

Atila Ulisses Tahim de Sousa
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Design



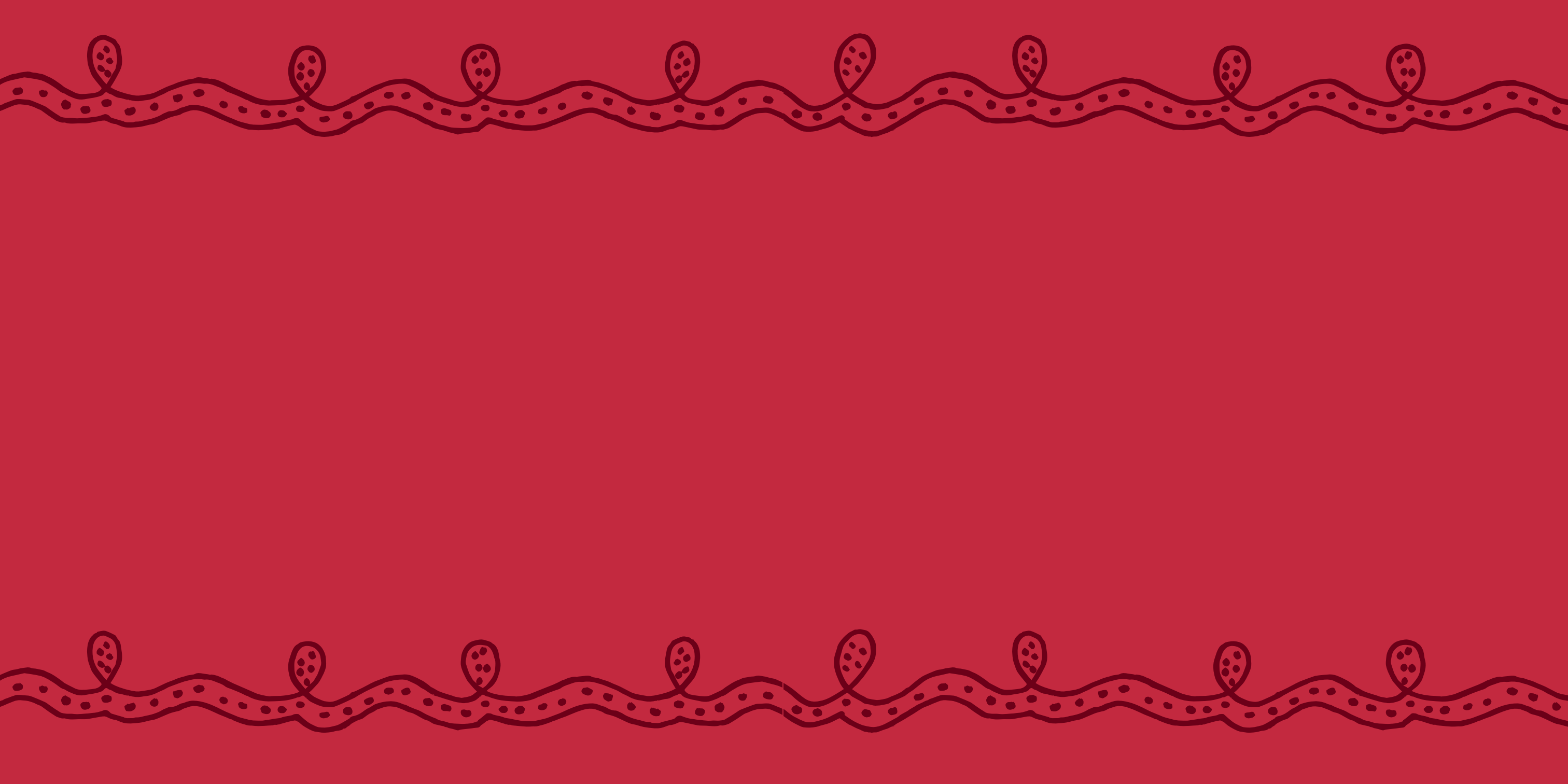
UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



ROSTOS NA TERRA DO SOL

Pesquisa Iconográfica de
Design Cerâmico Cearense







Atila Ulisses Tahim de Sousa

ROSTOS NA TERRA DO SOL:

Pesquisa Iconográfica de Design Cerâmico Cearense

Trabalho de Conclusão de Graduação em Design apresentado ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharelado em Design.

Área de Concentração:

Design de Produto.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Nádia Khaled Zurba

**Fortaleza/CE
Semestre 2020.2**

Atila Ulisses Tahim de Sousa



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rostos na Terra do Sol:

Pesquisa Iconográfica de Design Cerâmico Cearense

Aprovada em: 16/04/2021

Trabalho de Conclusão de Graduação em Design apresentado ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharelado em Design.

T136f

Tahim, Atila Ulisses de Sousa
Rostos na Terra do Sol : Pesquisa Iconográfica de Design Cerâmico Cearense / Atila Ulisses Tahim de Sousa Tahim. – 2021.
148 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Nadia Khaled Zurba.

1. Materiais Cerâmicos; 2. Argila; 3. Design de Produto; 4. Artesanato; 5. Cerâmica de Mesa; 6. Sinterização; 7. Cultura Cearense; 8. Patrimônio material; 9. Iconografia. I. Título.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nádia Khaled Zurba (Orientadora)

Prof.^a Dr^a. Cláudia Teixeira Marinho (UFC)

Prof. Me. Leandro Pinto Xavier (UFC)

Agradecimentos

Quero agradecer, primeiramente, aos docentes e funcionários do Curso de Graduação em Design da UFC e à Universidade Pública de qualidade a qual contribuiu para o meu aprendizado que possibilitou a realização deste trabalho.

Em particular, agradeço à minha Orientadora Prof^a. Dr^a. Nádia Khaled Zurba, por ter me acompanhado ao longo de todo o curso.

Agradeço, ainda, a todas as pessoas que me guiaram, nos estudos, nas viagens e pesquisas realizadas, que abriram os caminhos desconhecidos e revelaram os tesouros que vou apresentar nas seguintes páginas.

Por último e mais importante, agradeço à minha mãe, Marcia Tahim, que tanto valorizou o conhecimento em seus ensinamentos desde a minha infância e me inspirou a sempre buscar mais.

Homenagem

Esse trabalho é uma homenagem à Mestra do Barro Maria de Lourdes que lutava bravamente contra um câncer no ovário que a levou dia 11 de março de 2021, aos 82 anos, poucos dias antes da apresentação do presente trabalho.

“Em cada esquina que eu passava um guarda me parava , pedia meus documentos, depois sorria examinando o 3x4 da fotografia estranhando o nome do lugar de onde eu vinha”

(Belchior - Fotografia 3x4)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo geral coletar dados iconográficos da cultura Cearense, através das representações faciais em suas diversas manifestações e, a partir de tais informações, sintetizar o conhecimento adquirido através do design de um novo produto cerâmico, a ser produzido mediante o uso de um molde, por modelagem 3D, visando a produção industrial, em série, de uma linha de utilitários cerâmicos.

O trabalho efetuou a coleta de dados da iconografia Cearense, especificamente das representações faciais e sintetiza os elementos de pesquisa, para criar um novo produto de design cerâmico. Nesta pesquisa de campo foram entrevistados vários artesões onde seus métodos de trabalho foram estudados de forma a gerar insights para o produto.

O estudo elaborou a solução do molde de gesso, através de modelagem computacional CAD, impressão 3D em matriz polimérica e moldagem, por colagem em barbotina, visando uma produção seriada.

O protótipo do novo produto cerâmico foi confeccionado, por processamento cerâmico, em material argiloso, a partir do molde obtido, secagem e cozadura.

Palavras Chave: 1. Materiais Cerâmicos; 2. Argila; 3. Design de Produto; 4. Artesanato; 5. Cerâmica de Mesa; 6. Sinterização; 7. Cultura Cearense; 8. Patrimônio material; 9. Iconografia.

Abstract

The present work has the general objective of collecting iconographic data of the Cearense culture, through the facial representations in its diverse manifestations and, based on such information, to synthesize the knowledge acquired through the design of a new ceramic product, to be produced through the use of a mold, by 3D modeling, aiming at the industrial production, in series, of a line of ceramic utilities.

The work carried out the data collection of the Cearense iconography, specifically of the facial representations and synthesizes the research elements, to create a new product of ceramic design. In this field research several artisans were interviewed where their working methods were studied in order to generate insights for the product.

The study elaborated the solution of the plaster mold, through computational modeling CAD, 3D printing in polymeric matrix and molding, by gluing in slip, aiming at a serial production.

The prototype of the new ceramic product was made, by ceramic processing, in clayey material, from the mold obtained, drying and firing.

Key Words: 1. Ceramic Materials; 2. Clay; 3. Product design; 4. Craftsmanship; 5. Table Ceramics; 6. Sintering; 7. Cearense Culture; 8. Tangible Heritage; 9. Iconography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.	Chaminé cerâmica do sítio da Orquestra Uirapuru	14
Figura 2.	Protótipo preliminar produzido no curso de Design	16
Figura 3.	Primeiros esboços de design	18
Figura 4.	Carranca no Mercado São Sebastião	22
Figura 5.	Artigos cerâmicos na olaria da família Nóbrega	24
Figura 6.	Peças de filtro de barro da Olaria Silva	27
Figura 7.	Cumbuca no Mercado São Sebastião	28
Figura 8.	Objetos cerâmicos do sítio da Orquestra Uirapuru	31
Figura 9.	Cerâmicas com design “europeu” da família Nóbrega	32
Figura 10.	Escorrimento da barbotina do molde	44
Figura 11.	Esquema de molde para colagem de barbotina	46
Figura 12.	Fluxograma representativo do processo de colagem	48
Figura 13.	Etapas de moldagem	50
Figura 14.	Estágios do processo de sinterização	53
Figura 15.	Frente da Escola de Artes Moita Redonda	54
Figura 16.	Estrada de Cascavel	56
Figura 17.	Mapa de locais visitados no Ceará	58
Figura 18.	Bonequinhos de ciranda	58
Figura 19.	Maria de Lourdes Cândido em sua casa	61
Figura 20.	Tema de show televisivo e de reizado	61
Figura 21.	Máscaras	61
Figura 22.	Tema Yemanjá	63
Figura 23.	Mulher antropomorizada	63
Figura 24.	Barro pintado	63
Figura 25.	Tema de Pe. Cícero	63
Figura 26.	Tema do Pavão Misterioso	64
Figura 27.	Tema da Festa do Pau da Bandeira	66
Figura 28.	Tema Namorados	67
Figura 29.	Burrinhos de cerâmica	68
Figura 30.	Dona Mundinha moldando em torno artesanal	70
Figura 31.	Ovelhas, carneiros e burros de argila em “cura”	71
Figura 32.	Etapas de moldagem de Dona Mundinha	72
Figura 33.	Dona Antônia Pereira dos Santos moldando	74
Figura 34.	Colorante toá vermelho	77
Figura 35.	Barro preto e barro do choró	77
Figura 36.	Cuzcuzeira de barro	78
Figura 37.	Garrafa de quartinha	78
Figura 38.	Grelha de cuzcuzeira de barro	78
Figura 39.	Bonequinhos montados em burrinhos	78
Figura 40.	Panelas de barro em “cura”	79
Figura 41.	Asa Musical A	80
Figura 42.	Ensaio Orquestra de Barro Uirapuru	82
Figura 43.	Técio tocando guitarra cerâmica	84
Figura 44.	Maestro Jorge Santana tocando Ubú	84
Figura 45.	Apito de Cerâmica (Piu)	84
Figura 46.	Ceramofone A	86
Figura 47.	Croqui Ceramofone	88
Figura 48.	Ceramofone B	89
Figura 49.	Ceramofone C	89
Figura 50.	Minotouro A	90
Figura 51.	Croqui Minotouro	92
Figura 52.	Minotouro B	93
Figura 53.	Minotouro C	93
Figura 54.	Asa Musical B	95
Figura 55.	Croqui Asa Musical	96
Figura 56.	Asa Musical C	97
Figura 57.	Asa Musical D	97
Figura 58.	Pintura sobre vaso de cerâmica	99
Figura 59.	Plano detalhe do protótipo	100
Figura 60.	Esboços e Mapas Mentais	102





Figura 61.	Esquema comparativo de cuzcuzeira	104
Figura 62.	Máscara de Çiça sendo vetorizada	106
Figura 63.	Máscara de Çiça vetorizada	106
Figura 64.	Logo Banho Maria Cândia	107
Figura 65.	Modelagem 3D do rosto	108
Figura 66.	Desenho Técnico da Escorreadeira e Tampa	110
Figura 67.	Desenho Técnico da Panela da cuzcuzeira	111
Figura 68.	Renderização e logo da Panela para Banho Maria Cândia	112
Figura 69.	Renderização das vistas da Panela para Banho Maria Cândia	113
Figura 70.	Protótipo recém removido do molde	114
Figura 71.	Desenho Técnico molde da panela lateral A	116
Figura 72.	Desenho Técnico molde da panela lateral B	117
Figura 73.	Desenho Técnico molde da panela superior	118
Figura 74.	Renderização molde da panela	119
Figura 75.	Desenho Técnico molde da escorreadeira lateral A	120
Figura 76.	Desenho Técnico molde da escorreadeira lateral B	121
Figura 77.	Desenho Técnico molde da escoedeira superior	122
Figura 78.	Renderização molde da escorreadeira	123
Figura 79.	Desenho Técnico molde da tampa lateral A	124
Figura 80.	Desenho Técnico molde da tampa superior	124
Figura 81.	Desenho Técnico molde da tampa lateral B	125
Figura 82.	Renderização da tampa	125
Figura 83.	Gráfico de sinterização do protótipo a 900°C	126
Figura 84.	Gráfico de sinterização do protótipo 1000°C	127
Figura 85.	Forno laboratorial Modelo EDG F-3000	128
Figura 86.	Etapas de produção do protótipo	129
Figura 87.	Peças do molde da tampa	130
Figura 88.	Peças do molde da escorreadeira	130
Figura 89.	Peças do molde da panela	131
Figura 90.	Protótipo finalizado	132
Figura 91.	Vistas do protótipo finalizado	133
Figura 92.	Fotografia da entrada do Mercado São Sebastião	134



SUMÁRIO

Introdução

Contextualização	16
Pergunta de Pesquisa e Hipótese	20
Objetivos	21

Fundamentação Teórica

Material Cerâmico	24
Cerâmica no Ceará	28
Design e Artesanato	32
Colagem de Barbotina	44

Pesquisa de Campo

Relato de Pesquisa	54
Família Cândido	58
Família Pereira dos Santos	68
Orquestra de Barro Uirapuru	80

Projeto de produto

Síntese	102
Modelagem 3D	108
Prototipagem	114
Conclusão	134

Referências	138
Anexos	142





INTRODUÇÃO

CONTEXTUALIZAÇÃO
PERGUNTA DE PESQUISA E HIPÓTES
OBJETIVOS

Figura 1. Chaminé cerâmica do sítio da Orquestra Uirapuru - Cascavel.
Fonte: o autor.





CONTEXTUALIZAÇÃO

O presente estudo está contextualizado no âmbito do design cerâmico que carregue em suas características uma identidade cultural cearense. Nesta abordagem, foi efetuada uma pesquisa em vários polos de cerâmica artesanal do Estado do Ceará. O estudo esteve focado nas representações de rostos, numa perspectiva em que a análise dos traços faciais moldados por esses artesãos poderia evidenciar as características dessa identidade.

A pesquisa, contudo, não se restringe a **encontrar elementos tradicionalistas da cultura regional**, mas ao contrário, a **ampliar a compreensão cultural do regional para uma gama maior de expressões atuais**. Logo, trata também dos hibridismos presentes nesses produtos, frutos das interações com o mundo atual, sendo analisados suas diversas funções, tal como classifica Löbach (2010):

- **função prática;**
- **função estética; e**
- **função simbólica.**

A escolha do tema teve início com o estudo sobre o processamento de materiais cerâmicos, em particular de moldagem, realizado na disciplina de **Materiais e Processos 4**, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Nadia Khaled Zurba, durante o Curso de Graduação em Design da UFC. Este interesse surgiu, também, do deslumbramento que as representações faciais no artesanato (escultura e arquitetura dos antigos povos) causaram na experiência pessoal enquanto estudante da disciplina de História da Arte. Depois de procurar um campo delimitado para aprofundar a pesquisa, as próprias expressões do artesanato regional dos elementos se destacaram, das quais já haviam sido trabalhadas dentro do Curso de Design, através de pesquisas de campo e trabalhos temáticos, como demonstra-se pelo protótipo produzido na disciplina de Materiais e Processos em argila, conforme mostra a **Figura 2**.

Durante as pesquisas de campo nas disciplinas do curso, foi observada a **situação crítica na qual o artesanato regional, assim como o local, tem ocupado um lugar marginalizado** em relação aos produtos industrializados de origem diversa. Ao mesmo tempo, foi possível **identificar a importância de tal artesanato cearense como catalisador de significados, de memória e resistência cultural**. Resistência essa de suma relevância, frente à uma cultura generalista e tendenciosa a homogeneizar e a apagar as expressões e marcas de um povo como ferramenta de subordinação. Tal abordagem assume, ainda, uma visão híbrida que vai ao encontro do que define Cancline (2008), ao propor o seguinte (grifo meu):

“o **hibridismo** caracteriza-se como “processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Portanto, aliada ao contexto descrito supra, soma-se, ainda, a necessidade de **salientar o hibridismo como parte formadora dos aspectos culturais**, constituindo-se, aqui, um

Figura 2. Protótipo preliminar produzido no curso de Design.
Fonte: o autor.

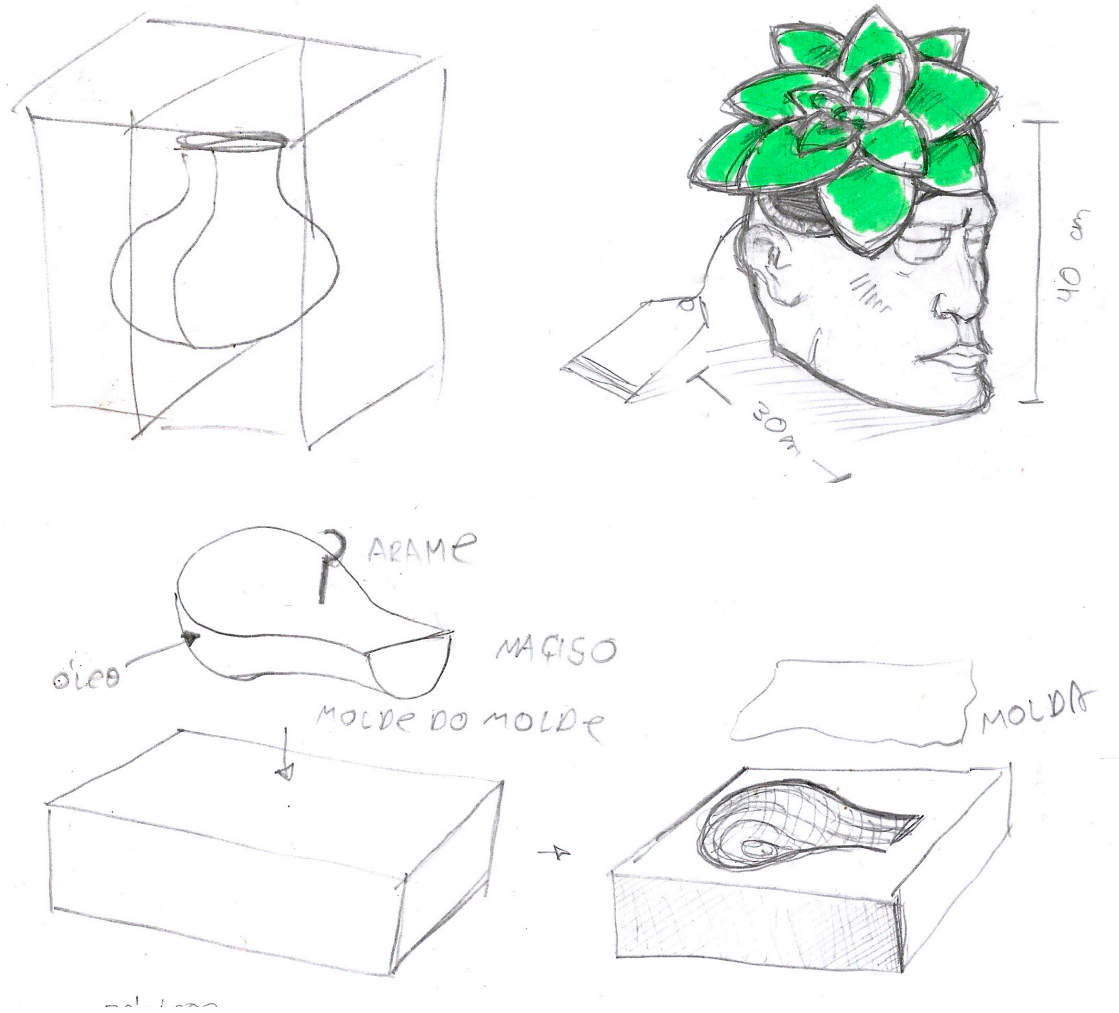


Figura 3. Primeiros esboços de design.
Fonte: o autor.

diferencial do presente trabalho. Em contraste a outras pesquisas que abordam o tema do artesanato regional por meio de uma perspectiva meramente do purismo, **o presente estudo aborda, doravante, a proposta de uma produção artesanal regional pautada pela ótica do hibridismo que analisa a congruência de diversos fatores, para além dos tradicionalistas.**

Utilizando-se desta nova perspectiva, além do design de um novo produto que demonstra **o potencial mercadológico da estética e valores regionais**, propõe-se, além disso, um processo de produção que aumentará a viabilidade produtiva industrial dos produtos cerâmicos, através da utilização de moldes de gesso, dito **processamento cerâmico** tecnicamente designado de **“colagem de barbotina”** (traduzido do inglês, “slip casting”).

