenvolvimento da discussão teórica, que para o êxito nessas novas aplicações o artesanato precisa ser modificado (de forma estratégica) aos novos contextos contemporâneos, estreitando suas relações com a economia criativa, a tecnologia, o empreendedorismo e a inovação, algo que se mostra viável, por exemplos já aplicados, mas que precisa evoluir e alcançar maiores escalas para uma mudança positiva efetiva.

Retomando o foco do artesanato junto ao design, a construção do livro demonstra o potencial de interseção aplicável entre esses pontos, comprovando a viabilidade do editorial em apoiar e influenciar na promoção de todos os valores identificados junto ao artesanato, sendo também uma forma de atualizar esse saber junto às novas (e antigas) gerações. Incorporar essas representações no meio ilustrado se mostra uma forma de disseminar essas questões de forma acessível, através de uma publicação experimental que pode ser aplicada em outros contextos, mídias e funções (espaços de ensino, museus, ruas e etc).

A estilização permitida pela técnica ilustrada viabiliza a sua apropriação para uso de expressão, possibilitando a modelagem do grafismo junto a novas abordagens metafóricas, ampliando a percepção dos significados do artesanato cearense. Esse exercício de reinterpretação é transmitido em conjunto dos textos de Gilmar de Carvalho e Dodora Guimarães, que celebram a identidade cearense em seus trabalhos. O resultado é uma publicação de comunicação eficiente, que a partir do enfoque em ilustração e da combinação de vários recursos tipográficos, é capaz de transmitir saberes sobre a formação cearense de forma atrelada ao fazer artesanal.

As expectativas são de que, no pós-projeto, o material possa ser incorporado em escolas como material de apoio educativo (em versão impressa e digital), além de funcionar para os leitores de público geral como um meio de aproximação de saberes e fazeres populares, levando reconhecimento, identificação e valorização em forma de apoio, consumo e adesão à prática. Também são pensadas outras formas para desenvolver a abrangência do conteúdo debatido na presente dissertação junto ao seu conteúdo prático, como em outras derivações do livro ilustrado com a presença de histórias pessoais de artesãos, ou com o foco nos processos de fabricação de artesanatos específicos, com um viés entusiasta para a experimentação prática e a construção de peças. Também é pensada a adaptação do conteúdo ilustrado em workshops de peças e processos artesanais junto a artesãos

no Estado do Ceará. Essas são algumas inspirações de adaptações possíveis para explorar a totalidade de intercessões desenvolvidas na presente discussão teórica para além da publicação viabilizada neste primeiro momento.

Para já, confirma-se a viabilidade da abordagem teórica do artesanato cearense junto ao design gráfico, com contribuições metodológicas para a execução de uma pesquisa etnográfica com abordagem visual, agregando referências ao campo do design editorial e inspirando outros pesquisadores na abordagem do tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CASA - MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO. Exposição - A casa ama carnaúba. 2018. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/a-casa-ama-carnauba/>. Acesso em: 11 Mai 2022.

ADORNO, T. W. 1970. A teoria da estética. Lisboa: Edições 70, 1970.

AIDAR, L. Arte indígena brasileira. Portal Toda Matéria, 2022. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/arte-indigena-brasileira/>. Acesso em: 24 Ago 2022.

ALBUQUERQUE Jr., D. M. de. A invenção do nordeste e outras artes. 5a. edição. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

ALENCAR, J. M. de. O Guarani (1857). Porto Alegre: Editora Simplíssimo, 2015.

ALENCAR, J. M. de. Iracema (1865). São Paulo: Editora Ática, 1991.

ALENCAR, J. M. de. Ubirajara (1874). Niteroi: Autch Editora, 2014.

ALMEIDA, M. R. C. Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. 348 pp.

ALVES, M. O.; COELHO, J. D. Extrativismo da carnaúba: o desafio de estimar os resultados econômicos. In: XLVI CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO E SOCIOLOGIA RURAL, 2008. Rio Branco. Anais (...) Rio Branco - Acre: Sociedade Brasileira de Economia, Administração e Sociologia Rural, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/3040394/Extrativismo_da_carnauba_o_desafio_de_estimar_os_resultados_economicos. Acesso em 3 Mai 2022.

ALVIM, R. Misticismo e Artesanato. Revista de Ciências Sociais, v. 2, n. 2, p. 67 – 82, 1971.

ANDRADE, S. Estátua de Iracema Guardiã. Portal Flickr, 2019. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sileneandrade/50120918926>. Acesso em: 13 Ago 2022.