Desse modo, os conhecimentos de design e do artesanato foram reunidos de modo a gerar um olhar às possibilidades do material cerâmico e da cultura regional diante das demandas atuais, como forma de resistência e valorização do artesanato de barro. Por isso o conceito de hibridização foi de suma importância para analisar os diferentes fatores que permeiam a produção, não só da cerâmica, mas do artesanato em geral em frente à ecologia atual.

Durante este estudo visitei alguns cerâmistas do Estado do Ceará em cidades como Cascavel, Crato, Eusébio, Fortaleza, Juazeiro do Norte e Maranguape. Nestes locais, foram efetuadas pesquisas de campo, utilizando entrevistas semi estruturadas para compreender os processos dos artesãos e fotografias para análise das características dos objetos. De cada artesão estudado foram escolhidas características proeminentes, tanto em forma quanto em função. Frisando os elementos faciais como foco do estudo, buscando nessas manifestações uma residualidade cearense, por isso levando primeiramente a função simbólica do produto, para Santana (2013) “(...) a função simbólica do produto artesanal é a mais importante, pois vai além de sua forma, da sua funcionalidade e da sua matéria prima”.

Durante essas pesquisas me surpreendi com tamanha beleza das peças encontradas, com as histórias de vida dos artesãos e suas dificuldades, mas principalmente com a memória que a tradição da olaria familiar revelou guardar, significantes sutis de nossas raízes.

PREGUNTA DA PESQUISA

Diante do exposto anteriormente, o problema geral de pesquisa pode ser compreendido através dos seguintes questionamentos:

- Como é possível criar um produto utilitário, de material cerâmico, que carregue uma iconografia reconhecível como expressão da cultura cearense? Como tornar ou manter esta expressão atualizada, viável técnica e produtivamente, para além de competitiva no mercado? Como traduzir os valores estéticos identificados e adequá-los à metodologia atual de produção em série?

HIPÓTESE

Na abordagem do design, para responder ao problema geral de pesquisa, trabalha-se com a seguinte hipótese:

- É possível criar um novo produto cerâmico, dotado de uma iconografia reconhecível da cultura cearense, se for reunido nele uma síntese dos elementos de várias manifestações artesanais do Ceará, através de uma pesquisa iconográfica de campo, do hibridismo e design cerâmico por moldagem.

OBJETIVOS

O presente trabalho tem por objetivo geral coletar dados iconográficos da cultura Cearense, através das representações faciais em suas diversas manifestações e, a partir de tais informações, sintetizar o conhecimento adquirido através do design de um novo produto cerâmico, a ser produzido mediante o uso de um molde, por modelagem 3D, visando a produção industrial, em série, de uma linha de utilitários cerâmicos.

Mais especificamente, o estudo visa:

- Visitar artesões cerâmico e entrevista-los além de fotografar seus produtos de forma a coletar dados da iconografia Cearense, tendo como foco especificamente as representações faciais.
- Sintetizar, os elementos de pesquisa, para criar um novo produto de design cerâmico, de forma a evidenciar características Cearenses;
- Elaborar a solução do molde de gesso, através de modelagem computacional CAD, impressão 3D em matriz polimérica e moldagem, por colagem em barbotina, visando uma produção seriada;
- Confeccionar o protótipo do novo produto cerâmico, por processamento cerâmico, em material argiloso, a partir do molde obtido, secagem e cozedura, com curvas de queima a 900°C e 1000°C.



FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

**MATERIAL CERÂMICO
CERÂMICA E O CEARÁ
DESIGN E ARTESAMATO
COLAGEM DE BARBOTINA**

Figura 4. Carranca no Mercado São Sebastião - Fortaleza.
Fonte: o autor.





MATERIAL CERÂMICO

Materiais cerâmicos são materiais utilizados desde as primeiras civilizações humanas, por serem preparados e obtidos por uma técnica milenar muito diversificada. Algumas técnicas e designs de cerâmica são indicadores específicos de uma civilização ou de uma época, por exemplo: cerâmica grega; cerâmica chinesa e cerâmica ibérica (portuguesa e espanhola).

Em geral, a cerâmica é um produto obtido da transformação de um material inorgânico e em forma de pó consolidados por sinterização, sob altas temperaturas (processo a quente). Tem-se, por exemplo, os seguintes produtos cerâmicos obtidos por tratamentos térmicos: produtos argilosos, cerâmica vermelha (ex. tijolos, telhas e utilitários domésticos), cerâmica branca (ex. louças sanitárias e cerâmica de mesa), revestimentos cerâmicos (ex.

pisos, azulejos), o vidro, entre outros. Contudo, existem materiais cerâmicos que não requerem de tratamento térmico de sinterização na obtenção do produto cerâmico final, como é o caso do gesso e do cimento, que são endurecidos sob temperatura ambiente, por reação de hidratação (processo a frio).

Na sua generalidade, o material cerâmico é um bom isolante térmico e elétrico, possui alta inércia química (tende a reagir mais com outros compostos do que consigo mesmo), alta dureza, resistência a atritos, porém com baixa ductilidade (não apresentam deformação plástica) e possuem baixa tenacidade, pois tendem a se rachar como mecanismo de fratura (CALLISTER, 2002).

A matéria prima da cerâmica varia de técnica para técnica, sendo que as mais usadas são: as argilas, os vidros, os refratários, os abrasivos, os cimentos e outros compostos, tais como: alumina (Al_2O_3), sílica ou quartzo (SiO_2), óxido de zircônia (ZrO), ou carbetos de silício (SiC). Outros materiais podem fazer parte do processo, como o material da pintura, da impermeabilização e outros aditivos (por exemplo, pigmentos e fundentes).

O presente trabalho trata com maior ênfase das cerâmicas argilosas, provenientes do barro, especialmente o barro vermelho com alto teor de ferro (Fe).

Para a argila se tornar um **corpo cerâmico**, denso e resistente, ela deverá antes passar por procedimentos de **conformação** (produzida manualmente por artesão, ou por processo de moldagem automatizado) antes de ser exposta a altas temperaturas. A peça argilosa hidratada, recém conformada, ainda no seu “estado a verde”, apresenta relativa flexibilidade e plasticidade por conter uma umidade significativa, dito estado **hidroplástico** – quando as partículas cerâmicas estão cercadas de água e deslizam umas sobre as outras, e a argila pode ser facilmente moldada, possuindo uma resistência mecânica relativamente baixa e pouco útil para aplicações práticas.

Figura 5. Artigos cerâmicos na olaria da família Nóbrega - Eusébio.
Fonte: o autor.

Após a conformação, a argila pode conter ainda algum líquido (por exemplo, água), que foi adicionado para auxiliar na operação de conformação, cujo líquido é removido em um **processo de secagem**. As propriedades desejadas dos materiais cerâmicos argilosos somente são obtidas como resultado da **sinterização** – processo de tratamento térmico controlado, que produz a coalescência de partículas, diminuição da porosidade e a densificação do corpo cerâmico, através de reações químicas e físicas efetuadas sob altas temperaturas (por exemplo, entre faixas de valores de 900 e 1300 °C), cujo procedimento é popularmente conhecido por **cozimento, cozedura ou queima**.

Um corpo que esteja conformado e seco, mas que ainda não tenha sido cozido, ou seja, não foi sujeito ao tratamento térmico de sinterização, é conhecido por seu estado intermediário cru. As técnicas de secagem e cozimento são críticas no sentido de que defeitos que ordinariamente tornam a peça inútil (por exemplo, empenamento, distorção e trincas) podem ser introduzidos durante a operação. Esses defeitos resultam normalmente de tensões que são estabelecidas por uma contração de volume não-uniforme. Nesse entendimento, destaca-se a explicação de CALLISTER (2002):

“Um corpo é geralmente cozido a uma temperatura de 900 a 1400°C, a temperatura de cozimento depende da composição e das propriedades desejadas para a peça acabada. Durante a operação de cozimento, a densidade é novamente aumentada (com uma consequente diminuição na sua porosidade) e a resistência mecânica é melhorada. Após o cozimento a peça pode receber pinturas e estará pronta para o uso”.

Apesar de a cerâmica ser um material de baixa ductilidade e tenacidade, é uma alternativa em relação a outros materiais menos disponíveis na natureza, como os derivados do petróleo e os metais nobres. A inércia química, a refratariedade (capacidade de resistir a altas temperaturas), a alta dureza e a resistência teórica são motivos suficientes fortes para explicar o enorme esforço internacional para se otimizar o desempenho mecânico dos materiais cerâmicos.

Figura 6. Peças de filtro de barro da Olaria Silva - Crato.
Fonte: o autor.





CERÂMICA NO CEARÁ

O estudo dos objetos cerâmicos pela área da Antropologia pode revelar muitas informações das culturas que o fizeram; como nas pinturas dos vasos gregos onde foram encontrados registros do cotidiano daquele povo, ou como nos vasos peruanos onde foram encontrados processos de produção seriados de cerâmica. Ou seja, a cerâmica, além de utilitário, contém em sua iconografia e formas vestígios do imaginário coletivo do povo que a produziu.

Na cerâmica cearense não é diferente, ela teve grande papel no passado do Estado do Ceará, tanto na cultura indígena onde era, se não o único, um dos principais utilitários, como também na vida rural do sertanejo, que herdou dos índios o costume de usar a cerâmica no dia-a-dia, produtos como vasos, panelas, decorações, pratos, copos e o

Figura 7. Cumbuca no Mercado São Sebastião - Fortaleza
Fonte: o autor.

filtro de barro reconhecido mundialmente por sua eficiência. Caracterizadas pela cor avermelhada das peças, chamadas por isso de cerâmicas vermelhas (comumente usadas na construção civil), apresentam uma rusticidade própria, geralmente adornadas com pinturas de toá, um mineral de cor branca que é solubilizado e pintados na cerâmica ainda crua antes de ir para o cozimento, com padrões que lembram rendas ou pinturas indígenas que fazem de tais peças expressões típicas do Nordeste brasileiro. Essas peças possuem toda uma iconografia própria e representam grande parte do imaginário do povo cearense. A obra literária do livro intitulado **“Sertão Cultural: memória, identificação e valorização da cultura sertaneja”**, do ano 2016, faz um bom retrato da cultura sertaneja cearense, conforme o descrito a seguir:

“A cultura do sertão é rica e se pauta no amor à natureza, no respeito aos ciclos da vida e na esperança de dias melhores. É uma mistura de esperança e desistência. Mas, é acima de tudo, uma cultura onde não o desamor. O vínculo com a terra, ainda que castigada, seca, esturricada, existe, insiste, é sua própria vida. A identidade do sujeito sertanejo é marcada pela terra, pelo sol, pela resistência e bravura, pelo enfrentamento do ‘imutável’, pela esperança em dias melhores e pela resignação quando não há mais nada a fazer.”

Esse retrato do sertanejo muito tem em comum com o trato da terra na cerâmica vermelha, sua rusticidade, sua resistência, mesmo em tempos tão hostis para com a cultura tradicional, e principalmente a subsistência. Muitas das olarias (oficinas onde se produzem a cerâmica), são formadas por famílias que buscaram na própria terra um modo de sobrevivência em meio as dificuldades, dividindo as várias etapas da confecção entre os familiares, o que caracteriza, segundo Souza (2002) o conceito de olaria familiar. Porém muitas dessas olarias que inicialmente eram constituídas dessa maneira hoje tenderam a se tornar olarias de microempresas ou mistas.

O advento de outras tecnologias utilizando outras técnicas e materiais como o plástico, vem tirando o espaço da cerâmica tradicional no dia a dia de utilitários domésticos ou decoração. Neste tema novamente o Livro **“Sertão Cultural: memória, identificação e valorização da cultura sertaneja”** 2016 pag 24, explana a situação da cultura tradicional em relação aos paradigmas do mundo atual:

“... assistimos ao declínio do valor dispensado às tradições e aos costumes, que se perdem entre as novidades tecnológicas. Esse quadro traz consigo uma série de implicações sociais .

A desvalorização da cultura e da sabedoria advindas do passado e das tradições acarreta também impasses nas relações intergeracionais. Numa Sociedade produtivista e imediatista, os saberes tradicionais perdem seu valor e a cultura local perde a importância frente às tendências globalizantes.”

Em frente a essas dificuldades percebi com a pesquisa o desinteresse das novas gerações dos artesãos em continuar o legado da família, ao mesmo tempo que existem esforços para resgatar o vínculo desses jovens com sua ancestralidade como o Museu Vivo Do Barro em Cascavel que produz muitos trabalhos de resgate de cultura, conscientização e memória. Porém frente a esses desafios vemos a produção se adaptar aos desafios impostos pelas tendências e globalização, sendo difícil falar de um purismo em relação ao artesanato, por isso o presente estudo não tem como objetivo encontrar elementos de uma identidade “pura” ou “autêntica”, pois, como citado por Cancline (2008):

“não é possível falar de identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-los como essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articuladas pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. Pelo que foi dito acima, alguns de nós propomos deslocar o objeto de estudo da identidade para a heterogeneidade e a hibridação interculturais (Goldberg)”

Atualmente o Ceará possui, segundo a CeArt, Central de Artesanato do Ceará, 4 polos de cerâmica artesanal sendo eles os municípios de Cascavel, Ipu, Juazeiro do Norte e Viçosa do Ceará, onde 2 desses polos foram visitados na presente pesquisa, além de outras olarias que foram visitadas, mas que não estão localizadas em polos.



Figura 8. Objetos cerâmicos do sítio da Orquestra Uirapuru - Cascavel
Fonte: o autor.



DESIGN E ARTESANATO

Design é uma palavra muito conhecida na atualidade, principalmente pela sua propagação nos grandes meios de comunicação – não é difícil ouvi-la em anúncios: “um novo design”, “um design mais eficiente”, ou “um design arrojado”. Apesar desse ser o modo mais popular de se entender design, ele pode ser melhor compreendido sobre diferentes olhares, dependendo de qual perspectiva ele é analisado.

Etimologicamente, o termo “**design**” é um vocábulo de origem latina (do latim, “designare”) que significa **marcar, indicar**, ou simplesmente, **designar**. Apesar do seu significado denotativo, o design tem passado por uma ampliação do seu conceito durante a sua história. No seu início, foi sendo pensado como parte do

processo industrial e hoje entendido como uma forma criativa de resolver problemas, conforme o analisado por Löbach (2010) e descrito a seguir (grifo meu):

“Assim, o **conceito de design** compreende a concretização de uma **idéia em forma de projetos ou modelos**, mediante a construção e configuração resultando em um **produto industrial** passível de produção em série. O design estaria então realizando o **processo configurativo**. As fases deste processo se denominam design, tanto em nível parcial, como na totalidade do processo. A confusão cresce ao ampliarmos ainda mais o conceito e considerarmos que o design também é a **produção de um produto ou sistema de produtos que satisfazem às exigências do ambiente humano**. Aqui podemos afirmar que o termo design é apenas um conceito geral que responde por um processo mais amplo. Ele começa pelo **desenvolvimento de uma idéia**, pode concretizar-se em uma **fase de projeto** e sua finalidade seria a **resolução dos problemas que resultam das necessidades humanas**.” (LÖBACH, 2001, p.11).

Mesmo tendo correlação com o processo industrial, um **senso projetual do design** pode ser encontrado historicamente desde a antiguidade através de atividades artesanais, como nas iluminaturas ou nos processos seriados das guildas de artesões na Europa, mas foi só com a revolução industrial que o designer surge realmente como uma demanda da produção seriada, conforme exposto por Cardoso (2004, p.26):

“(…) habilitados, bastava um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas, de preferência como meros operadores de máquinas. A remuneração alta dos dois primeiros era mais do que compensada pelos salários aviltantes pagos aos últimos, com a vantagem adicional de que estes podiam ser demitidos sem risco em épocas de demanda baixa. Assim, a produção em série a partir de um projeto representava para o fabricante uma economia não somente de tempo mas também de dinheiro.” (CARDOSO, 2004, p. 26).

Além do contexto histórico, dependendo da perspectiva por qual o design é analisado, pode-se modificar a sua interpretação, conforme clarifica Löbach (2001) que, ao se falar de design, é necessário levar em consideração cinco diferentes pontos de vista (grifo meu):

Figura 9. Cerâmicas com design “europeu” da família Nóbrega - Eusébio.
Fonte: o autor.

1. **Ponto de vista do usuário**, que utiliza do ambiente “objectual” sem maiores reflexões;
2. **Ponto de vista do fabricante**, que utiliza o design para otimizar os valores de uso dos produtos;
3. **Ponto de vista do crítico**, marxista, que entende o designer como um camuflador do baixo valor de uso pelo alto valor de troca, como produto do refinamento do capitalismo;
4. **Ponto de vista do designer**, que entende o design com uma análise projetual e sistêmica;
5. **Ponto de vista do advogado do usuário**, que tem como foco as necessidades físicas e psicológicas do homem, cada uma com suas especificidades e diferentes olhares.

Apesar das diferentes perspectivas, o design hoje está sendo mais amplamente entendido não só como o processo de dar formas úteis e belas aos objetos, ou só como parte do processo industrial e de marketing, mas entendido como uma ferramenta de resolução de problemas através de análises sistêmicas de um projeto, sendo uma tecnologia hoje aplicada em áreas como de interfaces, das organizações e de serviços por exemplo.

Antes da revolução industrial, o **artesanato** foi a atividade absoluta na produção de objetos da humanidade, caracterizado principalmente pela produção manufaturada, conforme o descrito por Duarte (2015) a seguir:

“Etimologicamente, a palavra artesanato tem origem do Latim ‘ars’ que significa a capacidade de fazer algo, e que mais tarde assumiu o significado Arte. Artesão deriva do italiano “Artigiano”, relacionado à pessoa que exerce atividades manuais para construção de objetos domésticos. Esse termo foi empregado na Antiguidade, e permanece em uso até os dias de hoje.”

Em relação aos **produtos artesanais**, segundo a definição da UNESCO apresentada a seguir:

“Produtos artesanais são os produzidos por artesãos, totalmente à mão ou com a ajuda de ferramentas manuais, ou, ainda, com a utilização de meios mecânicos, desde que a contribuição manual direta do artesão seja o componente mais importante do produto acabado.”

O artesanato teve sua origem na antiguidade tendo como núcleo a produção familiar, depois evoluído para as guildas de artesanato. Hoje o artesanato tem como competidor econômico os produtos industrializados que por serem produzidos pela nova ordem de decomposição das atividades do modelo industrial, possuem maior produtividade e menores custos de produção. Porém o artesanato compete nesse mercado se diferenciando por seus valores simbólicos.

Sobre a avaliação do **artesanato enquanto objeto**, refira-se à análise de SANTANA (2013):

“O artesanato não pode ser avaliado apenas pelo objeto, pois esse produto possui alto valor simbólico quando está relacionado à história do artesão, da técnica, da matéria-prima, da comunidade e do produto, mesmo quando é artesanato de referência cultural. O produto que é projetado longe dos olhares do artesão, tornando-o mero fornecedor, não consegue alcançar o mesmo nível simbólico, apesar de conquistar valor simbólico maior que muitos produtos industriais.” (SANTANA, 2013, p. 114)

Sobre a **produção artesanal e memória**, refira-se à análise de Duarte (2015) a seguir:

“Estas comunidades apresentam, além do conhecimento e sistemas compatíveis com o ambiente (memória étnica), técnicas manuais passadas entre gerações (memória técnica). A produção artesanal tem forte ligação com o conhecimento tradicional e a tradição oral. O conhecimento tradicional inclui diferentes formas de expressão cultural, assim como o conhecimento biológico, inovações e práticas.” (DUARTE, 2015).

Destaca-se, ainda, a cultura enquanto **patrimônio imaterial da humanidade**, sobre a relevância de se preservar a memória e o patrimônio cultural, conforme o declarado pela UNESCO (2003) a seguir:

“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 patrimônio cultural. Este patrimônio 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).

Sendo este passado de geração em geração vemos também a importância do artesanato como processo de manutenção da memória, principalmente no registro dos significantes desses produtos que refletem suas marcas distintas (singularidades); os valores técnicos, sociais e culturais do artesão e do seu meio.