ANTUNES, R. Guia do ilustrador. 2007. Disponível em: https://revistailustrar.com.br/wp-content/uploads/2020/12/guia_do_ilustrador.pdf. Acesso em: 22 Ago 2022.

ARAÚJO; F. S.; RODAL, M. J. N.; BARBOSA, M. R. V.; MARTINS, F. R. Repartição da flora lenhosa no domínio da Caatinga. In: ARAÚJO, F. S.; RODAL, M. J. N.;

BARBOSA, M. R. V. (orgs). Análise das variações da biodiversidade do bioma caatinga: suporte a estratégias regionais de conservação. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005. p. 15-33.

ARAÚJO, F. S.; SAMPAIO, E. V. S. B.; FIGUEIREDO, M. A.; RODAL, M. J. N.; FERNANDES, A. G. Composição florística da vegetação de carrasco, Novo Oriente, CE. *Brazilian Journal of Botany*, v. 21, n. 2, 1998.

ARAÚJO, F. S.; MARTINS, F. R.; SHEPHERD, G. J. Variações estruturais e florísticas do Carrasco no Planalto da Ibiapaba, Estado do Ceará. *Revista Brasileira de Biologia*, v. 59, n. 4, p. 663-678, 1999.

ASSOCIAÇÃO CAATINGA. Cadeia produtiva da carnaúba - manual de boas práticas. 2009. Disponível em: https://issuu.com/acaatinga/docs/manual_cadeia_produtiva_da_carnauba. Acesso em: 05 Mai 2022.

BARBALHO, A. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no nordeste contemporâneo. *Revista Alceu*, v. 4, n. 8, p. 156 - 167, 2004.

BARREIRA, G.; CARVALHO, G. de; GUIMARÃES, D. Ceará feito à mão - artesanato e arte popular. Fortaleza: Terra da luz editorial, 2000.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BELAS, C. A. *Cerâmica tradicional de Cascavel*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2016.

BLANDER, A. The lesser-known Bauhaus: craft and expressionism in Weimar. *Metropolises*, 2019. Disponível em: <https://metropolismag.com/viewpoints/early-bauhaus-craft-history/>. Acesso em: 24 Ago 2022.

BNB - BANCO DO NORDESTE. *Ações para o desenvolvimento do artesanato do Nordeste*. 2a ed. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2002. Disponível em: https://g20mais20.bnb.gov.br/s482-dspace/bitstream/123456789/816/1/2002_LIV_ADAN.pdf. Acesso em: 29 Ago 2022.

BORGES, A. *Design + artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BORGES-NOJOSA, D.M. Diversidade de anfíbios e répteis da Serra de Baturité, Ceará. In: OLIVEIRA, T. S. de; ARAÚJO, F. S. de (Eds). *Diversidade e conservação da biota na Serra de Baturité, Ceará*. Fortaleza: Edições UFC / COELCE, 2006. p. 225-247.

BORGES-NOJOSA; D. M.; CARAMASCHI, U. As caatingas da América do Sul. In: I.R. LEAL, I. R.; TABARELLI, M; SILVA, J. M. C. (eds.). Ecologia e conservação da Caatinga. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 2003. p. 463 - 512.

BORSUK, A. The Book. Cambridge: MIT Press, 2018.

BOURDIEU, P. O poder do simbólico. Lisboa: Difusão Editorial Ltda, 1989.

BRASIL. LEI Nº 13.180, DE 22 DE OUTUBRO DE 2015. 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm. Acesso em: 24 Ago 2022.

BRASIL. LEI Nº 1.007-SEI, DE 11 DE JUNHO DE 2018. 2018. Disponível em: https://fenecultura.com/Base_conceitual_Artesanato%5B1%5D.pdf Acesso em: 24 Ago 2022.

BRK AMBIENTAL. Saneamento básico no Brasil: conheça os números das regiões do país. 2020. Disponível em: <https://blog.brkambiental.com.br/saneamento-basico-no-brasil/>. Acesso em: 4 Abr 2022.

BUENO, E. Naufragos, traficantes e degredados - as primeiras expedições ao Brasil. Rio de Janeiro: Editora Estação Brasil, 2016.

CABRAL, G. O negrume do maracatu cearense: um grito visual de negritude. Portal Negrê, 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/o-negrume-do-maracatu-cearense-um-grito-visual-de-negritude/>. Acesso em: 13 Ago 2022.

CAMPOS, R. K. do N.; RAMOS, T. K. G. A concepção de infância em Rousseau. Revista Tempos e Espaços em Educação, v. 11, n. 1, p. 239 - 250, 2018.