Sobre a **cultura no contexto ecológico**, destaca-se o levantado por Xavier (2006):

“A inclusão dos objetos na cultura e no contexto ecológico conduz para o conhecimento de qualquer sociedade. A cultura material em seu conjunto reflete aspectos como: a ecologia, a tecnocracia, a ideologia e o estilo de vida das sociedades.” (XAVIER, 2006, p.8)

É na perspectiva sobre a função simbólica do produto artesanal que o presente trabalho procura gerar valor ao design de produto, por conseguinte produzido através das pesquisas de campo, em conformidade ao descrito por Santana (2013), a saber (grifo meu):

“(…) a função simbólica do produto artesanal é o mais importante, pois vai além da sua forma, da sua funcionalidade e da sua matéria prima.”

Apesar do artesanato possuir características gerais, o mesmo pode ser apresentado de distintas maneiras. Nos estudos de Santana (2013), o artesanato pode ser classificado das seguintes formas:

- arte popular;
- artesanato tradicional;
- artesanato indígena;
- **artesanato de referência cultural** – o que é o objeto deste trabalho;
- artesanato conceitual;
- trabalho manual; e
- industriário.

Em suma, o autor supracitado resumidamente descreve (grifo meu):

“**Arte popular:** é aquela onde mestres artesãos produzem peças únicas, com profundo compromisso com a originalidade, e que revela a identidade cultural regional;

Artesanato tradicional: é aquele repassado familiarmente de geração em geração e representam a memória cultural de uma comunidade;

Artesanato indígena que nasce do seio familiar indígena com alta relação cultural com a comunidade;

Artesanato de referência cultural: onde um produto sofre a intervenção de um designer, arquiteto ou artista de forma a agregar valor;

Artesanato conceitual: ao invés de interferir na produção, como na categoria anterior, nesse caso ele é o produtor;

Trabalho Manual: é diferenciado por a atividade se tratar de uma ocupação secundária, como complementação de renda ou “hobby”;

Industriário: que carrega algumas das características do produto artesanal dentro de uma lógica seriada.”

Refira-se, contudo, que o produto final desse trabalho, apesar de possuir certa tendência para um tipo específico de artesanato, possui também convergências com outros tipos.

Grande parte dos artesãos estão associados em grupos, cujas organizações podem ser classificadas, segundo o “Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas” Sebrae (2004), como:

- **Núcleo de produção familiar:** o grupo de trabalho é constituído por pessoas da mesma família;
- **Grupos de produção artesanal:** agrupamento de artesãos que atuam no mesmo segmento de artesanato ou segmentos diversos;
- **Empresa artesanal:** núcleos de produção que evoluíram para a forma de micro ou pequena empresa com personalidade jurídica;
- **Associação:** uma associação é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos com o objetivo de lutar pelos interesses de seus associados;
- **Cooperativa:** são associações de pessoas com números incertos, que se unem para normalizar atividades de interesse comum; no caso das cooperativas de artesãos, é a busca de maior eficiência na produção.

Apesar da palavra artesanato estar atrelada à tradição e a cultura popular, o artesanato não se resume a cristalização de um passado, pois este mesmo é produto imediato das demandas do espaço social e econômico que o circunda, como muito bem descreveu Borges (2011), a saber:

“Os artesãos não estão numa redoma, imunes a qualquer influência exterior. Em interação com o mundo à sua volta, estão se transformando continuamente e, muitas vezes, transformando o seu próprio trabalho. Decidir, desde uma visão de fora, preservar algo a qualquer custo pode ser considerado uma espécie de condecoração à imobilidade e, portanto, à morte.” (BORGES, 2011, p.138).

Sobre a **contribuição do hibridismo no design**, destaca-se o apresentado por Roizenbruch (2009), fielmente válida à realidade brasileira:

“Interculturalidade, hibridismo, identidade e desterritorialização são temas hoje muito comuns nas discussões de diversos autores, em diversas áreas. A diversidade cultural do povo brasileiro está se mostrando cada vez mais presente nas artes, no design, na moda e em todas as formas de expressão artística. Sendo assim, a discussão sobre cultura e arte popular na contemporaneidade se torna um campo aberto para se entender os modos de construção dos encontros culturais.” (ROIZENBRUCH, 2009, p. 38)

É de suma importância a conjugação do design e artesanato, conforme expõe Bonsiepe (2011):

“É nesse contexto complexo que o designer pode atuar projetualmente em conjunto com o artesão, podendo assumir diferentes ações e perspectivas.” (BONSIEPE, 2011)

Bonsiepe (2011) descreve algumas abordagens de como essa relação profissional do Designer com o artesão pode se dar:

- 1. Conservador:** que busca proteger o artesão de qualquer influência do design vindo de fora;
- 2. Estetizante:** considera os artesões representantes da cultura popular, entendendo-os como objetos de arte popular;

- 3. Produtivista:** considera os artesões mão de obra para produzir objetos desenvolvidos e assinados pelo designer;
- 4. Culturalista:** que considera os projetos dos artesãos locais como ponto de partida para o verdadeiro design nacional;
- 5. Paternalista:** que exerce uma função mediadora entre produção e comercialização (marketing);
- 6. Promotor de inovação:** que advoga a autonomia dos artesãos para melhorar suas condições de subsistência.

Sobre essas perspectivas supracitadas, o designer pode partir de diversos interesses que irão determinar as prerrogativas do projeto, conforme exposto por Santana (2013), a saber:

“A atuação dos designers podem vir por interesse individual, por meio de instituições públicas, empresas, trabalhos acadêmicos. A instituição contratante ou solicitante tem responsabilidade pela forma de atuação do designer. As exigências impostas no contrato e das expectativas de resultados do projeto podem interferir nas suas escolhas de metodologia e atuação.” (SANTANA, 2013, p.114)

Para compreender os possíveis benefícios que o design pode contribuir para a sustentabilidade do artesanato, Roizenbruch (2013), em sua dissertação de mestrado, transcreve a fala de José Alberto Nemer sobre o assunto, o entrevistado é gestor e teórico do Projeto Piracema um laboratório de designers e artistas com referência na riqueza cultural do Brasil, a saber:

“O artesanato e o design, irmãos em sua origem antropológica, têm papéis complementares a cumprir. De um lado, o artesão, com o seu domínio da matéria-prima, sua tecnologia tradicional, sua mítica e seu imaginário. De outro lado, o design, com a informação, a racionalização, o conhecimento da forma, a interação com o circuito, o mercado e suas tendências. Entre os muitos benefícios desse casamento, podemos citar, para o artesão, a atualização, a consolidação e a racionalização do produto artesanal; para o designer, os componentes de uma identidade cultural, a ampliação e adequação dos materiais. Tudo isto sem contar os dividendos sociais de uma atividade auto-sustentável e a afirmação, esteticamente falando, de uma produção original e diferenciada, de preferência, com a cara do lugar o

designer pode ser a ligação com essas novas experiências, possibilitando uma abertura para conquista da sustentabilidade do artesão, afastando-o da vulnerabilidade social, desde que a abordagem seja por meio de uma visão sistêmica". (ROIZENBRUCH, 2009, p. 95)

Apesar das inúmeras perspectivas de atuação que o designer possa ter para com os empreendimentos de artesanato, eles nem sempre trazem benefícios para o artesão, se não for trabalhado de maneira sistêmica com o artesão e o seu meio, respeitando sua autonomia na criação do trabalho, em conformidade ao que defende Santana (2013):

"Um período curto de atuação ou desenvolver trabalhos pontuais apenas com os requisitos de mercado são fatores que não contribuem para capacitar os artesãos técnica ou politicamente. O caminho mais fácil, mais rápido e mais barato é ter o mínimo de contato com o artesão, o que pode ser feito na sala de um escritório. Os resultados serão belos produtos bem fotografados e bem apresentados em catálogos, mas que raramente sairão da folha de papel e da fotografia. O artesão não se apropriará da ideia e não haverá mudança positiva em sua realidade". (SANTANA, 2013, página 113)

A expressão moderna internacional do design, a partir de famosas Escolas de Design, como Bauhaus e Ulm, com sua lógica funcionalista, padronizadas, independentes das questões culturais envolvidas, teve grande contribuição para reforçar o antagonismo dos designers em relação ao artesanato no Brasil do começo do século 20:

"Seguindo essa tendência, a institucionalização do design no Brasil rompeu com o saber ancestral manifesto em nossa cultura (BORGES, 2011, p.31), o que levou à desconsideração e desvalorização dos artefatos já produzidos e das técnicas difundidas pela cultura indígena, colonização de portugueses ou fluxos migratórios." (SANTANA, 2013, página 109)

Ainda, segundo Santana (2013), a relação do designer e dos artesões vêm tomando novas proporções no Brasil, desde a década de 80, em busca da revitalização do artesanato. Isso vem sendo seguido pelo apoio de instituições e programas evidenciando sua importância no cenário nacional.

Segundo Krucken (2009), o autor defende que não existem receitas únicas para

elaborar projetos de valorização de produtos locais, mas que é possível enumerar oito ações essenciais sobre a perspectiva do design, a saber:

"RECONHECER as qualidades do produto e do território. ATIVAR as competências situadas no território. COMUNICAR o produto e o território. PROTEGER a identidade local e o patrimônio material e imaterial. APOIAR a produção local. PROMOVER sistemas de produção e de consumo sustentáveis. DESENVOLVER novos produtos e serviços que respeitem a vocação e valorizem o território. CONSOLIDAR redes no território." (KRUCKEN, 2009, p.98)

As iniciativas supra têm por objetivo valorizar os produtos dos artesãos, procurando evidenciar a identidade destes. Aquele autor destaca sobre a importância de estratégias de comunicação que reforçam a identidade da origem do produto em contextos deslocalizados. Nessa ótica, o design pode contribuir para tornar a história do produto mais visível, com o cuidado de não criar uma visão romantizada e bucólica que não corresponde à realidade do objeto.

Em sua dissertação, Leandro Pinto Xavier (2006) analisa a **hibridização das influências de designers no artesanato local**, em particular da comunidade do Icoaraci, localizada na cidade de Belém, no Estado do Pará, a saber:

"A grande questão inserida a partir da criação dos novos tipos cerâmicos que tendem a ser autênticos e legítimos é a identidade cultural impressa na cultura material. Se a cultura é uma representação no sentido em que a Antropologia Cultural define, então os objetos são representativos de uma cultura. Os objetos representam a cultura materializada, real e concreta. E por quê não vendável e passível de interferências? Ocorre de diferentes maneiras: idéias novas; um mercado competitivo; a valorização do patrimônio seja cultural, histórico, ambiental, social; a qualidade dos produtores a serem confeccionados, dentre outras. Neste sentido, os objetos ao serem reinventados pelos atores sociais envolvidos ganham novos nomes, nomenclaturas, denominações, mas sempre estarão ligados a identidade cultural." (XAVIER, 2006, p.74)

Em sua pesquisa podemos ver a preocupação com a identidade, porém ele leva em consideração as transformações que o mundo globalizado traz para a vida dos artesãos

e, conseqüentemente, para suas produções. Ao mencionar o termo “tradições inventadas” (apud HOBBSAWM, Eric & RANGER, 1984), busca uma continuação às tradições de fato, mas mantendo suas singulares identidades, em seus diferentes desdobramentos.

Assim, as relações e **identidades entre design e artesanato**, requerem uma abordagem de projeto atentamente analisada, como cita SANTANA (2013, p.113):

“A aproximação do design com o artesanato precisa sempre ser ponderada, mesmo que em muitos casos tenha resultados positivos para os artesãos. É preciso cuidar para que a estrutura da alienação do trabalho não se repita, na qual a remuneração alta do designer é justificada por gerar uma baixa remuneração para o artesão e belos produtos para serem apresentados mundo a fora. O designer que atua com essa perspectiva é contratado/financiado por alguma instituição (exceto quando a atuação é pela universidade, nos casos de trabalho acadêmico sem projeto vinculado) e tem como objetivo dar subsídio para ampliação de renda dos artesãos. No entanto nesse caso, mantém-se a divisão das tarefas, em que o designer cria e o artesão produz, sendo que o primeiro, em muitos casos, tem uma remuneração muito maior do que o artesão.” (SANTANA, 2013, p.113)

Em relação às **intervenções resultantes do Design**, há de se refletir sobre a sua pertinência:

“A questão que se coloca não é mais se devemos ou não intervir, mas como intervir sem descaracterizar, valorizando e reforçando as tradições regionais, a habilidade dos artesãos e as relações existentes no interior dos grupos trabalhados”. (SEBRAE, 2004, p.19)

Por isso, é de suma importância, por parte do designer, uma análise sistêmica ao se engajar em um projeto, levando em consideração envolvendo a história do artesão, da técnica, da matéria-prima, da comunidade e do produto. Uma boa abordagem sistêmica para esse desafio seria o do design thinking, Tim Brown (2010) em seu livro “**Design Thinking**”, nos assinala a importância da **empatia** ao entrar em contato com tais projetos:

“O Designer não pode ser visto como um intrépido antropólogo, se aventurando em uma cultura alienígena para observar os nativos com a máxima objetividade. Em vez disso, precisamos inventar uma nova e radical forma de colaboração que turve as fronteiras entre criadores e consumidores. Não é uma questão de ‘nós contra eles’ nem de ‘nós em nome deles’. Para o design thinker, deve ser uma questão de ‘nós com eles’. (BROWN, 2010, p. 54)

Da perspectiva de ação conjunta, o Designer, além de adicionar suas expertises ao artesanato, deve, também, identificar o **que o design possui de artesanato** e, assim, gerar uma troca de saberes, conforme destaca Leon (2021):

“A cultura projetual, ou seja, a cultura do design, é uma cultura artesanal. Tanto assim que os produtos mais complexos, que envolvem grandes saberes, são produzidos artesanalmente.” (LEON, 2021, p. 65)

Outra tese defendida por DENIS (2000) e DE FUSCO(2005) é a de que o **design deriva de certo tipo de artesanato feito às vésperas da Revolução Industrial**, uma vez que na época existia um projeto a priori e divisão do trabalho incipientes, ou seja, apenas o modo de produção poderia diferenciar o tipo de produto, se artesanal ou industrial.

Diante da fundamentação teórica anteriormente apresentada, **reforça-se ideia sobre a notável inter-relação entre o artesanato e o design, aqui explorada a partir da iconografia cearense**. A seguir segue o percurso metodológico realizado (Capítulo 3), e os respectivos resultados alcançados (Capítulo 4).



Nesse processo a argila é misturada a outros reagente para se criar a barbotina. O processo de colagem é descrito como a consolidação de partículas cerâmicas de uma suspensão coloidal, através da remoção da parte líquida por um molde absorvente, sendo o molde de gesso o mais utilizado. Em outras palavras, suspensão (barbotina) a parte líquida, geralmente água, é retirada por meio do molde poroso. Quando a água é absorvida pelo molde, ocorre a aproximação das partículas de pó, em suspensão na água, na superfície do molde.

Após a formação da parede com a espessura desejada, o eventual excedente de barbotina pode ser drenado, deixando-se o que resta de água na parede formada ser absorvido pelo molde, quando então temos a peça a verde. Esse processo pode ser resumido nas seguintes etapas: confecção do molde de gesso; preparação da barbotina; colagem de barbotina; desmoldagem, secagem e sinterização. (CATAFESTA et al., 2007) Para se moldar um corpo de argila são necessárias quatro peças de molde (FIG.10 e 11).

COLAGEM DE BARBOTINA

O processo de moldagem de peças cerâmicas, conhecido como **colagem de barbotina** ("slip casting", em inglês) é um processo antigo de produção em massa, sendo encontrado mesmo na manufatura do antigo Peru indígena (DAWSON, 1964), porém é muito utilizado até hoje devido sua simplicidade, baixo custo de investimento, excelentes propriedades mecânicas das peças sintetizadas e possibilidade de obtenção de corpos com formas complexas (BOSCHINI, 2006; BONEKAMP, 2001).

O principal ingrediente da barbotina no processo de colagem é a argila, uma das matérias primas cerâmicas mais amplamente utilizadas. Esse ingrediente de baixo custo encontrado naturalmente e em grande abundância, é usado e extraído frequentemente sem qualquer melhoria na sua qualidade (CALLISTER, 2002).

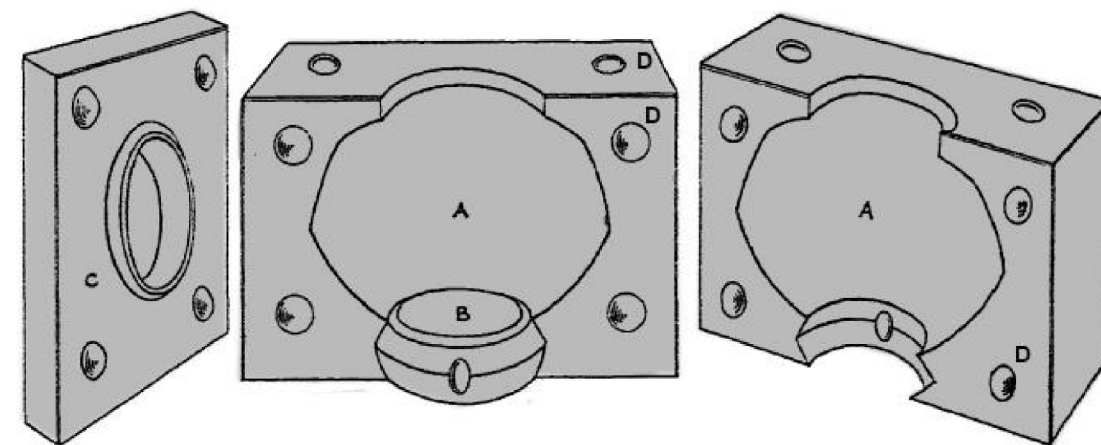


Figura 10. Escorrimento da barbotina do molde
Fonte: <https://www.claycraft.co.uk/how-to/slip-casting-for-beginners/>

Figura 11. Esquema de molde para colagem de barbotina
Fonte: Adaptado de Billington (1962, p.87).

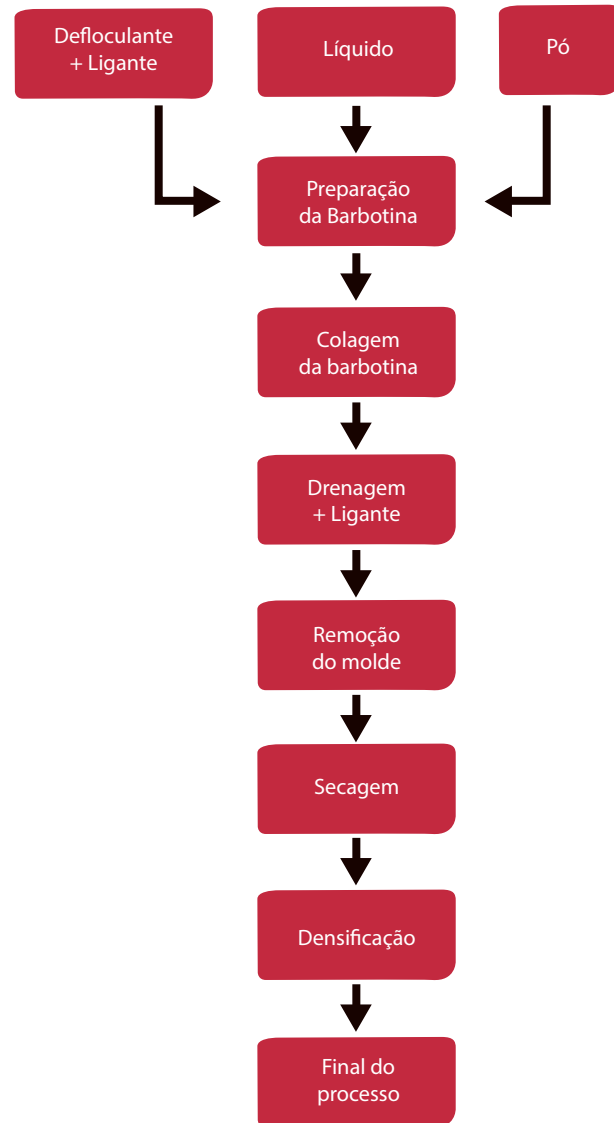


Figura 12. Fluxograma representativo do processo de colagem de barbotina.
 Fonte: Adaptado de Rodrigo (1988, p. 23).

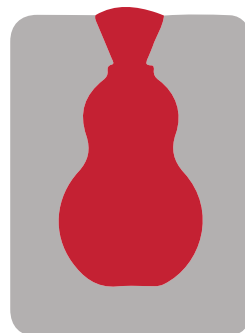
Confecção do Molde a partir de uma matriz (modelo)

Para a confecção do molde é geralmente usado uma matriz de cerâmica ou gesso. A matriz desse projeto que será concebida a partir da pesquisa será confeccionada, dependendo das necessidades do projeto, em cerâmica ou impressão 3D (em material polímero). Essa matriz será levada até uma fábrica que possa produzir o molde em “gesso de paris”, as etapas de produção serão registradas e analisadas. O modelo ou matriz deverá ser analisado para saber quantas peças serão necessárias e onde as junções, ou costuras de molde, virão. Isto é muito importante, pois as costuras poderão ser vistas no corpo finalizado, não importando o quanto for aparado. Como estes não podem ser eliminados completamente, eles devem, tanto quanto possível, serem feitos para coincidir com as linhas naturais e divisões da forma. O molde deve ter o mínimo possível de partes, mas nenhuma parte deve “trancar” (no momento de desmoldagem) sobre o molde ou sobre o modelo. O ponto principal da criação do molde é que a peça possa ser removida em seções sem o menor dano ao modelo (BILLINGTON, 1962).

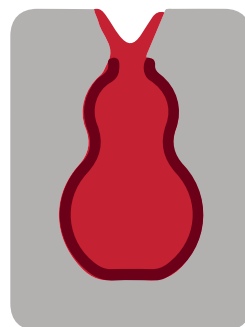
Para se confeccionar os moldes laterais, tem de se dividir a matriz (modelo) verticalmente ao meio, fixá-los sobre peças de reposição, uma na base e outra na parte superior para que o topo do molde fique aberto. Após isso fixam-se os dois lados do modelo recortado com argila, depois são colocadas pequenas cúpulas de argila para fazer as chaves e os entalhes que ajudarão a fixar os moldes. Esse conjunto é então encaixotados por peças de madeiras untadas de sabão. Agora se derrama o emplastro de gesso até a uma altura de uma polegada acima do ponto mais alto do modelo, que deverá estar marcado na madeira.

Depois disso, se remove a metade do molde que foi confeccionada e se remonta a caixa com essa metade e novamente se derrama o emplastro até o mesmo nível de antes. É essencial ter as duas metades do molde na mesma espessura. A parte superior e base são moldadas na peça de forma que depois de prontas fiquem perfeitamente encaixadas.

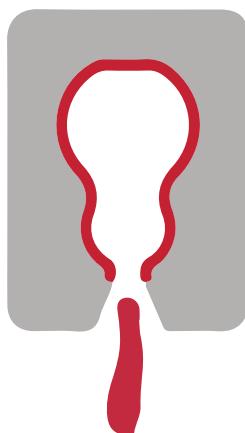
1. A suspensão (barbotina) é despejada no interior do molde



2. A água é absorvida pelo gesso de paris apenas a borda que toca o gesso seca, criando uma camada sólida



3. Vira-se o sistema e a porção que está seca continua no molde, enquanto que a suspensão é derramada, criando a cavidade da peça



4. Retira-se as peças do molde e a argila conformada estará pronta para a sinterização após a secagem (cura)



Preparação da Barbotina

Após o molde estar pronto é necessário preparar-se a barbotina, que consiste em uma solução coloidal de argila água, dispersante (desfloculante) e outros elementos (como o quartzo). Uma moagem intensiva dessa mistura diminui o número de aglomerados, encurtando o tempo de mistura. Essa solução precisa ter uma baixa viscosidade e a densidade deve estar na faixa de 1,75 a 1,85 g/cm³, para poder adentrar em todas as cavidades do molde e preenchê-lo corretamente. (FERNANDES, 2008). Se a barbotina não estiver bem dispersa, as propriedades das peças podem ficar aquém do desejado, gerando peças defeituosas, com paredes irregulares, por isso é importante saber a quantidade ideal de dispersante e dos outros aditivos.

Moldagem

Para se iniciar o processo de colagem de barbotina por drenagem, verte-se a barbotina dentro do molde bem fechado, depois espera-se cerca de meia hora, variando de acordo com o tamanho da peça, para que o molde de gesso absorva a água da barbotina e se consiga, por secagem, uma parede sólida do corpo. A barbotina em excesso que não secou é despejada, invertendo-se o molde. Em seguida, o sólido formado sofre um processo de secagem que pode ser realizado total ou parcialmente dentro do molde, nessa fase o corpo se contrai em volume aumentando sua densidade e se descolando das paredes do molde, nesse momento o molde pode ser removido e a peça estará pronta para secagem e posterior sinterização.

Com o molde finalizado pode-se repetir a operação de colagem por barbotina várias vezes antes que o molde sofra algum dano e não possa ser mais utilizado. Depois de pronta a peça pode passar por um processo de esmaltação para adquirir uma superfície brilhosa. Secagem e Sinterização (cozimento).

Figura 13. Etapas de moldagem
Fonte: o autor.

A peça conformada ainda retém uma umidade significativa e também possui uma resistência que é relativamente baixa para aplicações práticas, ela pode conter ainda algum líquido (por exemplo, água), que foi adicionado para auxiliar na operação de conformação. Esse líquido é removido em um processo de secagem; a densidade e a resistência são melhoradas como resultado de um tratamento térmico a alta temperatura ou de um procedimento de cozimento. Um corpo que esteja conformado e esteja seco, mas que não tenha sido cozido, é reconhecido por cru. As técnicas de secagem e cozimento são críticas no sentido de que defeitos que ordinariamente tornam a peça imprestável (por exemplo, empenamento, distorção e trincas) podem ser introduzidos durante a operação. Esses defeitos resultam normalmente de tensões que são estabelecidas por uma contração de volume não-uniforme (CALLISTER, 2002).

Um corpo é geralmente cozido a uma temperatura de 900 a 1400 C°, a temperatura de cozimento depende da composição e das propriedades desejadas para a peça acabada. Durante a operação de cozimento, a densidade é novamente aumentada (com uma consequente diminuição na sua porosidade) e a resistência mecânica é melhorada (CALLISTER, 2002). Após o cozimento a peça pode receber pinturas, e estará pronta para o uso.

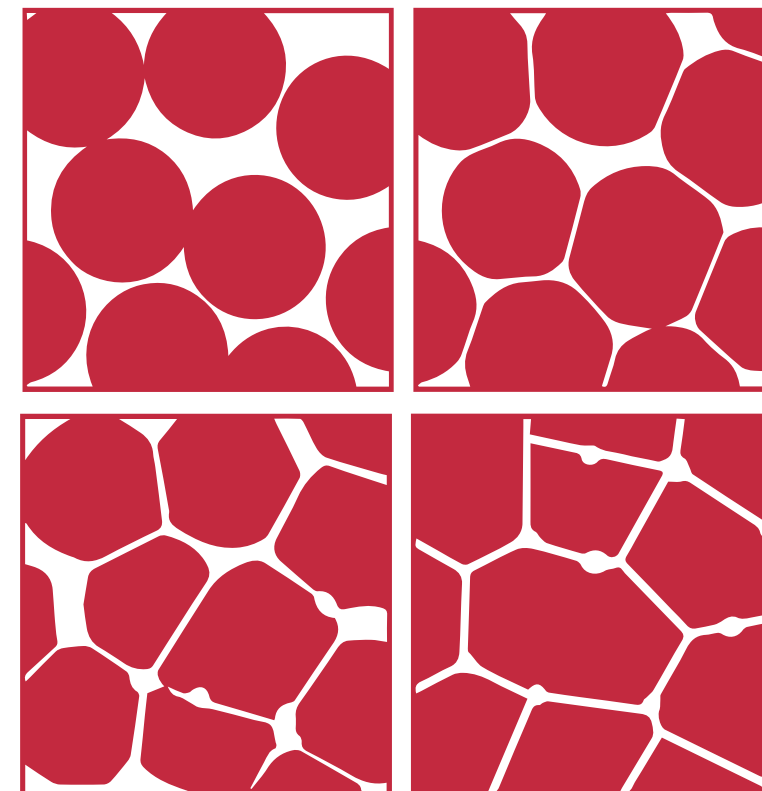


Figura 14. Estágios do processo de sinterização.
Fonte: Adaptado de Fernandes (2008, p.28).



PESQUISA DE CAMPO

RELATO DE PESQUISA
FAMÍLIA CÂNDIDO
FAMÍLIA PEREIRA DOS SANTOS
ORQUESTRA DE BARRO UIRAPURU

Figura 15. Frente da Escola de Artes Moita Redonda - Cascavel.
Fonte: o autor.



RELATO DA PESQUISA

Na presente seção, os principais os resultados obtidos da Pesquisa Iconográfica realizada no Ceará, referente ao artesanato e design cerâmicos, estão descritos através de relatos e registros fotográficos. Para iniciar esta pesquisa, me direcionei primeiramente às fontes de informação online como sites de pesquisa e grupos de redes sociais, porém pouco encontrei sobre meu foco de pesquisa: rostos feitos em cerâmica no Ceará.

A partir desse fato vi que assim como o caráter manual e artesanal do meu objeto de pesquisa, a própria pesquisa demandaria esse contato direto, por isso tive que sair da tela de computador e viajar pelo Ceará para encontrar esses artesãos, conhecer seus lugares de trabalho, métodos de produção e contexto ao qual estavam inseridos. Como primeira pista de onde encontrar essas pessoas, eu tinha como indicação de professores, a Central

de Artesanato do Ceará (CeArt), que apoia artesãos com cursos, ações e distribuição de artesanato para os consumidores.

Ao chegar à Central, localizada na praça Luiza Távora em Fortaleza, não consegui uma relação detalhada dos artesãos que trabalhavam com barro, porém consegui alguns cartões de visita com alguns telefones e um mapa que indicavam os 4 principais polos de cerâmica artesanal sendo eles os municípios de Cascavel, Ipu, Juazeiro do Norte e Viçosa do Ceará. A partir disso vi que a pesquisa se daria de forma quase investigativa, eu deveria por o pé na estrada e procurar esses artesãos no interior do Ceará. Primeiramente fui para Cascavel, tendo como único norte o nome do povoado Moita Redonda ao qual deveria seguir, consegui estadia num sítio de colegas perto da cidade e fui nessa aventura que me rendeu bons materiais para o presente trabalho.

Deste mesmo modo que fui para Cascavel eu posteriormente, nesta ordem, viajei também para Maranguape, Crato, Juazeiro do Norte e Eusébio. Restando visitar os polos de Ipu e Viçosa do Ceará, aos quais não pude ir pela distância e gastos da viagem. Com as visitas realizadas reuni material suficiente para o objetivo da pesquisa, onde encontrei também grandes artesãos e muitas histórias de vida em volta da cerâmica artesanal. Apesar de nem sempre encontrar as representações pictóricas faciais nas produções desses artesãos, todo material foi importante para entender a produção artesanal cearense, nas próximas páginas relatarei 3 das 6 pesquisas que fiz, por terem sido as mais relevantes para a criação do produto final.

Usei a metodologia de pesquisa de campo, pois só através do contato direto com esses artesãos e conhecendo seus locais de trabalho eu poderia coletar “insights” suficientes para produção do produto como também entender a lógica da produção destes. Em algumas das visitas tive a oportunidade de conhecer as etapas de produção e de participar de algumas delas, essa forma de contato foi muito importante, pois apenas colocando literalmente a “mão na massa” foi possível entender algumas especificidades do artesanato cerâmico.

Figura 16. Estrada de Cascavel.
Fonte: o autor.

Para registrar os relatos do artesões eu utilizei entrevistas semi estruturadas, onde em uma conversa não inteiramente programada eu poderia ter um contato menos formal, de forma a me aproximar de sua realidade. Esse registro foi feito através de gravações pelo celular tendo cada entrevista em média a duração de 1 hora aproximadamente. As entrevistas não serão expostas integralmente, mas serão apresentados minhas situações e análises sobre os estudos de caso. A entrevista base, está em ANEXO no presente trabalho, caso se interessem pelos áudios poderei disponibilizá-los pelo e-mail encontrado no final desse trabalho.

Como o foco desse trabalho é encontrar na forma dos objetos cerâmicos valores culturais Cearenses, sejam nas representações pictóricas faciais ou mesmo em sua utilidade como produto, eu não poderia me limitar ao registro descritivo, por isso tratei de conseguir uma câmera Kanom com um colega para possibilitar fotografias de qualidade, já que nos registros fotográficos ficariam os dados mais importantes para a pesquisa.

Na presente pesquisa de ordem qualitativa o delineamento proposto foi pesquisar os materiais, as técnicas, o escoamento das peças e principalmente a iconografia típica (símbolos e imagens) da produção cerâmica, porém os relatos de vida e da tradição das olarias familiares foram de grande importância para entender a carga simbólica que os objetos pesquisados possuíam. Por isso será apresentado por estudo de casos, ou seja, por artesão ao invés de por peças analisadas, estando as peças estudadas inseridas dentro do relatório de cada artista.

Apesar de ter chegado de surpresa às olarias desses artesões, sempre fui muito bem recebido, já que a mairia dos ateliês eram extensões das próprias casas deles, sempre fui convidado para tomar um café e sempre me senti em casa. A paixão que os artesões nutriam por sua arte foi algo que muito me motivou a escrever essa experiência, somada a chama de encontrar algo que procurava, num campo de incerteza, mas que aos poucos foi mostrando seu brilho, que muito esquecido é uma memória acessa, como um tesouro que guarda a memória de uma região. Espero que vocês se apaixonem como eu, por conhecer esses belos trabalhos e se já conhecem espero que seja uma oportunidade de conhecê-los por um novo ângulo, espero que possam inspirar outros profissionais sejam designers ou não a manter essa tradição viva.

MAPA DO CEARÁ

- ◆ Polos de Artesanato Cerâmico
- Locais visitados

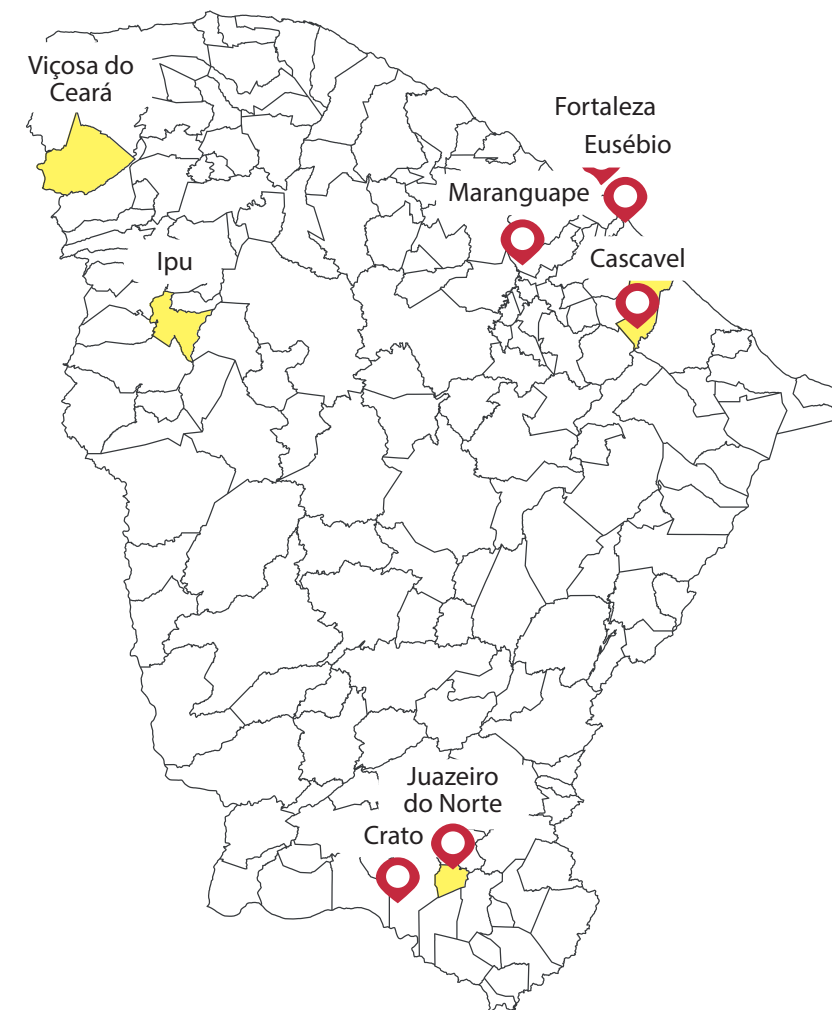


Figura 17. Mapa de locais visitados no Ceará.
Fonte: Adaptado de Fernandes (2008, p.28).



FAMÍLIA CÂNDIDO

Juazeiro do Norte

Senhora de uma família que tradicionalmente possui grandes ceramistas, **Maria de Lourdes Cândido** é uma notável ceramista que já teve exposições no Rio de Janeiro e na França. Nasceu em Pernambuco, porém foi criada no bairro de Brejo Seco em Juazeiro do Norte, onde sua família trabalhava no campo, ela aprendeu a moldar o barro junto com seus irmãos através do ensinamento de seu tio, sua irmã, assim como suas filhas, hoje também são conhecidas artesãs do Cariri.

Maria de Lourdes nos conta que o que a motivou a voltar a fazer as suas peças, foi quando, já dona de casa, viu suas filhas pedindo para brinquedinhos de barro, mas não podia comprar, assim para alegria das crianças, começou ela mesma a produzir as peças que tinha aprendido a fazer quando criança, retirando a argila de um barreiro próximo à sua casa e presenteando suas filhas com um conjunto de artigos cerâmicos de cozinha em miniatura.

Suas peças chamaram a atenção das pessoas próximas que começaram a encomenda-las e assim ela começou a comercializar também para os armazéns, copiando dos modelos que via.

Figura 18. Bonequinhos de ciranda - Maria de Lourdes Cândido.
Fonte: o autor.



Depois de adquirir experiência e fazer de sua arte geração de renda para sua família, ela criou o que hoje é a particularidade de suas peças, os chamados **Temas**, que consta de uma placa de argila, com um buraquinho para pendurar em paredes, semelhante a um quadro, porém em alto relevo cheio de figuras de barro representando cenas cheias de cor e movimento.

Hoje morando mais próxima da **Associação dos artesãos Mestre Noza**, no centro de Juazeiro do Norte, nos fala como a proximidade com o centro tem ajudado na divulgação de suas peças, onde clientes, curiosos e estudiosos de todo o mundo vem conhecer suas lindas criações

Figura 19. Maria de Lourdes Cândido em sua casa.
Fonte: o autor.

Relata em contrapartida como antigamente era árduo o transporte das peças para a venda nos armazéns da cidade, quando precisava leva-las em “balaios de pesca” sobre a cabeça, contando com a ajuda de seus filhos, ainda pequenos, pois seu marido estava a trabalhar no campo. Essa dificuldade evidencia o problema do escoamento das peças que é comum entre os artesãos de barro.

Encontramos sua casa, por indicação de artesões da associação Mestre Nossa, a poucos quarteirões dali. Maria de Lourdes Cândido nos recebeu cordialmente em sua sala de visitas, onde surpreendeu-me as diversas de suas figuras de barro em exposição nas paredes e estantes, além das muitas imagens de santos, com destaque para um Arcanjo São Miguel ao lado da sua cadeira de balanço.

Com muita atenção nos mostrou as peças que representam como num conto ilustrado o cotidiano Cearense: cenas rurais de sua infância como festejos, sertanejos, vaqueiros e cenas urbanas como academias e transeuntes nas praças. Essas figuras humanas, aos quais nomeia de “neguinhos” relembram muito as obras de Mestre Vitalino. Além dos vários “neguinhos” espalhados nas estantes de sua casa, nas paredes, há vários dos seus típicos quadros em alto relevo, aos quais nomeia como “Temas”, peças de grande beleza que são sua marca registrada.

Ela nos contou quais as etapas da moldagem dos seus Temas: para a primeira etapa deve ser preparado as placas de argila, que servirão de cenário para as figuras de barro, essas placas devem ser moldadas ainda bem molhadas até ficarem no tamanho adequado, depois o retângulo é recortado, os bonecos de barro e elementos da cena são produzidos separadamente. Para juntar as figuras à placa ela pressiona-as com o barro ainda molhado, onde irão fixar-se naturalmente com a aderência própria do barro úmido. Ela nos conta como devido as quebras dos “neguinhos” começou a usar arames dentro deles, tanto para segura-los nos “temas” como para usa-los de esqueleto para agregar maior resistência às partes vulneráveis, como à cabeça das figuras, o arame é introduzido depois da figura pronta, pressionando e depois cobrindo com argila.



Figura 20. Tema de show televisivo e de reizado - Maria de Lourdes Cândido.
Fonte: o autor.



Figura 21. Máscaras - Ciça das Máscaras.
Fonte: autor, <http://mesquita.blog.br/arte-ceramica-popular-do-nordeste> e
<http://arteemterblog.blogspot.com/2010/04/17102010.html>

Depois de finalizadas, as peças passam por um tempo de cura (secagem) onde ganharão maior resistência, é durante essa fase que ela faz o furo para pendurar os temas em paredes. Depois de alguns poucos dias nesse processo elas são levadas para cozinhar, ao invés de serem levadas para serem sinterizadas em um forno, o que deixa o barro mais frágil à rupturas.

Durante a queima pode acontecer de alguma peça quebrar por conta da expansão que ocorre nas partículas de argila em alta temperatura. Para conserta-las a artesã usa de durepox (massa) para reunir as peças e depois pinta-as para que a diferença de material não seja perceptível. A fase de pintura é a última, ao qual ela usa tintas corantes (xadrex) para fazer a pintura nas peças já cozida.