CANCLINI, N. G. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CANCLINI, N. G..Las industrias culturales y el desarrollo de México. 2a. ed. Cidade do México: Editora Siglo Veintiuno Editores, 2008.

CARDOSO, F. T. Profissionalização do artesanato e identidade do artesão: pensando a configuração do campo do artesanato no Ceará. Revista Humanidades, v. 27, n. 2, p. 411-424, jul/dez. 2012.

CARROLL, L. Alice's adventures in wonderland (1865). PDFFreeBooks.org., 2010. Disponível em: <https://archive.org/details/AlicesAdventuresInWonderland/page/n1/>

mode/2up. Acesso em: 24 Ago 2022.

CARVALHO, G. de, SILVA, E. K. R. O bordado cearense e suas formas de expressão. Plataforma Soundcloud - Rádio Universitária da UFC, 2019, 5min 23seg. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/noticias/o-bordado-cearense-e-suas-formas-de-expressao/>. Acesso: 24 Ago 2022.

CASTRO, A. S. F.; MORO, M. F.; MENEZES, M. O. T. de. O Complexo Vegetacional da Zona Litorânea no Ceará: Pecém, São Gonçalo do Amarante. *Acta Botanica Brasilica*, v. 26, p. 108-124, 2012.

CASTRO, D. P.; M NGIA, S.; MAGALHÃES, F. de M.; RÖHR, D. L.; CAMURUGI, F.; SILVEIRA-FILHO, R. R. da; SILVA, M. M. X. da; ANDRADE-OLIVEIRA, J. A.; SOUSA, T. A. de; FRANÇA, F. G. R.; HARRIS, D. J.; GARDA, A. A.; BORGES-NOJOSA, D. M. Herpetofauna of protected areas in the Caatinga VI: the Ubajara National Park, Ceará, Brazil. *Herpetology Notes*, v. 12, p. 727-742, 2019.

CATARINA-MINA. Olê (Rendeiras de Bilro). 2019. Disponível em: <https://catarina-mina.com/pop-up-ole/>. Acesso em: 11 Mai 2022.

CEARTE. Central de artesanatos no Ceará. Loja online Ceart-Ce, 2022. Disponível em: Acesso em: <https://lojaceart.online/>. Acesso em: 15 Ago 2022.

CELAS, C. Caretos e coretos - Tradições populares em Portugal. Pato Lógico, 2018. Disponível em: <https://www.pato-logico.com/loja/livros/caretos-e-coretos-tradicoes-populares-em-portugal>. Acesso em: 13 Ago 2022.

CHAPÉUS PATRIARCA. Produção do chapéu de palha da carnaúba. YouTube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NrLH1UMgIXM>. Acesso em: 11 Mai 2022.

CHAPMAN, J. *Emotionally Durable Design - Objects, Experiences and Empathy*. Londres: Editora Routledge, 2005.

CHENG, K. *Designing type*. New Haven: Yale University Press, 2006.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Revista Pós*, v. 1, n. 2, p. 8 -23, 2011.

COMENIUS, J. A. *Orbis sensualium pictus* (1659). In: ALSTON, R. C. *A collection of facsimile reprints*. Menston - England: The scholar press limited, 1970. Disponível em: <https://archive.org/details/johamoscomeniior00come/page/n5/mode/2up>. Acesso em 29 Ago 2022.

COSTA, L. M. A. O artesanato como forma de manifestação cultural e comple-

mentação de renda: um estudo de caso da Associação Comunitária do Bairro do Lambari. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - CELACC/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COUTINHO, L. M. O conceito de bioma. *Acta Botânica Brasileira*, v. 20, n. 1, p. 13-23, 2006.

CURADO, A. O que é o cangaço? Saiba o que ele significou e quem dele participou. Portal Conhecimento Científico, 2019. Disponível em: <https://conhecimentocientifico.com/o-que-e-o-cangaco-saiba-o-que-ele-significou-e-quem-dele-participou/>. Acesso em: 13 Ago 2022.

DALLEY, T. *Ilustración y Diseño*. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1981.

DEHEINZELIN, L. O estado e a economia criativa, numa perspectiva de sustentabilidade e futuro. In: Plano da Secretaria da Economia Criativa. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. p. 123 - 129.

DEBÉRTOLIS, I. A estética das casas nordestinas conta muitas histórias. Portal Vice, 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/7xnd9q/a-estetica-das-casas-nordestinas-conta-muitas-historias>. Acesso em: 15 Ago 2022.