Ela cria suas peças no fundo da casa ao qual habita com seus filhos e netos, usando de matéria prima a argila, chamada de barro preto, ao qual armazena em toneis. Ela nos fala como antigamente tratava manualmente o barro com ajuda da família, no árduo trabalho de amassar, bater e peneirar o ensumo, porém hoje com a ajuda da verba arrecadada em uma exposição pôde comprar uma moedeira elétrica, que fica em outro lugar, para facilitar o seu trabalho, recebendo o barro já tratado e tendo menos preocupações. Na sua sala de trabalho ela modela seus "nequinhos" em uma mesa onde sempre está em companhia de seus familiares que ajudam também em algumas fases da finalização.

Entre as peças em amostra existem muitas mascaras na parede, criações de sua irmã, que também é uma conhecida artesã do barro, Cícera Fonseca da Silva chamada pela irmã de **Ciça das máscaras**, pelas faces icônicas que produzia (não confundir com Ciça do Barro Cru), Ciça começou a fazer as máscaras a pedido de um folião para o carnaval de 1972 e desde lá começou a molda-las constantemente. São retratações em argila dos festejos Cearenses como o Reizado. Ciça já foi homenageada em Paris pelas suas peças que representam um forte ícone para a cultura Cearense, Segundo Frota (2005), "as nunca repetidas máscaras de sua invenção, num auto-retratar-se que é, como sempre, uma indagação permanente do estar-no-mundo, onde mesmo sobrenaturais podem aparecer (...)" várias dessas máscaras foram selecionadas para a expo-

sição Brésil Arts Populaires, que teve lugar no Grand Palais, Paris, em 1987. Tamanho foi o impacto da criação de Ciça nessa exposição que uma das máscaras foi escolhida para capa do catálogo e cartaz da exposição, sendo reproduzida em grande escala nas estações de metrô da cidade de Paris”. Em uma das suas entrevistas relata: “Nós queremos que as pessoas vejam o quanto de bagagem cultural nós temos, que pode servir de referência até mesmo para designers e publicitários.

Maria de Lourdes Cândido também repassou seus conhecimentos para suas duas filhas, **Maria Cândido Monteiro** e **Maria do Socorro Cândido**, porém sua filha Maria Cândido morreu de forma repentina aos 49 anos, quando ia buscar na casa de sua mãe a conquista do prêmio do 4º Salão Nacional de Cerâmica.

A família de reconhecimento internacional chamou mais minha atenção com uma peça que era estranha às outras que haviam na coleção de Maria de Lourdes, me atentei para um ser feminino antropomorfizado em um híbrido de porco e vaca com os membros esfacelados, observei que a obra se tratava de uma crítica à como a mulher é objetivada em nossa sociedade. Quando perguntei sobre a origem da idéia para a figura ela relatou que essa havia sido produzida por uma de suas netas, que estava presente acompanhando a entrevista, **Cíntia Cândido**, que havia aprendido “o fazer do barro” com sua vó. A neta relata que teve como inspirações publicações no site de referências Pinterest, mostrando uma nova abordagem que a escultura de barro pode ter sem perder suas raízes, conforme **Figura 22**.

Maria de Lourdes Cândido nos conta com orgulho, como hoje, com uma estética própria, tem autonomia na criação de suas peças. Quando alguém chega pedindo alguma encomenda para serem feitas a partir de fotos e referências ela diz “Eu não vou fazer o gosto de vocês, eu vou fazer o meu gosto, se vocês gostar...”. Devido a grande demanda ela não possui peças prontas para venda, apenas agendando por encomenda pode-se conseguir uma de suas belas criações, mas lembra a difícil vida que levava para vender seus trabalhos nos armazéns de louças, que hoje estão escassos na cidade.



Figura 22.
Tema Yemanjá -
Maria de Lourdes Cândido.
Fonte: o autor.



Figura 23. Mulher antropomorfizada -
Cíntia Cândido. Fonte: o autor.



Figura 24. Barro pintado -
Maria do Socorro Cândido
fonte: http://www.artedobrasil.com.br/maria_socorro.html

Ela nos apresentou um livro infantil, chamado “Minhas Histórias de Trancoso” da escritora Djanira Feitosa aos quais foi ilustrado com fotos de suas peças., mostrando assim um novo destino que suas figuras podem receber. Salienta que “se Deus permitir” também deseja produzir uma sequência de temas narrando toda sua trajetória.

Maria de Lourdes e sua família nos mostra como o artesanato antes de ser uma forma de expressão artística e cultural, é uma ferramenta de resistência às diversidades, onde, primeiramente copiando as peças dos armazéns de louça da cidade ajudava na renda familiar, mas que depois de adquirir experiência criou sua própria estética e modo de fazer a cerâmica, conquistando espaço em grandes exposições no mundo. Ela nos diz ao falar sobre a variedade de suas peças “De um tudo que eu queria fazer eu fiz”.

Um trabalho que revela também a memória e cultura de uma região, que se evidencia nos seus Temas, um retrato literal expressando as vivências da região com todos seus hábitos, cores, gestos e narrativas.



Figura 25. Tema de Pe. Cícero -
Maria de Lourdes Cândido
Fonte: o autor.

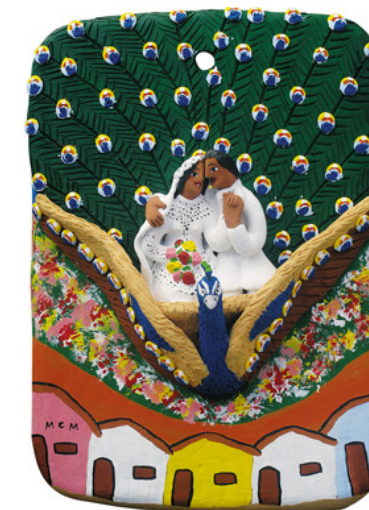


Figura 26. Tema do Pavão Misterioso -
Maria Cândido Monteiro
fonte: http://www.artedobrasil.com.br/maria_candido.html



Figura 27. Tema da Festa do Pau da Bandeira -
Maria do Socorro Cândido
fonte: http://www.artedobrasil.com.br/maria_socorro.html



Figura 28. Tema Namorados -
Maria Cândido Monteiro
fonte: http://www.artedobrasil.com.br/maria_candido.html



FAMÍLIA PEREIRA DOS SANTOS

Moita Redonda - Cascavel

Quando foi perguntada se era a mais antiga ceramista da localidade, Raimunda Pereira dos Santos ou **Dona Mundinha** nos relatou que tinha aprendido a arte do barro com a ceramista mais antiga da região, sua mãe, e que com apenas 12 anos de idade já tinha começado a aprender a fazer as suas primeiras “panelinhas”, jarras e miaeiros junto com suas irmãs. Hoje com 50 anos de profissão ela é uma das muitas artesãs de Moita Redonda, região esta que se situa a poucos quilômetros da cidade de Cascavel.

Segundo a CeArte (Central de Arte do Ceará) Moita Redonda é um dos maiores polos da Cerâmica no nordeste, localidade onde se reúnem vários oleiros que trabalham a gerações de forma manual, tradição que provavelmente foi herdada pelos primeiros habitantes daquela terra, tribos indígenas como os Potyguara, os Jenipapo-Kanyndé, os Anacé, os Jaguaribaras e tantas outras que já a muitos anos antes da chegada dos missionários já trabalhavam com o barro.

Figura 29. Burrinhos de cerâmica - Dona Mundinha.
Fonte: o autor.



Em 2012 foi montado no local o Museu Vivo do Barro, iniciativa do Instituto Brasileiro de Museu (IBRAM/MINC), com o Programa Ponto de Memória, onde o Instituto Beija-Flor foi beneficiado. O Museu além de fazer a exposição das peças promovem atividades de modo a aproximar as pessoas e as novas gerações com a vivência do barro.

Nosso encontro ocorreu em meados de 2017 numa visita sem avisos prévios, onde fui muito bem recebido, apesar de no momento da entrevista a ceramista estar imersa na produção das peças. Sentada no centro de sua sala, que usa como ateliê, Mundinha moldava atenciosamente seus jarros em um curioso torno artesanal, forma-

Figura 30. Dona Mundinha moldando em torno artesanal.
Fonte: o autor.



Figura 31. Ovelhas, carneiros e burros de argila em "cura".
Fonte: o autor.



Figura 32. Etapas de moldagem de Dona Mundinha.
Fonte: o autor.

do por um disco de cimento sobre uma pedra de cerâmica (rodador) utilizado como eixo deslizando sobre a terra do piso. Mostrava assim a maestria de anos de experiência, ela nos conta como a falta de recursos para comprar um torno elétrico a fez se especializar nesse tipo de técnica, à qual é de sua preferência, mesmo tendo acesso ao torno moderno. Para ela esse método produz peças mais leves do que feitas pelo torno tradicional, pois com a palheta (parte de uma cabaça lixada) ela retira parte da espessura da peça.

No momento da entrevista, apesar de estar empenhadana na etapa de acabamento final das peças, ela se dispôs a mostrar como molda a cerâmica desde o início. Na primeira etapa ela bate a argila molhada sobre o torno até conseguir o volume desejado, depois vai moldando a cavidade enquanto gira o torno e com cuidado vai “levantando” a peça até um formato semelhante ao final, o termo usado pela entrevistada de “levantamento” se deve pela atitude literal de levantar a bola de argila até a altura desejada. Para a próxima etapa a argila deve secar, passando pelo chamado tempo de cura, onde a peça começa a enrijecer, por isso várias peças são feitas até esse ponto e guardadas em um local seco para depois serem finalizadas sem o risco de se desmancharem.

Após a secagem a peça poderá ganhar os detalhes mais minusiosos, primeiro com uma palheta feita de cabaça ela remove os excessos de argila da peça (deixando-a mais leve), depois passa uma ferramenta improvisada, produzida a partir de uma serra de ferro para remover os excessos da “boca” definindo assim as arestas, após a a peça estar no formato desejado ela é emudecida com um pedaço de rede molhado para alisar as paredes, ato conhecido como brunição, apesar da entrevistada não usar o termo ele é usado por outros oleiros do país como citado na pesquisa de Lendro Pinto Xavier (2006), para finalizar ela faz os detalhes finais moldando com os dedos. Após um novo período de cura a peça poderá ser queimada em um forno compartilhado no quintal da família e estará pronta para entrega.



Dona Mundinha além das louças tradicionais também produz peças decorativas para jardim, observei animais como burrinhos, galinhas, ovelhas, carneiros, cavalos, capotes e até Jacarés, que antes da degradação do homem, habitavam a região, entre alguns ela nos conta que começou a produzir as peças de animais por admirar sua beleza.

Cada animal é caracterizado por um tipo de textura, os cavalos possuem estrias feitas com um garfo ou pente de cabelo para caracterizarem os pelos, técnica do “tariscado” como relatado pela entrevistada, já a ovelha possui gomos moldados com os dedos que se assemelham a aglomerados de lã, entre os cavalos alguns possuem “caçuares”

Figura 33. Dona Antônia Pereira dos Santos moldando em torno artesanal.
Fonte: o autor.

(cestas usadas em cavalos) que podem ser usados como jarros para plantas. Dona Mundinha nos relata que ela faz o corpo dos animais e seu marido faz as cabeças, revelando o trabalho familiar, porém fala com tristeza como as novas gerações não estão mais interessadas no trabalho com barro, almejando outras profissões.

Além dos animais também chamou minha atenção algumas figuras humanoides, o típico humanozinho de formas típicas do barro que me lembraram as obras de Mestre Vitalino, já tradicionais em representarem o homem e da mulher Nordestina montados em cavalos e em burrinhos. Ao perguntar para Dona Mundinha quem mais trabalhava com cerâmica próximo a sua casa, ela levou-me até sua irmã, a Loiceira Dona Antônia que mora em um casa conectada a sua pelo quintal.

Dona Antônia Pereira dos Santos também trabalhava no momento em que cheguei, e produzia suas próprias peças diferentes das oferecidas por sua irmã. No momento moldava “miaieros” (potinhos para alimentar galinhas), mas relatou que produzia também cuzcuzeiras, panelas, cumbucas, bebedores (de passarinho), quartinhas, travessa, gamelas, jarros, cumbuquinhas, panelinhas, pratos entre uma infinidade de artigos de cozinha como também para criação de animais. O processo praticado por Dona Antônia é bem parecido com o da sua irmã, usando também um torno artesanal semelhante, fruto do aprendizado familiar.

Ela estava produzindo essas peças para uma encomenda feita por revendedor que iria busca-las para uma loja em Fortaleza, porém nos disse que produzia peças também diretamente para os consumidores finais, tanto da própria comunidade como de fora que visitam Moita Redonda no verão quando é alta estação. Surpreendeu-me quando perguntei qual o valor que vendia suas peças para o revendedor “cada miaeiro, sai por sessenta centavos”. Ao ser indagada sobre como andavam as vendas ela disse-me que a alguns anos atrás estavam melhores, tanto para as internas quanto para as externas. Para dona Antônia o “fracasso” de vendas veio depois que alguns artesões da comunidade de Moita Redonda foram convidados para ministrar cursos na capital, deslocando assim o escoamento das peças, porém fica a questão do quanto o valor da cerâmica está perdendo espaço para outros produtos.

Ao observar seu local de trabalho vi muitos utensílios cerâmicos de cozinha armazenados e entre as panelas e jarros chamou-me particularmente atenção uma cuzcuzeira inteiramente de barro, pois estava sempre acostumado a ver o mesmo utensílio feito de alumínio ou outro material de metal. Outra peça de destaque era um jarro com as tradicionais pinturas decorativas em branco, Dona Antônia me disse que a pintura era feita com toá, um tipo de mineral que dissolvido em água vira uma tinta que resiste a queima da argila, podendo ser nas cores branca e vermelha, porém, ela nos diz que está escasso de encontrar esses materiais como mostrado na **Figura 32**.

Perguntei se produzia também os conhecidos filtros de cerâmica, ela me disse que não fazia no momento pois não tinha grande quantidade de “Barro Preto”, que é o barro que possui a propriedade para fazer com que a água fique fria no filtro, enquanto que o barro ao qual usa, do rio Choró, esquentaria a água ao invés de esfriar. As argilas são visivelmente diferenciáveis pela coloração sendo a do “Choró” mais amarronzada do que o “Barro Preto” conforme **Figura 33**.

No fundo de sua casa ao observar as peças secando, encontrei um torno elétrico guardado. Quando a indaguei sobre, ela nos disse que diferentemente de sua irmã, usa o torno elétrico para fazer algumas peças que necessitam de uma maior conformidade como panelas, pratos, cumbucas e outras que seriam mais onerosas para se fazer de forma manual.

Percebi que apesar dos familiares dividirem alguns dos utensílios e materiais, como o forno, a família por inteira não constitui uma Olaria Familiar, por as etapas não serem divididas entre os familiares, no caso as duas irmãs, que apesar de terem aprendido a fazer as mesmas peças, se especializaram em vender peças diferentes. Porém em núcleos familiares como contado por Dona Mundinha as etapas são divididas com seu marido quando fazem os animais de argila.

Ao voltar para a casa de dona Mundinha, encontrei no quintal existente entre as casas uma senhora sentada, que descobri ser a mãe das duas artesãs e a responsável por ensiná-las a moldar a argila. Dona Maria Pereira, apesar da idade avançada, me falou um pouco de sua história que se confunde com a história do local, nos relatou que “quando chegou não tinha uma casa”, sendo assim a primeira moradora do local, disse que aprendeu a arte do barro com sua mãe e seu pai que trabalhavam também com cerâmica, apesar de não saber com quem seus pais aprenderam a arte do barro. As cerâmicas que aprendeu a produzir foram quartinhas, miaieros e gamelas, peças que suas filhas produzem até hoje, o que revela a memória que essas peças carregam.



Figura 34. Colorante toá vermelho.
Fonte: o autor.



Figura 35. Barro preto e barro do choró.
Fonte: o autor.



Figura 36. Cuzuzeira de barro - Antônia Pereira. Fonte: o autor.



Figura 37. Garrafa de quartinha - Antônia Pereira. Fonte: o autor.



Figura 40. Panelas de barro em "cura" - Antônia Pereira. Fonte: o autor.



Figura 38. Grelha de cuzuzeira de barro - Antônia Pereira. Fonte: o autor.



Figura 39. Bonequinhos montados em burrinhos - Dona Mundinha. Fonte: o autor.

Investigando a comunidade de Moita Redonda encontrei muitos outros artesões do barro trabalhando em frente às suas casas, com peças expostas secando ao sol, uma grande variedade de peças, sejam elas decorativas, utilitárias de cozinha e jardim, e religiosas, em sua maioria guardando os conhecimentos hereditários que de muito tempo se mantém. Moita Redonda nos mostra como a cultura, tradição e a memória podem resistir ao tempo e às novas mudanças trazidas pela modernização.

Perguntei a origem da tradição ao Oleiro Lucivaldo, que nos disse que apesar de Dona Mundinha dividir algumas peças com o seu marido, as duas irmãs, apesar de saberem fazer algumas peças em comum, trabalham com tipos de objetos diferentes e revendem para destinatários diferentes, o sistema de olaria familiar é observado só eventualmente quando dividem os utensílios e materiais como o forno para queima das peças, tendo cada núcleo familiar seu trabalho particular. tacava o barro na cara da gente tariscado, riscados que imitam pelos feito geralmente com pentes ou garfos de cozinha.



ORQUESTRA DE BARRO UIRAPURU

Moita Redonda - Cascavel

Técio Araripe tem sua formação inicial na música, amor que traz desde criança, após entrar na faculdade de música começou a trabalhar com materiais orgânicos para construir seus próprios instrumentos. A partir de um projeto de reaproximação de jovens para com o trabalho com o barro, na comunidade de Moita Redonda (polo de cerâmica em Cascavel), ele desenvolveu seu trabalho de criação de instrumentos de barro.

Instrumentos de valor musical, social e estético excepcionais; os instrumentos da Orquestra de Barro. Apesar de serem instrumentos clássicos como ceramofone (marimba), guitarra, viola, tambor, violoncelo, baixo, timpano, ubú, atabaque, congas, pios, claves, kalimba, sitaras entre outros, eles possuem sons marcantes pela especificidade do timbre cristalino que a cerâmica tende a produzir em relação aos mesmos instrumentos produzidos com outros materiais.

Figura 41. Asa Musical A.
Fonte: o autor.



Para o atual regente da orquestra de barro, **Jorge Santana**, os instrumentos de barro, tendo como exemplo notável a Marimba, com suas teclas de cerâmica, tem a peculiaridade de possuir um “brilho” em seu timbre em relação aos instrumento com teclas de madeira, que possuem um som mais aveludado ou opaco.

Técio primeiramente antes de montar a orquestra havia feito um trabalho de reaproximação dos jovens com a profissão de oleiro, que na comunidade da Moita Redonda é tradicionalmente passada de pais para filhos, porém as novas gerações não pareciam se interessar pelo ofício como a gerações passadas haviam se interessado, por isso num primeiro momento seu trabalho

Figura 42. Ensaio Orquestra de Barro Uirapuru
Fonte: o autor.

foi de convidar essas próprias herdeiras do ofício para ensinarem os jovens da comunidade o ofício da argila, e a partir dessa experiência, viu as potencialidades musicais da cerâmica.

Após fazer pesquisas sobre instrumentos musicais de cerâmica ele começou a produzi-los com ajuda da própria comunidade, para Técio, introduzir essa nova abordagem musical foi uma forma de reacender o interesse da juventude da região com a tradição local assim como estimular o interesse pela música.

As primeiras composições tinham como foco os instrumentos de percussão como o Ubú e o Tambor, criadas junto com o maestro e baterista Luizinho Duarte, para uma apresentação tendo os próprios moradores como músicos. Esse concerto foi apresentado em diversos lugares, posteriormente em 2003 foi produzida uma peça teatral chamada Piu e o Acorde Mitológico onde procurava uma abordagem mais melódica em relação ao caráter percursivo do trabalho anterior, já com o atual maestro, Jorge Santana, nessa peça uma das mais antigas artesãs, Tarina que também é mestra da cultura, participava como atriz.

A peça teatral trata de um garoto chamado Piu (piu também é o nome de que se dá ao apito feito de cerâmica que o som se assemelha a canto de pássaros), nessa história o garoto que usava o estilingue para matar pássaros para se divertir aprende a respeitar a natureza com o contato com a mesma, fazendo uma religação com a natureza.

Esse concerto foi apresentado no Rio de Janeiro e desde lá outros projetos foram produzidos como o Sensorial onde se apresentaram em Curitiba além de outros projetos que foram ainda e estão sendo realizados. Desta forma a cerâmica teve o papel social de fortalecimento das raízes da comunidade, sua história e tradição, gerando conscientização e estímulo para as novas gerações assim como reconhecimento nacional do potencial do trabalho realizado pela comunidade.