DIÁRIO DO NORDESTE. Mãos que fazem história - a vida e a obra de artesãos cearenses. 2012. Disponível em: https://midiakit.verdesmares.com.br/app/uploads/2016/12/wordpress_ceara-maos-que-fazem-historia.pdf. Acesso em: 23 Mai 2022.

DIÁRIO DO NORDESTE. Fios de tradição - Rendas de bilros- Ceará e Portugal. 2022. Disponível em: [Rendas d'aquem e d'além-mar | Fios de tradição \(diariodonordeste.com.br\)](https://rendasd'aquemed'além-mar.com.br/fios-de-tradição). Acesso em: 23 Mai 2022.

DIEESE - DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS. NT 87, de Abril de 2010 - Redução da jornada de trabalho: uma luta do passado, presente e futuro. 2010. Disponível em: https://www.sindppd-rs.org.br/images/stories/arquivospdf/NOTA_TECNICA_DIEESE_REDUCAO_DA_JORNADA.pdf Acesso em: 4 Abr 2022.

DIOGO, I. J. S.; MARTINS, F. R.; VEROLA, C. F.; COSTA, I. R. da. Variation in plant-animal interactions along an elevational gradient of moist forest in a semiarid area of Brazil. *Acta Botanica Brasílica*, v. 30, n. 1, p. 27-34, 2016.

DJAU, M. A.; ROLDAN, V. P. S.; CABRAL, A. C. de A.; SANTOS, S. M. dos; PESOA, M. N. M.; MELO, F. V. S.; MELO, S. R. da S. Artesanato de renda de bilro e desenvolvimento local: uma análise do processo de institucionalização da atividade no município de Aquiraz, Ceará, Brasil. *Delos - Revista Desarrollo Local Sostenible*,

v. 5, n. 15, p. 1-22, 2012.

DONDIS, D. A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

FAGGIANI, K. O poder do design: da ostentação à emoção. Brasília: Thesaurus, 2006.

FAGÚNDEZ, P. R. A.; SILVA, V. L. da. Países centrais e periféricos na pós-modernidade? A necessária relação entre ocidente e oriente para a sustentabilidade ambiental. *Conpedi Law Review*, v. 2, n. 3, p. 204 – 219, JAN/JUN. 2016.

FARIAS, U. B. P. M. Toque: histórias de vidas artesanais, identidades e resistências no Antônio Bezerra. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda) Instituto de Cultura e Artes, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

FERREIRA, A. B. de H. Novo Aurélio Século XXI – O dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIRÓ, A. S. Diversidade geo-bio-sociocultural: a biogeografia em busca dos seus conceitos. *Revista Geonorte*, v. 3, n. 7, p. 57 - 77, 2012.

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, v. 1, n. 1, p. 115 - 126, 2009.

FLORESCANO, E. El patrimonio cultural y la política de la cultura. In: FLORESCANO, E. El patrimonio cultural de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

FOLADORI, G. A questão ambiental em Marx Crítica Marxista. São Paulo: Xamã Editora, 1997.

FORNASIER, C. B. R.; MARTINS, R. F. F.; MERINO, E. Da responsabilidade social imposta ao design social movido pela razão. 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30354087.pdf>. Acesso em: 6 Ago 2022

FREYRE, G. Casa-grande & senzala (1933). 51ª edição. São Paulo: Global Editora, 2019.

FUAD-LUKE, A. Slow Design: a paradigm shift in design philosophy? 2002. Disponível em: <https://docslib.org/doc/3688151/slow-design-a-paradigm-shift-in-design-philosophy>. Acesso em: 24 Ago 2022.

FUKS, R. 10 Obras para conhecer a literatura de cordel. Portal Cultura Genial, 2022. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/obras-para-conhecer-literatura-de-cordel/>. Acesso em: 13 Ago 2022.

GEYER, R.; JAMBECK, J. R.; LAW, K. L. Production, use, and fate of all plastics ever made. *Science Advances*, v. 3, n. e1700782, 1 - 5, 2017.

GRANGEIRO, R. da R.; BASTOS, A. V. B. Organização do trabalho artesanal: examinando aspectos de inovação e visibilidade do artesanato no Cariri cearense. *Revista de Psicologia*, v. 7, n. 2, p. 33 - 48, 2016.

GROSSE-HERING, B. *Book of inspirations - Slow design*. Delft-Holanda: Delft Institute of Positive Design, 2013.

GROPIUS, W. Manifesto da Bauhaus, abril 1919. 1919. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/wp-content/uploads/2018/07/Manifesto-Bauhaus-PT-EN-ES.pdf>1999. Acesso em: 24 Ago 2022.

HOWKINS, J. *Economia criativa - como ganhar dinheiro com ideias criativas*. São Paulo: Editora M. Books do Brasil Ltda., 2013.

HURTIENNE, J.; ISRAEL, J. H. Image Schemas and Their Metaphorical Extensions – Intuitive Patterns for Tangible Interaction. In: 1º INTERNATIONAL CONFERENCE ON TANGIBLE AND EMBEDDED INTERACTION - TEI'07, Baton Rouge, LA, USA, 2007. p. 127 – 134. Disponível em: <https://publica.fraunhofer.de/entities/publication/bfcdf85c-3162-461f-80c5-ca5486a1da6a/details>. Acesso em: 6 Ago 2022.

ICMBIO - INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE. Parque Nacional de Ubajara - atributos naturais. 2020. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/parnaubajara/atributos-naturais.html?id=33:vegetacao&catid=13:atributos-naturais>. Acesso em: 24 Ago 2022.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS. Cidades e Estados. 2020. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce.html>. Acesso em: 11 Mai 2022.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS. Biomas brasileiros. 2022. Disponível em: https://educa.ibge.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=19635&catid=2850#caatinga. Acesso em: 30 Mai 2022.

IPECE - INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. Ceará em mapas - informações georreferenciadas e especializadas para os 184 municípios cearenses. 2007. Disponível em: <http://www2.ipece.ce.gov.br/atlas/capitulo1/index.htm>. Acesso em: 4 Mai 2022.

IPECE - INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. As regiões de planejamento do Estado do Ceará - Textos para discussão, nº 111. 2015. Disponível em: <http://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/>

TD_111.pdf. Acesso em: 24 Ago 2022

IPECE - INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. Panorama socioeconômico das regiões de planejamento do Estado do Ceará - Ano 2018. Fortaleza: Edições INESP, 2019.

JESUS, D. S. V. de. Economia criativa e resistência: o artesanato indígena no Estado do Rio de Janeiro. Ciências Sociais Unisinos, v. 53, n. 2, p. 349 – 362, 2017.

KLISYS, A. A arte da gravura na madeira. Revista Avisa lá, n. 22, 2005. Disponível em: <https://avisala.org.br/index.php/assunto/sustanca/a-arte-da-gravura-na-madeira/>. Acesso em: 11 Mai 2022..

LIBOTTE, L. Dust Matter(s). 2014. Disponibilizado em: <https://www.slowlab.net/Inquiry-SPACE-Exposed>. Acessado em: 6 Abr.2022

LOCKE, J. Some thoughts concerning education (1693). 2a Edição. In: SYNDICS OF THE UNIVERSITY PRESS, Pitt Press Series. Cambridge: Cambridge University Press Warehouse, 1889. Disponível em: <https://archive.org/details/somethoughts-conc00lockuoft/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 29 Ago 2022.

LOVATTO, A. Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica - a desmistificação do cangaço. Revista Lutas Sociais, n. 25/26, p. 294-296, 2011.

LUHBY, T. As millions fell into poverty during the pandemic, billionaires' wealth soared. 2021. Disponível em: - <https://edition.cnn.com/2021/12/07/business/global-wealth-income-gap/index.html>. Acesso em: 3 Mai 2022.

LUQUET, G. H. O desenho infantil (1927). Porto: Editora Minho, 1969.

MACHADO, J. P. O conceito de artesanato: uma produção manual. Revista de Ciências Humanas e Sociais, v. 2, n. 2, p. 52 - 72, 2016.

MACHUCA, J. Percepciones de la cultura en la posmodernidad. México. Revista Alteridades, v. 8, n. 16, p. 27-41, 1998.

MALDONADO, T. Pli * Arte e Design - Hot & Cold. Matosinhos: Editora Hot & Cool, 2013.

MALE, A. Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective. 2ª Edição. London: Bloomsbury, 2017.

MALE, A. A companion to illustration. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2019.

MANZINI, E. Design, When Everybody Designs - An Introduction to Design for So-

cial Innovation. Cambridge: MIT Press, 2015.

MARCELLO, C. Arte indígena: tipos de arte e características. Portal Cultura Genial, 2022. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/arte-indigena/>. Acesso em: 24 Ago 2022.

MARCUSE, H. A ideologia da sociedade industrial - o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1966.

MARIANI, ANNA. Pinturas e platibandas. Philos, 2017. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2017/01/22/pinturas-e-platibandas-por-anna-mariani/>. Acesso em: 13 Ago 2022.