Figura 43. Técio tocando guitarra cerâmica
Fonte: o autor.

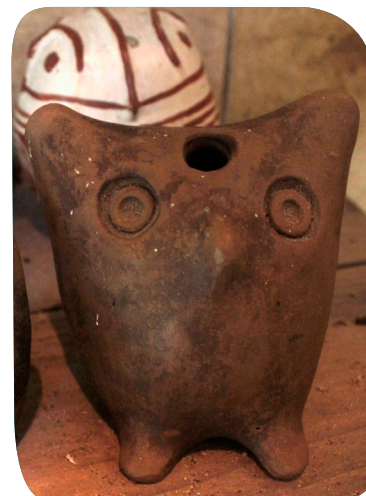


Figura 44.
Apito de Cerâmica (Piu).
Fonte: o autor.



Figura 45. Maestro Jorge Santana tocando Ubú.
Fonte: o autor.

Técio relata que seu trabalho apesar de focar principalmente no som, há também uma preocupação estética muito importante para a apresentação do conjunto, essa preocupação se mostra tanto no diferencial do instrumento de material cerâmico como o apelo visual das pinturas feitas de Toá branco, ou nas figuras antropomorficas ou zoomorficas representadas nos instrumentos.

Durante as apresentações a questão teatral é considerada para criar um ambiente que remeta às florestas, à vida, à cultura regional e à vivência indígena que é a raiz da cerâmica naquele local como também em muitos outros polos de cerâmicas no país.

Os figurinos e a encenação tendem a representar esse ambiente místico, os rostos pintados de toar, a iluminação e os rostos moldados nos instrumentos cerâmicos nos levam a um cenário ancestral, os rostos que compõem muitos dos instrumentos são muitos semelhantes às Cerâmicas Marajoaras, desde modo Técio parece ter sua inspiração nos grafismos de origem indígena do ofício das mães e pais daqueles instrumentalistas assim como a própria origem do povo Cearense que muitas vezes é esquecida pela cultura contemporânea.

Me surpreendi ao ver a quantidade e a qualidade dos diferentes instrumentos. Por essa grande quantidade de instrumentos musicais essa pesquisa se limitará na análise dos que apresentam os atributos focos da pesquisa, ou seja, faces (rostos) sejam elas humanas ou de animais.

Tive a oportunidade de conferir um ensaio que acontecia no momento de minha visita, Técio ensaiava junto com alguns jovens da comunidade em seu ateliê, uma das casas de seu sítio feito de taipa onde guarda todos seus instrumentos. Nesse novo projeto segundo o atual maestro Jorge Santana o objetivo é focar em um número menor de jovens, visto que nos projetos anteriores cerca de 30 pessoas participavam, como também buscar um som mais harmônico do que rítmico já que as composições anteriores focavam nos instrumentos de percussão.



Durante a apresentação chamou minha atenção que um dos instrumentos, o **ceramofone** (marimba), era antropozomorfo, ou seja que possuía características humanas e de animais, tendo destaque para o rosto que se elevava na frente do instrumento em quatro patas de ferro que servem como sustentação.

O **ceramofone** ou marimba é um instrumento semelhante a um xilofone, um teclado de percussão que se usa baquetas para gerar o som, as lamelas (teclas) são feitas de cerâmica, diferentemente do xilofone que são feitas de madeira.

Porém evidentemente essa peça tem grandes diferenças de outros ceramofones tradicionais, tendo a caixa de suporte das lamelas, que geralmente é feito de madeira, totalmente em cerâmica formando a estrutura do corpo de um ser antropozoomorfizado, terminando em uma tripla face humana com cabelos, sendo sustentado por uma base de metal remetendo a patas quadrúpedes. Os detalhes do rosto são pintados com uma tinta mineral chamada toá branco, que é aplicada à argila antes da queima, sendo tradicionalmente usada por indígenas.

A base de metal é feita de cilindros curvados de ferro soldados, sendo o corpo do ceramofone apenas encaixado na base de metal, tendo fitas de tecido enroladas ao metal para evitar algum tipo de rachadura na interseção dos dois materiais, as patas que são usadas como base são ferraduras de cavalo adaptadas e soldadas às extremidades dos cilindros.

O corpo de cerâmica pode ser removido e usado no chão, pois ele próprio possui pequenas “patas” de cerâmica para estacionar no chão. As lamelas (teclas) são fabricadas separadamente, pois para se conseguir as notas desejadas necessita-se fazer ajustes nos tamanhos como também pequenas quebras nas extremidades laterais, dependendo desses fatores as notas produzidas podem mudar, só depois das lamelas estarem “afinada”s com as notas necessárias é que elas podem ser encaixadas no corpo de cerâmica, com cilindros de madeira sobre uma corda para evitar possíveis fracturas. Desta forma a peça toma uma forma mística de um ser cerâmico, remetendo a ancestralidade mitológica de algum ser esquecido das lendas, que se perderam no tempo. No acervo de instrumentos encontrei outro ceramofone, porém com rosto de jacaré.

Figura 46. Ceramofone A.
Fonte: o autor.

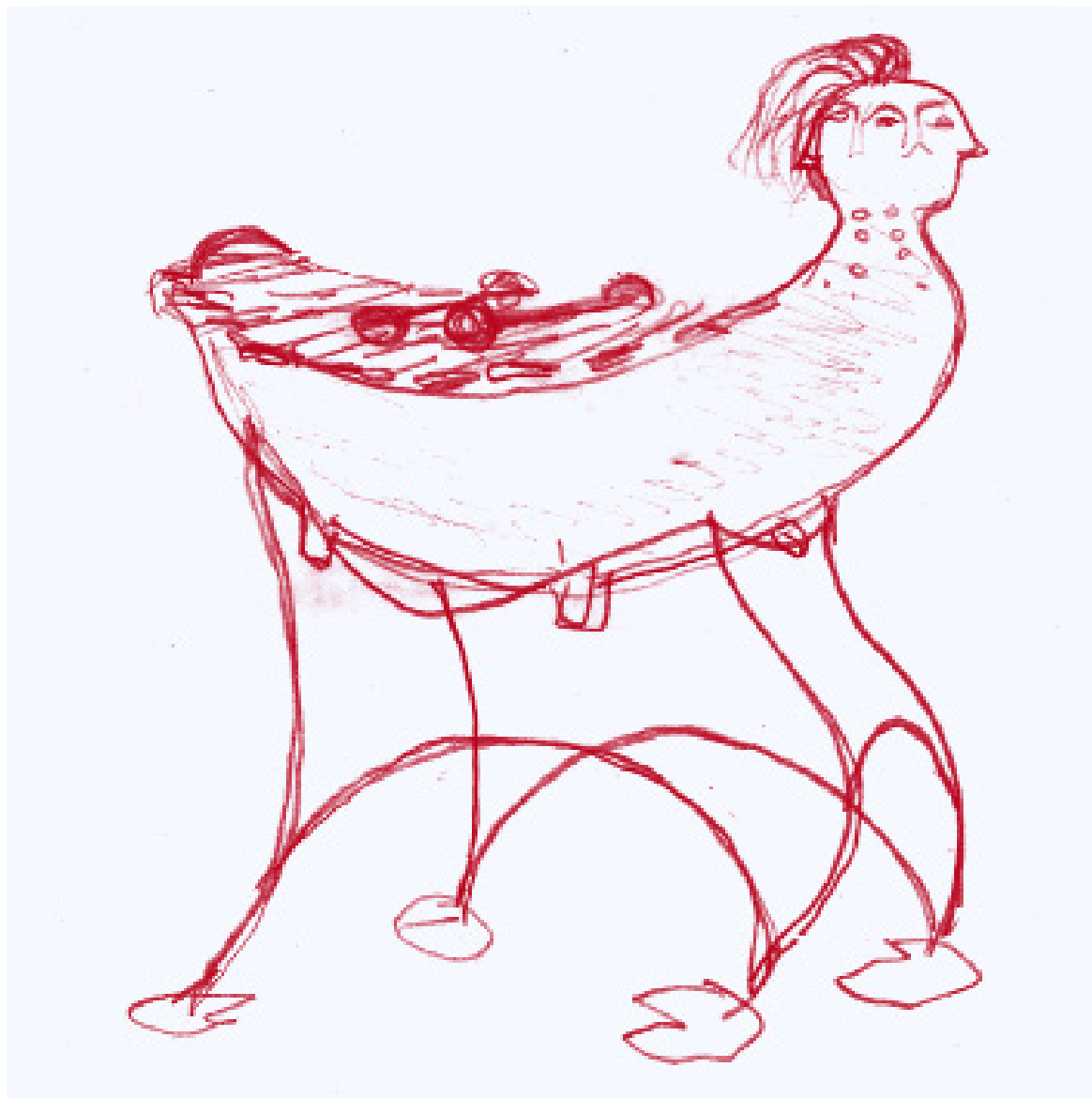


Figura 47. Croqui Ceramofone.
Fonte: o autor.



Figura 48. Ceramofone B. Fonte: o autor.



Figura 49. Ceramofone C. Fonte: o autor.



Dentre outros instrumentos no acervo, outra entidade antropozoomórfica me chamou a atenção, desta vez com uma estrutura inteiramente de cerâmica um ser quadrupede com rosto humano possui tem em sua cabeça uma **Kalimba** (porém é chamado pelos participantes do grupo de **Minotouro**), instrumento com teclas de metal que quando pressionadas geram som pela vibração, tendo diferença de notas pela diferença do comprimento das teclas de metal, que no caso são cilindros dobrados nas pontas.

O **Minotouro** consta de duas peças separadas, um corpo que é serve de base para se encaixar a cabeça e onde o músico se sinta, como se montasse o instrumento para poder tocar as teclas, vê se aqui a importância da performática teatral da presença do músico em relação ao instrumento como se os dois se tornassem um, numa metáfora de cavaleiro e montaria para se criar uma unidade musical, o corpo possui textura de “tariscado”, feito com garfos ou pentes para se assemelhar ao pelo de um animal.

Já a cabeça não possui textura e é de cor mais avermelhada, e textura mais brilhosa, os detalhes são pintados também com a tinta mineral de toá branco, remetendo assim às clássicas peças nordestinas de cerâmica. Descobri que a parte da cabeça é removível, sendo assim intercambiáveis os corpos e as cabeças de Minotouros, quando indaqueei ao Maestro Jorge Santana ele me falou da fragilidade das peças, que entre as apresentações podem sofrer fracturas devido a propriedade de fragilidade da cerâmica à colisões e pancadas, deste modo a separação de cabeça e corpo pode ter a utilidade de reutilização das peças caso ocorra algum acidente como também na dinâmica de troca podendo as cabeças serem tocadas com ou sem o corpo.

As teclas da Kalimba são acopladas à cabeça através de parafusos com roscas de borboleta em orifícios na cerâmica, para fazerem pressão na madeira firmando os cilindros (teclas) de ferro e a madeira à cabeça do **Minotouro**. Vemos mais uma vez como o valor estético da peça ganha importância, sendo levado em conta como o objeto será apresentado ao ser tocado.

Figura 50. Minotouro A.
Fonte: o autor.



Figura 51. Croqui Minotouro.
Fonte: o autor.



Figura 52. Minotouro B. Fonte: o autor.

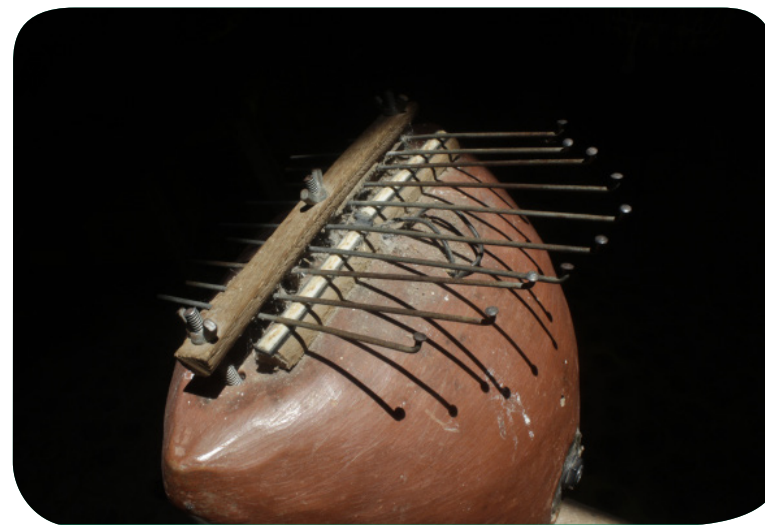


Figura 53. Minotouro C. Fonte: o autor.



A **Asa Musical (contra baixo)** é outro dos muitos instrumentos antropozoomorfizados criados por Técio, porém diferentemente de um baixo comum ele fica na horizontal, como se estivesse sendo tocado em uma mesa. O instrumento é chamado de **Asa Musical**, pois uma tábua onde estão fixadas as cordas, cruza o corpo do ser como se fosse uma asa.

O corpo de cerâmica possui um rosto pictórico humano pintado de pigmento de tóa branco com padrões que se assemelham a pinturas indígenas corporais. O corpo também possui uma cavidade, onde asa de madeira se encaixa fixada com um pano.

Quatro pernas de metal soldado são usadas de suporte para o corpo do instrumento, assemelhando-se a quatro patas de um animal quadrúpede, cordas de tecido são usadas para evitar o atrito do metal para com o corpo de cerâmica, evitando possíveis rachaduras ou quebras.

Com a asa o ser antropozoomorfo pode voar metáforicamente, com o poder da música de fazer os ouvintes percorrerem grandes distâncias pela imaginação e sensação que a sonoridade traz.

A **Asa Musical** assim como alguns de outros instrumentos idealizados por Técio possuem captadores elétricos, como os que existem em baixos e guitarras para que o som possa ser levado até uma caixa de som. Deste modo um instrumento aparentemente acústico e tribal assume um caráter moderno.

Esse instrumento entre outros da coleção, mostra como o tradicional e o moderno podem andar lado a lado, unindo o material cerâmico que carrega a ancestralidade em sua estética ao eletrônico que abre assim os campos de possibilidade para instrumentos como o baixo que além de ser produzido com um material não convencional como a cerâmica, ganha também um novo formato e conseqüentemente uma nova maneira de ser tocado. O instrumentista torna-se parte do instrumento, como seu cavaleiro que monta o animal para alçar vôo, reafirmando a importância estética dos instrumentos e de sua utilização para as apresentações.

Figura 54. Asa Musical B.

Fonte: o autor.

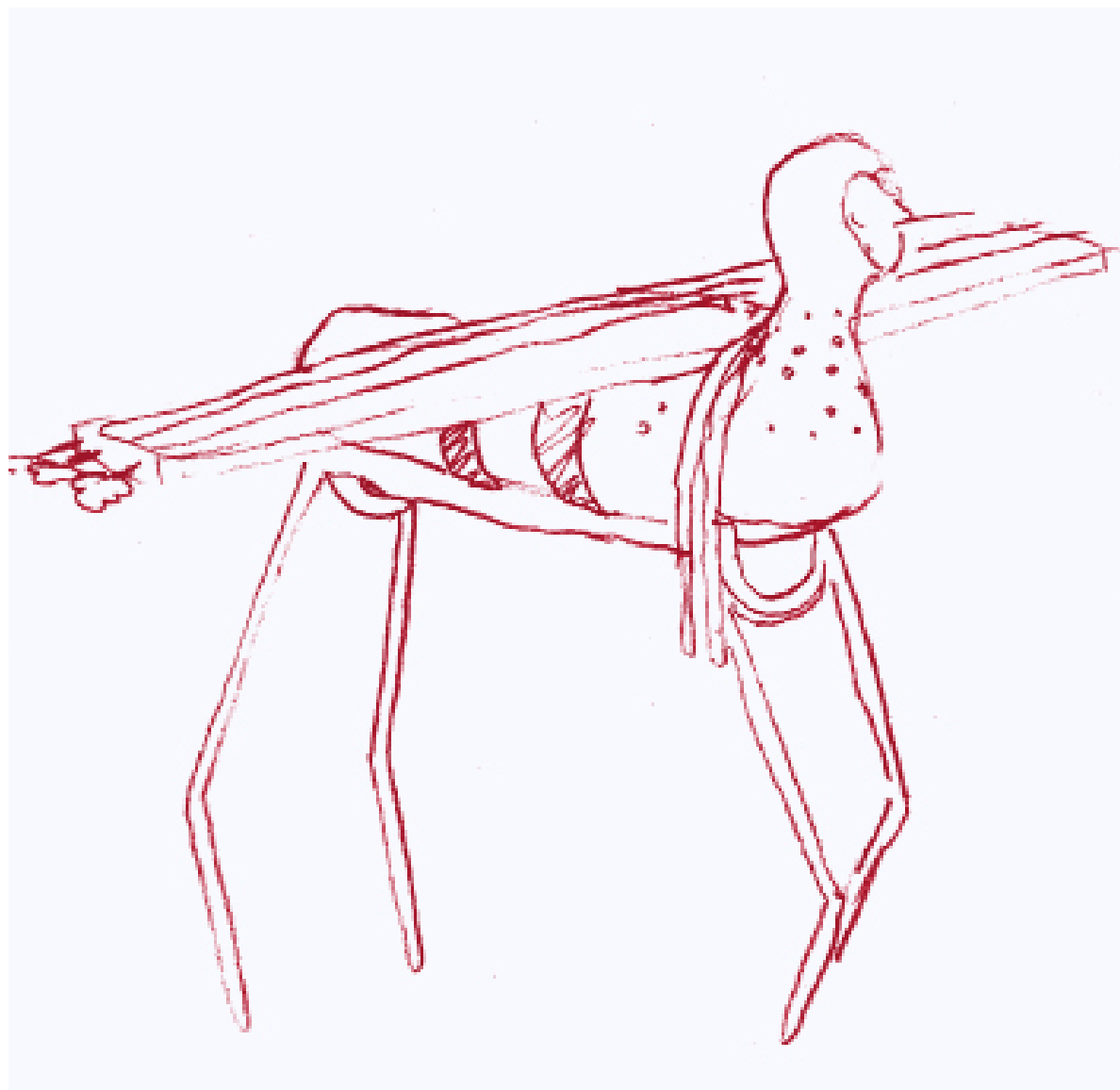


Figura 55. Croqui Asa Musical.
Fonte: o autor.



Figura 56. Asa Musical C. Fonte: o autor.



Figura 57. Asa Musical D. Fonte: o autor.

Os instrumentos de cerâmicas idealizados por Técio, já a primeira vista, são surpreendentes: é incrível ver instrumentos clássicos em um material não convencional e consequentemente, formatos não convencionais visto que a cerâmica por ter propriedades diferente, devem possuir formatos mais orgânicos para melhor eficiência em questão de resistência, dureza e acústica.

A grande abrangência dos tipos de instrumentos mostra os anos de pesquisa e dedicação na adaptação à cerâmica, são instrumentos de corda como viola e guitarra, de sopro como os pios (ocarinas) e de percussão como tambores, ubu e Marimba (ceramofone). São, em sua maioria, feita de mais de um material, alguns tambores possuem armações de ferro chumbadas na própria peça cerâmica, como na base dos instrumentos de percussão e nos detalhes estruturais de alguns instrumentos de corda, as partes de ferro que necessitam de manipulação são envoltas em um tecido branco para melhorar a fixação, muitos também possuem padrões pintados com o tradicional Toar branco. Outro ponto curioso são as faces que adornam os instrumentos, aparentemente sem uma função acústica, enfeitam as peças rostos de seres antropomórficos e zoomórficos, mostrando a referência mitológica e tribal da estética desses instrumentos.

Apesar de suas particularidades as figuras são semelhante às da cerâmica Marajoara, da ilha de Marajó, revelando desde modo a inspiração indígena do pesquisador, essa preocupação afirma a importância que Técio dá a estética de seus instrumentos, visto que as peças são destinadas para apresentação e tem função figurinística para compor, junto as vestimentas e a música, um cenário ritualístico. Desde modo Técio mostra esteticamente sua preocupação com as raízes, raízes que compõem aquela comunidade, ancestralidade indígena do povo que mora ali, mas que porém é esquecida, ancestralidade também do próprio fazer de barro que ele tenta resgatar. Representações desterritorializadas de rostos, rostos com 3 faces, animais antropomorfizados, rostos dos extintos jacarés da região, cobras e outros seres que lembram a uma mitologia esquecida, como a própria cascavel gigante que, diz a lenda, mora em um labirinto invisível no subterrâneo da cidade onônima.

Essa inspiração é algo que o aclamado artista local Darcílio Lima conseguiu sintetizar em suas obras, algo de animalesco, ritualístico, reptiliano e em ressonância com a vida ancestral e natural do local

Carla Belas em sua pesquisa na comunidade de Moita Redonda mostra como historicamente a origem do artesanato local se deu:

“Quando os primeiros colonizadores iniciaram o povoamento da região, entre os séculos 17 e 18, as margens rio Choró eram habitadas pelos povos Paiaçu, Jenipapo e Canindé. Segundo Albuquerque, o contato entre indígenas e colonos nesta região, embora marcado por inúmeros confrontos e episódios de ideamentos forçados, propiciou uma intensa troca cultural, incluindo o uso e, provavelmente, a confecção de utensílios de barro.” (BELAS, 2016, página 8)



Figura 58. Pintura sobre vaso de cerâmica - Darcílio Lima.
Fonte: adaptado de Gutman (2016, p. 41 e 42)

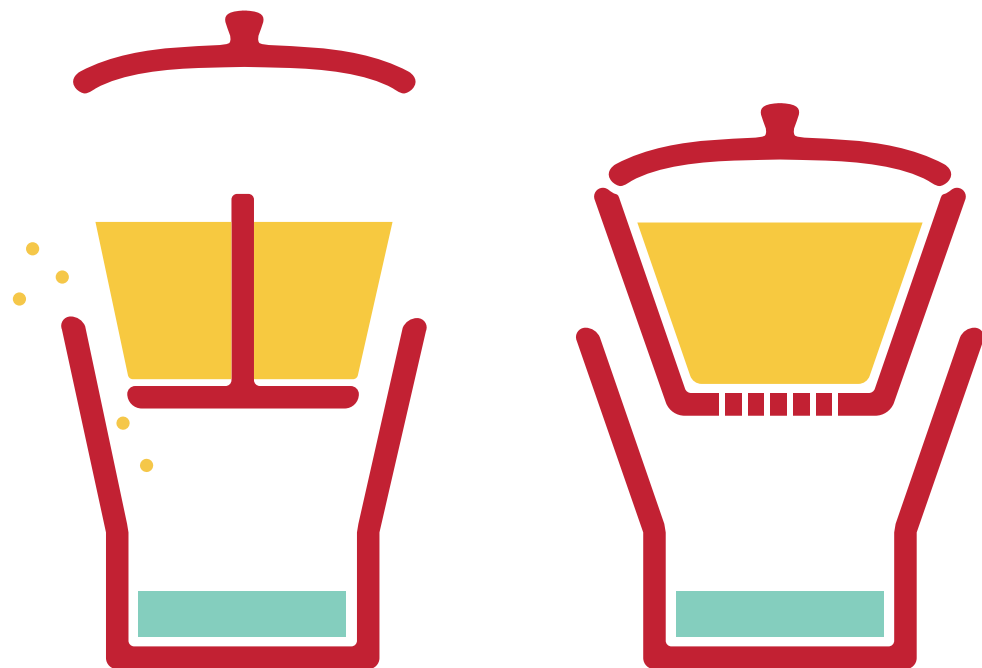


PROJETO DE PRODUTO

SÍNTESE DA PESQUISA
MODELAGEM 3D
PROTOTIPAGEM

Figura 59. Plano detalhe do protótipo.
Fonte: o autor.





*Cuzcuzeira cerâmica com grelha
(derrama a massa)*

*Cuzcuzeira com panela tipo
"escorredor de macarrão"
(impede que a massa derrame)*

Figura 61. Esquema comparativo de cuzcuzeira.
Fonte: o autor.

Deste modo resolvi projetar uma cuzcuzeira que além de cozinhar cuzcuz serviria também para fazer o banho maria de receitas e esquentar alimentos. Para chegar a esse resultado, deveria projetar uma peça que impedisse que a massa caísse do recipiente, para esse fim troquei a grelha por uma panela com pequenos furos, semelhantes a uma escorredor, conforme os esquemas na **Figura 59**.

Usei como modelo de referências as medidas de uma cuzcuzeira de alumínio e fiz os ajustes para o material cerâmico e as novas perspectivas de projeto. Já que nessa fase ainda não tinha chegado no modelo final essas proporções serão apresentadas apenas nos próximos tópicos. Depois de escolhido qual seria a "forma", poderia agora escolher qual a face pictórica seria aplicada no produto, fiz uma triagem entre as fotografias e registros da pesquisa de campo, tive restrições na escolha do design do rosto, primeiro: por conta de minha hipótese, o produto da pesquisa deve possuir uma identidade Cearense, segundo: por conta do material cerâmico de barro possuir baixa ductibilidade (capacidade de conformação em ductos ou tubos longos sem colpsar) a forma do rosto não poderia possuir formas alongadas, apenas pequenos relevos, terceiro: por conta da escolha de artigo de cozinha par ao produto ele deveria ser familiar ambiente que seria destinado.

Fiz um mapa conceitual com todas as imagens que possuíam algum rosto pictórico, e um deles me pareceu muito adequado, um que havia registrado na visita à olaria da Dona Maria Lourdes Cândido, uma de suas plaquinhas que se destacava por não retratar uma cena cotidiana, mas sim uma máscara de uma moça, conforme a Figura. 54 e 55, que se adequava perfeitamente às restrições postas: Possuía uma identidade nordestina por lembrar uma "menina na janela" também chamda de "bahiana", sendo típico da bahiona ,mas sendo comum em todo o Nordeste, a peça também possuía um baixo relevo por ser feita por pequenas placas sobrepostas à máscara Para aplicar ao produto usei o rosto como referência e fiz um vetorização no programa illustrator adobe, usando a ferramenta bëlzier de modo a guardar os principais traços da forma da imagem para depois serem materializadas em 3D.

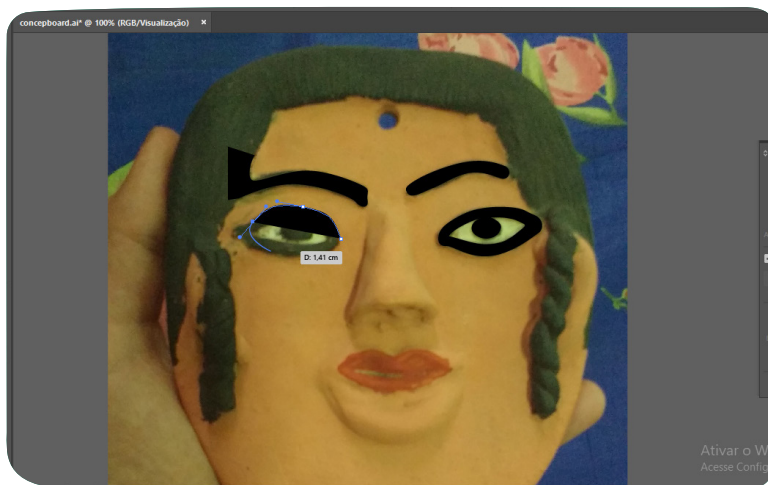


Figura 62. Máscara de Ciça sendo vetorizada.
Fonte: o autor.



Figura 63. Máscara de Ciça vetorizada.
Fonte: o autor.

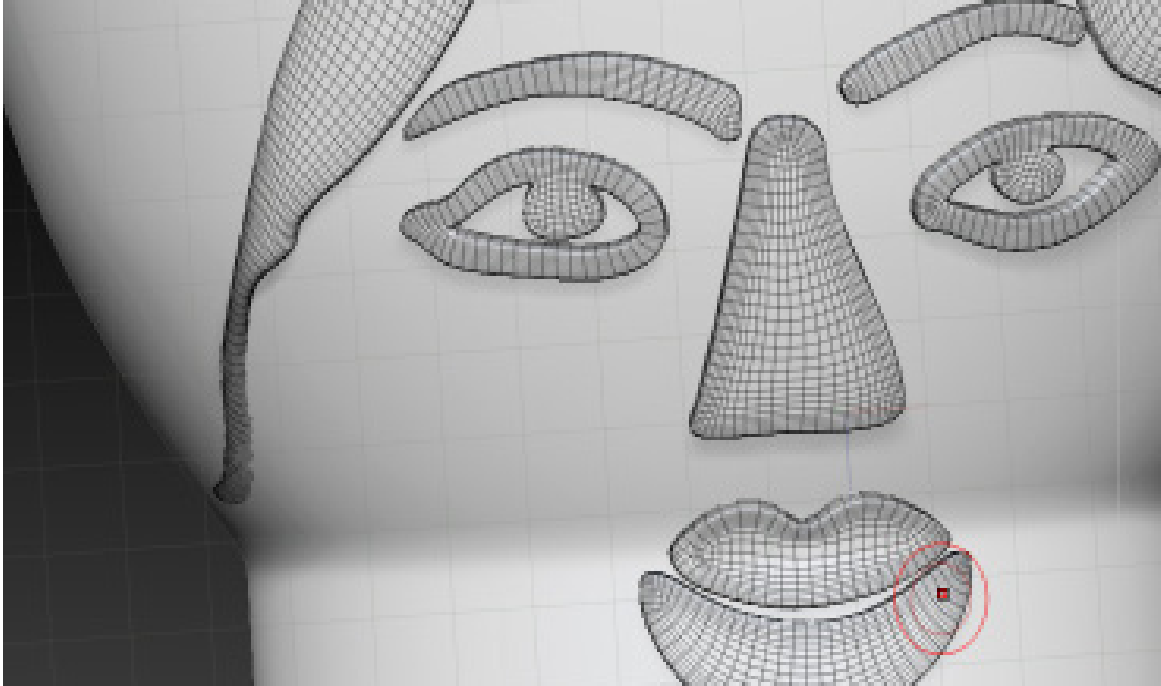
Para o naming do produto foi primeiramente pensado como uma homenagem à artista popular Ciça das Máscaras, irmã da entrevistada Maria de Lourdes Cândido a qual entrevistei em minha pesquisa de campo no Cariri, como forma de homenagear e lembrar de onde os insights para o produto partiram, porém pouco antes da apresentação desse trabalho perdemos a mestra da cerâmica Maria de Lourdes Cândido e como forma de homenageá-la.

Como mostrado o caminho que o projeto seguiu, onde além de ser uma Cuscuzeira, poderia também funcionar como um conjunto para cozinhar alguma massa em “banho maria”, requisito de alguma receita ou mesmo para esquentar alimentos, por isso decidi chamar de Banho Maria Cândido, já que os dois nomes Maria se coincidem entre a homenageada e a função do produto.

Depois do nome estava na hora de escolher qual tipo iria usar e depois de muito pesquisar resolvi escolher o próprio tipo que foi usado para escrever os títulos desse livro, usando a fonte 1 Rial da designer e pesquisadora Fátima Finizola, que além do caráter vernacular e rústica a fonte abrange o caráter de tradição híbrida, pois esse é inspirado em placas e letras estampadas na rua da cidade da designer.

**BANHO MARIA
CÂNDIDA**

Figura 64. Logo Banho Maria Cândido.
Fonte: o autor.



MODELAGEM 3D

Agora que possuía os elementos base, forma do objeto e o rosto a ser aplicado, pude realmente fazer o modelo 3D, para a modelagem precisei fazer as medidas finais do objeto e seu desenho técnico conforme **Figuras 65 e 66**, usei essas medidas usando um modelo de uma cuzuzeira de alumínio, arredondando o tronco de cone para um tronco de esfera, de forma a conformar melhor a argila que se conforma melhor com formas orgânicas que muito retilíneas, a medida da panela interna (escorredeira) foi projetada de forma à ela entrar quase totalmente na panela maior para absorver mais vapor e ficar mais limpo visualmente, escondendo a quando montada.

As etapas para transformar o desenho técnico em modelo 3D, foram as seguintes: com o desenho técnico decidido e finalizado, vetorizei através do programa Adobe Illustrator, um

programa especializado em vetorização, um perfil de cada um dos três objetos, tampa, panela e escoedora, eu às exportei para o programa Rhino 3D, um software de modelagem tridimensional muito direcionado ao CAD, onde poderia criar um modelo preciso. Com o comando de revolução eu pude criar formas 3d usando apenas meio perfil, girando-o em torno do próprio eixo, para finalizar a modelagem básica, usei um padrão de furos para a escoadeira que lembrasse uma estrela nordestina de 6 pontas, usei a ferramenta "Boolean Difference" para subtrair os orifícios através de formatos cilíndricos devidamente posicionados.

Após isso exportei o projeto 3d em formato .obj, para poder abri-lo usando o programa de Modelagem 3D Zbrush, apesar de ser também um software de modelagem tridimensional ele é mais focado na modelagem artística e de personagem. sendo ideal para aplicação de uma face como estava planejando. A ferramenta Alpha Imagem iria me ajudar a projetar o vector do rosto ao qual havia vetorizado, o Alpha é uma imagem em escala de cinza que é usada para definir o formato de um pincel de modelagem, muito usado para aplicar texturas em personagens ou cenários, mas que aqui será usado como uma extrusão. Com a imagem vetorizada exportada em formato de imagem e em escala de cinza eu pude fazer a extrusão usando a ferramenta como mostrado na **Figura 57**, consegui fazer um extrusão perpendicular ao eixo do objeto, porém por não ser uma extrusão a partir da linha normal do perímetro do modelo, eu tive alguns ruídos, mas que puderam ser corrigidos com a ferramenta de suavização de modelagem.

Com a modelagem finalizada conforme render nas imagens percebi que a peça ainda continha muitos vazios, por isso novamente voltei a análise dos conteúdos da pesquisa, e foi nos registros fotográfico da olaria da Dona Mundinha que me inspirei pela pintura de tóia branco que me foi apresentado pela entrevistada, coletei alguns desenhos dos trabalhos da Orquestra de Barro, como na **Figura 1** e criei padrões com canetinha em uma folha de papel, simulando o pincel, pois vetorizados não trariam a organicidade desejada, os desenhos quais foram importados ao ZBrush e aplicados usando a mesma ferramenta Alpha imagem, mas usando apenas como ferramenta de pintura ao invés de gerar relevo. Só com os modelos 3D com a forma aplicada pelo Zbrush pude finalizar o desenho técnico conforme imagens.

Figura 65. Modelagem 3D do rosto.
Fonte: o autor.

DESENHO TÉCNICO DO PRODUTO CERÂMICO

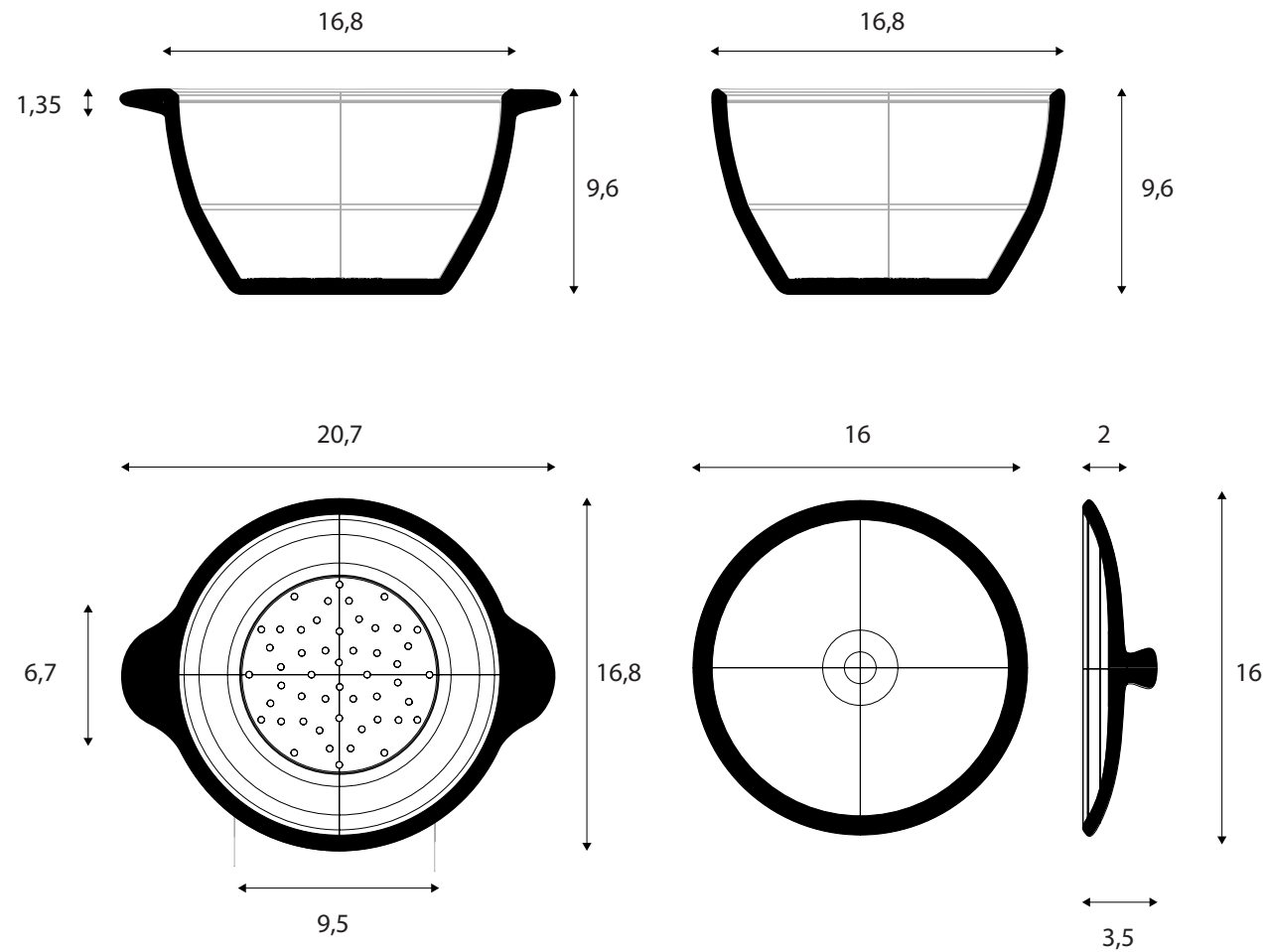


Figura 66. Desenho Técnico da Escorredeira e Tapa da cuzuzeira - escala 1:3,6
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

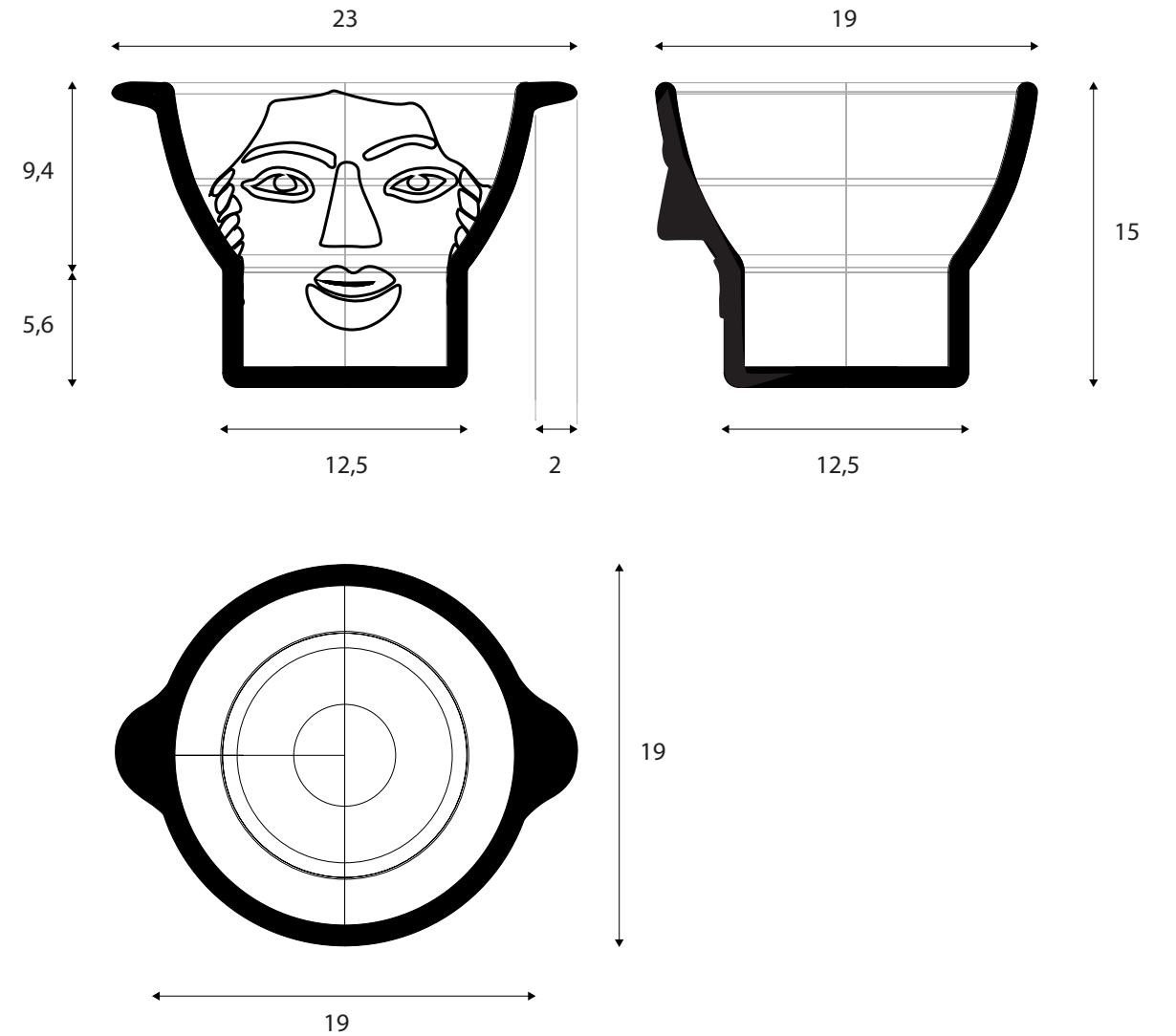


Figura 67. Desenho Técnico da Panela da cuzuzeira - escala 1:3,6
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

BANHO MARIA CÂNDIDA



Figura 68. Renderização e logo da Panela para Banho Maria Cândida.
Fonte: o autor.