MARX, K. O Capital. Livro 1 - o processo de produção do capital (1867). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MAUC - MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Acervo - Coleções. 2022. Disponível em: Museu de Arte da UFC – MAUC – Museu de Arte da UFC. Acesso em: 24 Ago 2022.

MELLO, N. Como fazer Xilogravura - vídeo aula. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJPmHKt5950>. Acesso em 11 Mai 2022.

MENEZES, A. L. T.; FONTELES-FILHO, J. M. Sentir - Pensar - Fazer: Artesanatos Indígenas no Ceará. Fortaleza: IPECE, 2011.

METRÓPOLES. Conheça a tradição da renda de bilro produzida no Ceará. 2022. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/conheca-a-tradicao-da-renda-de-bilro-produzida-no-ceara>. Acesso em: 24 Ago 2022.

MILLS, C. W. A imaginação sociológica (1959). 6a. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MONTEIRO, R. A. Amana - umidificador de ar. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Design) - Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, 2016.

MONTEIRO, R. A. Designer cearense ganha prêmio nacional e bolsa de estudos na Europa. |Entrevista cedida ao Diário do Nordeste, Fortaleza, jan. 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/designer-cearense-ganha-premio-nacional-e-bolsa-de-estudos-na-europa-1.2053881>. Acesso em: 6 Abr 2022.

MORAIS, A. S. A. de; SEHNEM, S.; SARQUIS, A. B.; DIAS, T. O processo produtivo artesanal analisado sob o enfoque de inovações sociais: um estudo de caso na cadeia produtiva da moda. Revista Interações, v. 18, n. 4, p. 121 - 135, 2017.

MORO, M. F.; MACEDO, M. B.; MOURA-FÉ, M. M.; CASTRO, A. S. F.; COSTA, R. C. da. Vegetação, unidades fitoecológicas e diversidade paisagística do estado do

Ceará. Rodriguésia, v. 66, n. 3, p. 717 - 743, 2015.

MUNANGA, K. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999

MUNIZ, A. C. F. Condicionantes naturais e socioeconômicos da desertificação nos trechos médio e baixo do Vale do Rio Jaguaribe no Estado do Ceará. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) – Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Crianças - Nice Firmeza, 1993. Portal Arts & Culture, 2022. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/crianças-nice-firmeza/eQERGrQEbIXaOQ>. Acesso em: 13 Ago 2022.

OIBI - ASSOCIAÇÃO ÍNDIGENA DA BACIA DO IÇANA. Cestaria Baniwa. Rede ARTESOL, 2022. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/cestariabaniwa>. Acesso em: 24 Ago 2022.

ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, R. Sociedade e cultura. In: SACHS, I. (Org.), Brasil - um século de transformações. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

ORTIZ, R. Imagens do Brasil. Revista Sociedade e Estado, v. 28, n. 3, p. 609 – 633, 2013.

PAIVIO, A. Mind and its evolution: a dual coding theoretical approach. New Mexico: Lawrence Erlbaum Associates, 2007.

PAPANEK, V. Design for the real word. Toronton: Bantam Edition, 1973.

PAZMINO, A. V. Uma reflexão sobre design social, eco design e design sustentável. In: I SIMPÓSIO BRAISLEIRO DE DESIGN SUSTENTÁVEL, 2007, Curitiba. Anais (...). São Paulo: NUMA/USP, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/10897848/Uma_reflex%C3%A3o_sobre_Design. Acesso em: 6 Abr 2022.

PEIXOTO, P.; MAYNARDES, A. C. Design e atividade artesanal como práticas emancipatórias. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DESIGN, EDIÇÃO 2020. Evento on line. Anais (...). Universidade do Estado de Minas Gerais /Grupo de Pesquisa Design e Representações Sociais. p. 517 - 527. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/cid2020-352/list#articles>. Acesso: 10 Ago 2022.

PLANO BRASIL MAIOR. Base conceitual do artesanato brasileiro. 2012. Disponível em: <https://manosdeartesano.files.wordpress.com/2013/06/base-conceptual-del>

-artesano-brasileiro.pdf. Acesso em: 6 Abr 2022.

PLATAFORMA 9. I Jornada dos Povos Indígenas e Universidades no Ceará. Portal Cultural do Mundo de Língua Portuguesa, 2019. Disponível em: <https://plataforma9.com/congressos/i-jornada-dos-povos-indigenas-e-universidades-no-ceara.htm>. Acesso em: 13 Ago 2022.

PRADO, D. As caatingas da América do Sul. In: I.R. LEAL, I. R.; TABARELLI, M; SILVA, J. M. C. (eds.). Ecologia e conservação da Caatinga. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 2003. p. 3 - 73.

PROVIDÊNCIA, F.; SILVA, H. S.; BÁRTOLO, J.; NUNES, J.; ALBINO, C.; FILIPE, R. Burilada - Arte-factos para a sobrevivência. Porto: Editora Esad-idea, investigação em Design e Arte, 2016. 212 pp.

PORTAL FOTONATURAL. Esculturas em madeira no centro de cultura popular Mestre Noza. 2022. Disponível em: <https://fotonatural.photoshelter.com/image/I0000PKXaYlKigXg>. Acesso em: 24 Ago 2022.

PORTAL GIRO. Artesanato feito com carnaúba resgata identidade cultural de comunidades no interior do Ceará. 2019. Disponível em: <https://portalgiro.com/artesanato-feito-com-carnauba-resgata-identidade-cultural-de-comunidades-no-interior-do-ceara/> . Acesso em 24 Ago 2022.

QUEIROZ, R. de. O quinze (1930). 100ª Edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

REDE ARTESOL. Instagram @Artesol_oficial. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/artesol_oficial/. Acesso em: 23 Mai 2022.

REIS, F. S.; ALMEIDA, G. F. As relações líquidas contemporâneas em Bauman e Frankl: uma discussão sobre modernidade e falta de sentido. Revista Científica Semana Acadêmica, v. 2018, p. 1 - 14, 2018. Disponível em: <https://semanaacademica.org.br/node/6422>. Acessado em: 29 Ago 2022..

REGO, T. C. Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação. 23ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

RIPARDO, S. O que as garrafas de areia colorida dizem sobre a criatividade dos cearenses? Pesquisadora responde. Diário do Nordeste, 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/2.16591/o-que-as-garrafas-de-areia-colorida-dizem-sobre-a-criatividade-dos-cearenses-pesquisadora-responde-1.3024017>. Acesso em 24 Ago 2022.

ROBERT, P. Le Grand Robert de la Langue Française. Paris: Editora Le Robert, 1985.

ROUSSEAU, J. J. Emílio ou da Educação (1762). Tradução: Sérgio Milliet. 3ª ed. São Paulo: Difusão Editorial S.A., 1979.

ROTMAN, M. Las múltiples y complejas articulaciones entre los campos del patrimonio y de las artesanías. In: Primer Encuentro Nacional de Patrimonio Vivo - Diversidade cultural y estado: escenarios y desafíos de hoy. - Argentina: Patrimonio Vivo, 2015. p. 146 - 154

SALES, A. C. M. Um Ceará imaginado: o espaço de edição de livros infantis em Fortaleza. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SANTOS, H. G. dos; JACOMINE, P. K. T.; ANJOS, L. H. C. dos; OLIVEIRA, V. A. de; LUMBREAS, J. F.; COELHO, M. R.; ALMEIDA, J. A. de; ARAUJO FILHO, J. C. de; OLIVEIRA, J. B. de; CUNHA, T. J. F. Sistema Brasileiro de Classificação de Solos - SIBCS. 5ª ed. Brasília - DF: EMBRAPA, 2018.

SANTOS, S. M. P. Brinquedoteca: a criança, o adulto e o lúdico. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SCRASE, T. J. Precarious production: globalization and artisan labor in the third world. Third World Quarterly, v. 24, n. 3, p.449 - 461, 2003.

SEBRAE - SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. Perfil demográfico dos artesãos. 2013. Disponível em: <https://datasebrae.com.br/artesanato/>. Acesso em 6 Abr 2022.

SEBRAE. Artesanato cearense: tradição que se renova, 2014. Fortaleza - Brasil, 2014.

SESC CEARÁ. Artes em madeira do Centro Cultural Mestre Noza. YouTube, 2020(a). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fsB2w0Z72xU>. Acesso em: 11 Mai 2022.

SESC CEARÁ. Mostra SESC Culturas - Grupos de tradição - Xilogravura e Literatura de Cordel. YouTube, 2020(b). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4N455RfIXb0>. Acesso em: 11 Mai 2022.

SHAW, P. Revival type - digital typefaces inspired by the past. New Haven: Yale University Press, 2017.

SILVA, V. L. F.; PERRY, G. T. Renda de Bilros: estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil. ModaPalavra e-periódico, v. 11, n. 21, p. 125-146, 2018.

SILVA-NETO, O. M. da. Uma cidade permeada de memórias: a cidade de Canindé (CE) sob o olhar de seus memorialistas. In: XI ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA ORAL, 2017, Fortaleza. Anais (...). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2017. Disponível em: http://http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494007027_ARQUIVO_Umacidadepermeadadememorias-HO.pdf. Acesso em: 11 Mai 2022.

SILVEIRA, L. M. Introdução à teoria da cor. 2ª ed. Curitiba: Editora UTFPR, 2015.

SLADE, G. Made to break: technology and obsolescence in America. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

SOUZA, M. R. de O. Museu do Maracatu do Ceará como instrumento no processo de patrimonialização do maracatus de Fortaleza. Revista Memorare, v. 4, n. 1, p. 165 - 189, 2017.

SPANGENBERG, J. H.; FUAD-LUKE, A.; BLINCOE, K. Design for Sustainability (DfS): the interface of sustainable production and consumption. Journal of Cleaner Production, v. 18, n. 2010, p. 1485 - 1493, 2010.

SPS-CE - SECRETARIA DA PROTEÇÃO SOCIAL, JUSTIÇA, CIDADANIA, MULHERES E DIREITOS HUMANOS DO CEARÁ. Fundo Especial para o Desenvolvimento da Produção e Comercialização do Artesanato Cearense – FUNDART-CE. 2022. Disponível em: <https://www.sps.ce.gov.br/fundos-estaduais/fundart/>. Acesso em: 6 Abr 2022.

STRAUSS, C. F.; FUAD-LUKE, A. The Slow Design principles: a new interrogative and reflexive tool for design research and practice. In: CONFERENCE CHANGING THE CHANGE, 2008, Turín. Anais ... Turin, 2008. Disponível em: http://www.slowlab.net/CtC_SlowDesignPrinciples.pdf. Acesso em: 3 Mai 2022.

STRAUSS, C. F., 2014. Dust Matter(s). 2014. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/news/2014/11/19/dust_matters.html. Acesso em: 3 Mai 2022.

SUASSUNA, A. Violeiros e cirandas: poesia improvisada. Portal Vermelho, 2014. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2014/07/25/violeiros-e-cirandas-poesia-improvisada/>. Acesso em 24 Ago 2022.

TASCO VIANA DO ALENTEJO. Residência. Portal Passa o futuro, 2021. Disponível em: <https://www.passaaofuturo.com/residencia-tasco-viana-do-alentejo>. Acesso em: 13 Ago 2022.

TRIGUEIRO, E.; OLIVEIRA, V. P. V. de.; BEZERRA, C. L. F. Indicadores biofísicos e a dinâmica da degradação / desertificação no Bioma Caatinga: estudo de caso

no município de Tauá, Ceará. REDE-Revista Eletrônica do Prodema, v. 3, n. 1, p. 62-82, 2009.

UNCTAD - CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO. Relatório de economia criativa. 2010. Disponível em: https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_pt.pdf. Acesso em: 6 Abr 2022.

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS E CULTURA. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>. Acesso em 31 Ago 2022.

UNICEF - FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA. Cenário da Exclusão Escolar no Brasil - um alerta sobre os impactos da pandemia da Covid-19 na Educação. 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/relatorios/cenario-da-exclusao-escolar-no-brasil>. Acesso em: 24 Ago 2022.

UZINA VÍDEOS PRODUÇÕES. Carnaúba: a árvore da generosidade e resistência (árvore da vida). YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fdY0P0s7jT4>. Acesso em: 11 Mai 2022.

VASCONCELOS, C. P. A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional. In: II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, maio 2006, Salvador – BA. Anais ... Salvador – BA, 2006.

WARDE, B. Crystal Goblet, or printing should be invisible (1932). Londres, 1955.

WILLEN, B.; STRALS, N. Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

WILLIAMS, R. Resources of hope 'culture is ordinary' (1958). Londres: Editora Verso, 1989. p. 1 - 18.

WIKIMEDIA. Antiga bandeira do Estado do Ceará. 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antiga_bandeira_do_estado_do_Ceará.jpg. Acesso em: 13 Ago 2022.

WWF - WORLD WIDE FUND FOR NATURE. Revealed: plastic ingestion by people could be equating to a credit card a week. 2019. Disponível em: https://wwf.panda.org/wwf_news/?348337/Revealed-plastic-ingestion-by-people-could-be-equating-to-a-credit-card-a-week. Acesso em: 4 Abr 2022.

YAÑEZ, A.; LINO, A.; DIB, P. A sandália de Lampião. YouTube, 2014. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=1DQsUNOWv14&t=1186s>. Acesso em: 11 Mai 2022.

ZARDO, L. Velho Chico. 2021. Disponível em: www.behance.net/gallery/111806939/VELHO-CHICO. Acesso em: 24 Ago 2022.