Figura 69. Renderização das vistas da Panela para Banho Maria Cândida.
Fonte: o autor.



PROTOTIPAGEM

Com o desenho técnico e a modelagem da cuzcuzeira completa, agora poderia criar os moldes, moldes que serviriam tanto para o protótipo do objeto quanto para o destino final na produção serial em slip casting (colagem de barbotina) no material de gesso francês. Em uma situação ideal o protótipo deveria ser produzido nesse mesmo gesso e em tamanho real, porém devido a complexidade e a necessidade de especialização para se produzir um molde para slip casting em gesso, era necessário procurar outra técnica para a prototipagem, além disso para o material do molde do protótipo era necessário poder ser conformado para gerar uma forma exata ao modelo 3D, pois as proporções do rosto são bem específicas e dificilmente poderiam ser modeladas à mão com fidelidade ao design criado. Por isso cogitei imprimir o molde em uma impressora 3D com filamento PLA.

Figura 70. Protótipo recém removido do molde.
Fonte: o autor.

Primeiramente, para modelá-lo, criei os caixotes e projetei como funcionariam os encaixes das peças de forma a não colapsar a argila no momento da secagem, por isso para cada peça da cuzcuzeira (panela, escorredeira e tampa) foram projetadas três peças de molde: 02 (duas) laterais, que seriam as últimas a serem removidas e 01 (uma) peça superior que serviria de encaixe para mantê-las bem reunidas, para garantir o encaixe foram criados pinos machos e fêmeas, laterais e frontais.

Com as impressões em mãos era necessário agora fazer os testes de moldagem e secagem com a argila. Primeiramente usei óleo de máquina para garantir que a argila aplicada não colasse nas paredes do molde durante a secagem, para a aplicação utilizei a argila um pouco molhada e bem flexível aplicando a massa nas superfícies com os moldes laterais conectados, após a massa estar bem conformada, os tampei com a peça superior dos moldes e coloquei para secagem ao sol. Com cerca de dois ou 3 dias, a argila estava descolada das paredes do molde, e pôde ser removida, tendo apenas poucas rachaduras superficiais que puderam ser cobertas com argila molhada. Com mais um dia as peças já tinham passado pela “cura” e estavam prontas para a sinterização.

Os 02 (dois) protótipos obtidos foram sinterizados no Laboratório de Materiais Avançados do Departamento de Engenharia Metalúrgica e de Materiais (DEMM) da UFC, até atingirem 900°C e 1000°C, conforme mostrado nas curvas de queima das Figuras 82 e 83, respectivamente. Depois da sinterização, o primeiro protótipo sinterizado a 900°C estava menos saturado (avermelhado) que o segundo que atingiu a temperatura de 1000°C, porém este apresentou pequenas rachaduras superficiais e foi descartado.

Com o protótipo final escolhido, os acabamentos de pintura foram realizados para simular o tóia branco, que, por ser uma tinta mineral, é usualmente aplicada antes da sinterização da argila: nesse caso, foi utilizada em substituição uma tinta acrílica branca, já que o protótipo não seria testado para cozimento de alimentos e por isso não haveria problemas em usar uma tinta sensível à mudança de temperatura, cujos padrões gráficos usando um pincel de forma irregular remetem-se a um trabalho quase artesanal.

DESENHO TÉCNICO DO MOLDE POLIMÉRICO

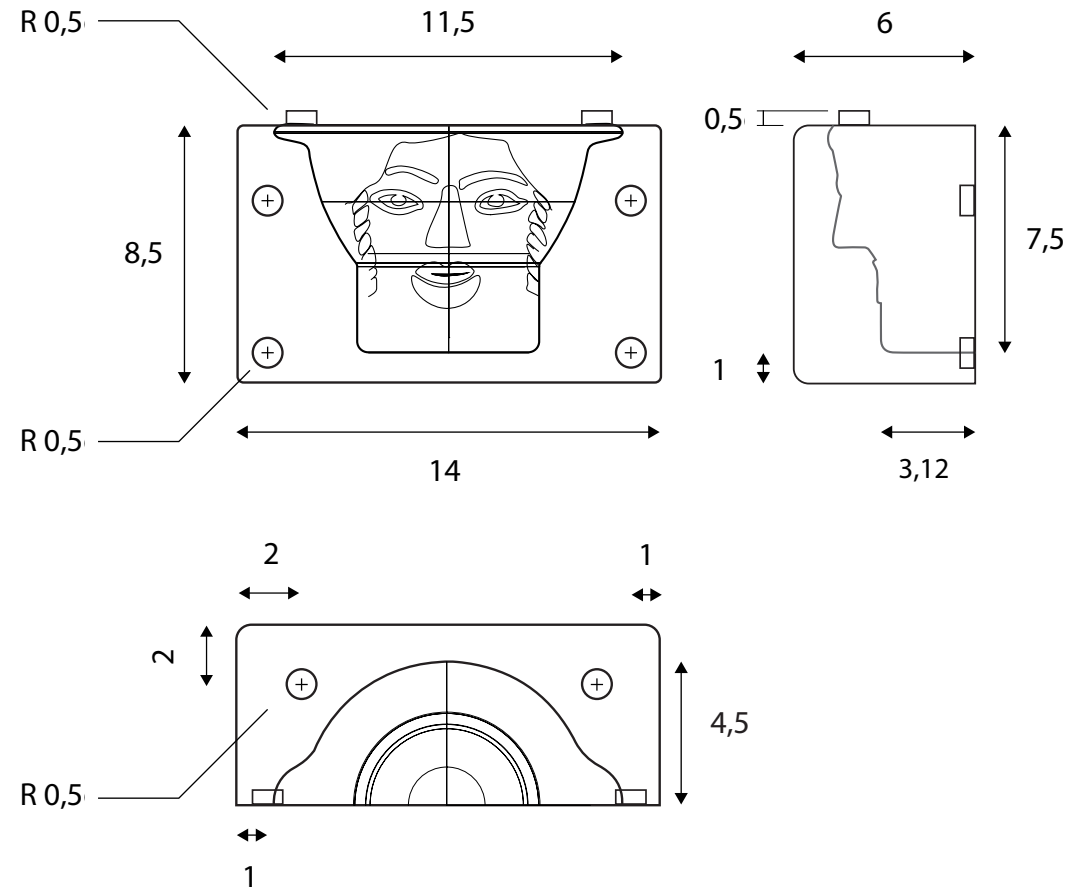


Figura 71. Desenho Técnico molde da panela lateral A - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

IMPRESSÃO 3D - FILAMENTO DE PLA

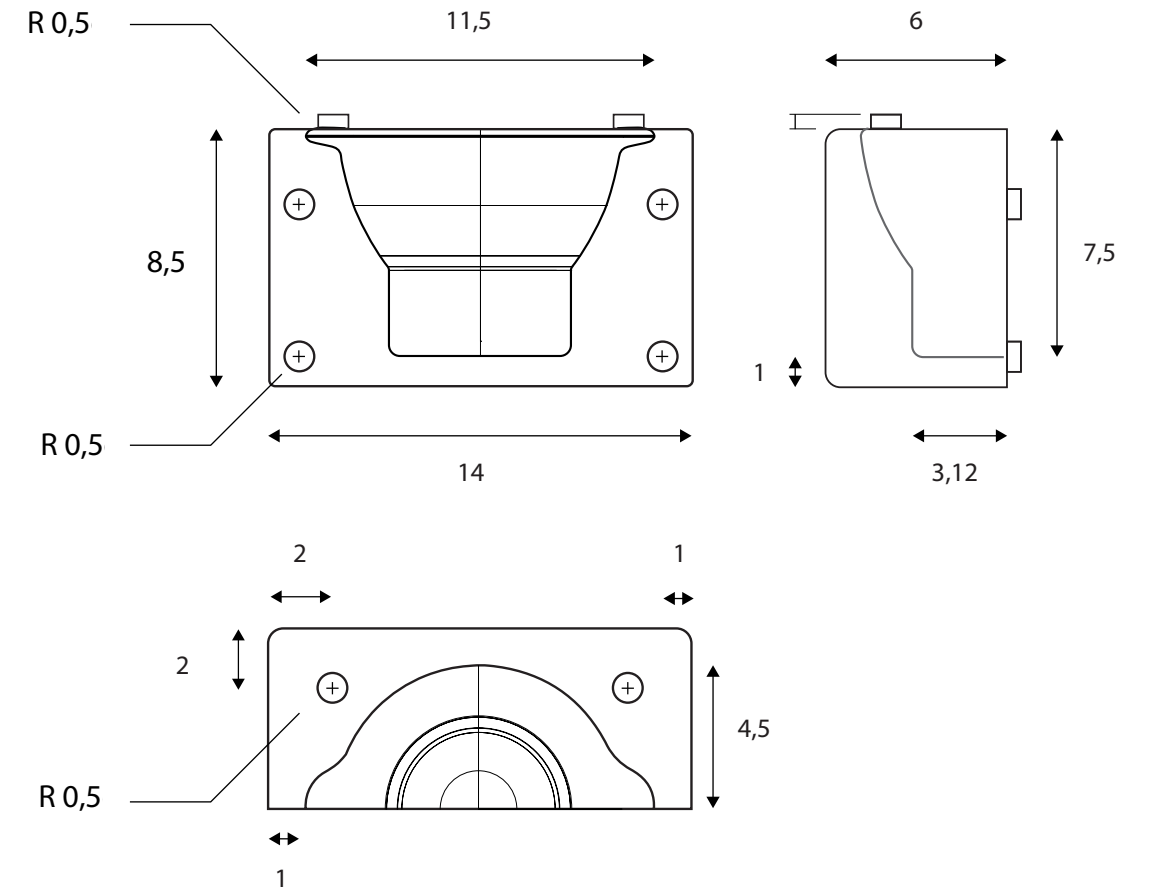


Figura 72. Desenho Técnico molde da panela lateral B - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

DESENHO TÉCNICO DO MOLDE POLIMÉRICO

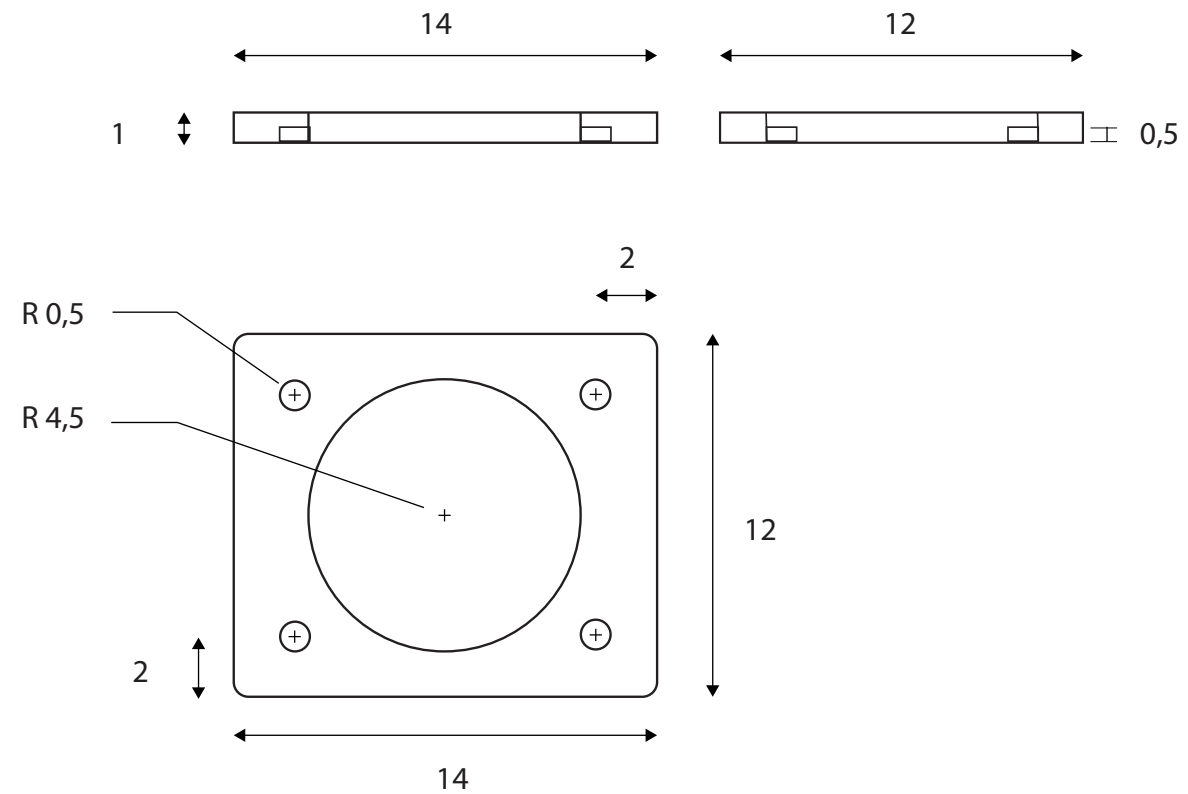


Figura 73. Desenho Técnico molde da panela superior - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

RENDERIZAÇÃO DO MOLDE POLIMÉRICO

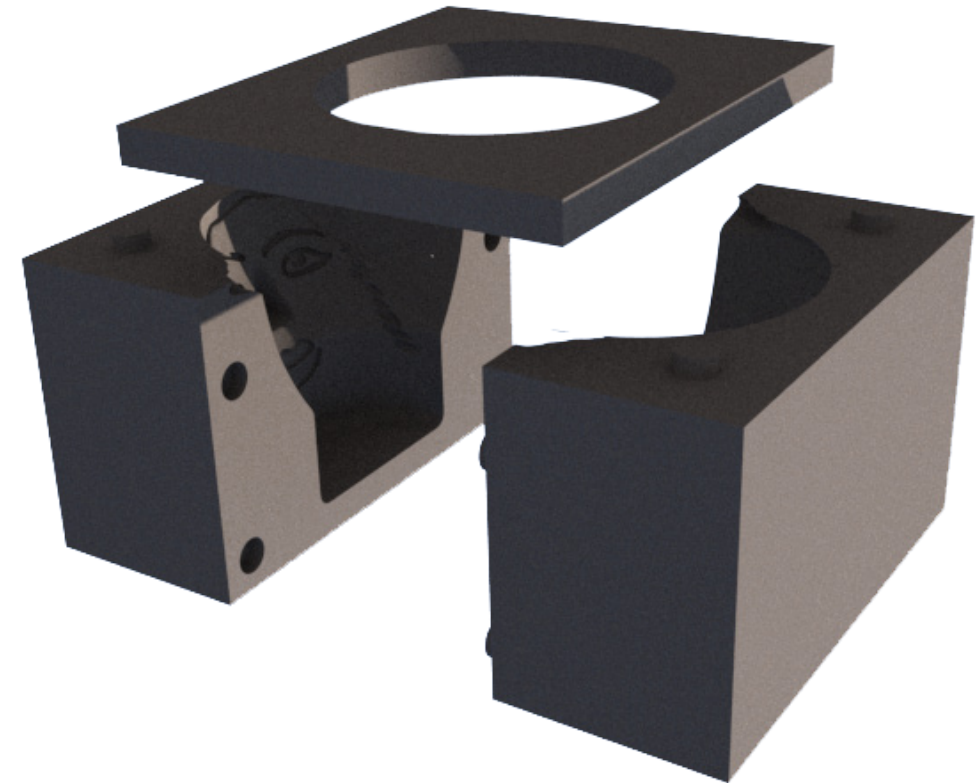


Figura 74. Renderização molde da panela.
Fonte: o autor.

DESENHO TÉCNICO DO MOLDE POLIMÉRICO

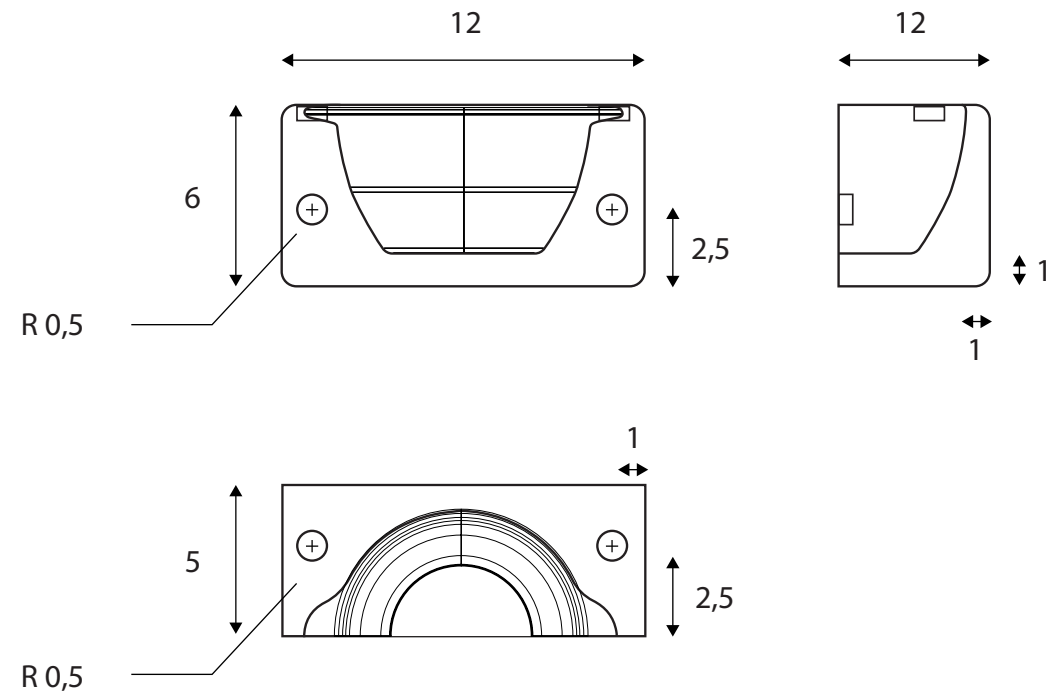


Figura 75. Desenho Técnico molde da escorredeira lateral A - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

IMPRESSÃO 3D - FILAMENTO DE PLA

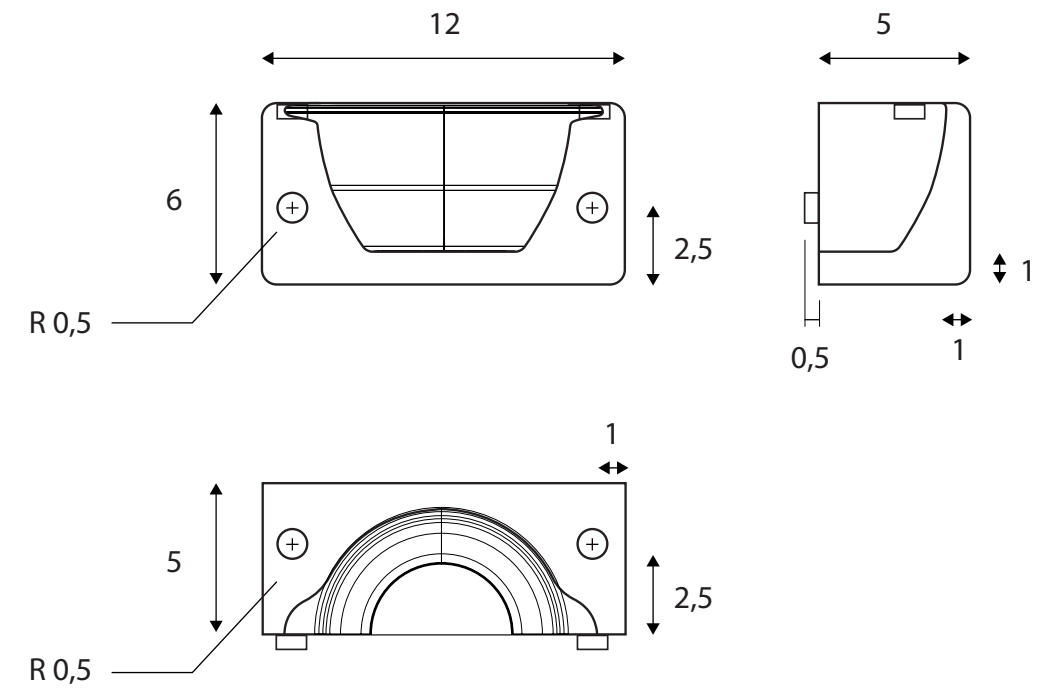


Figura 76. Desenho Técnico molde da escorredeira lateral B - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

DESENHO TÉCNICO DO MOLDE POLIMÉRICO

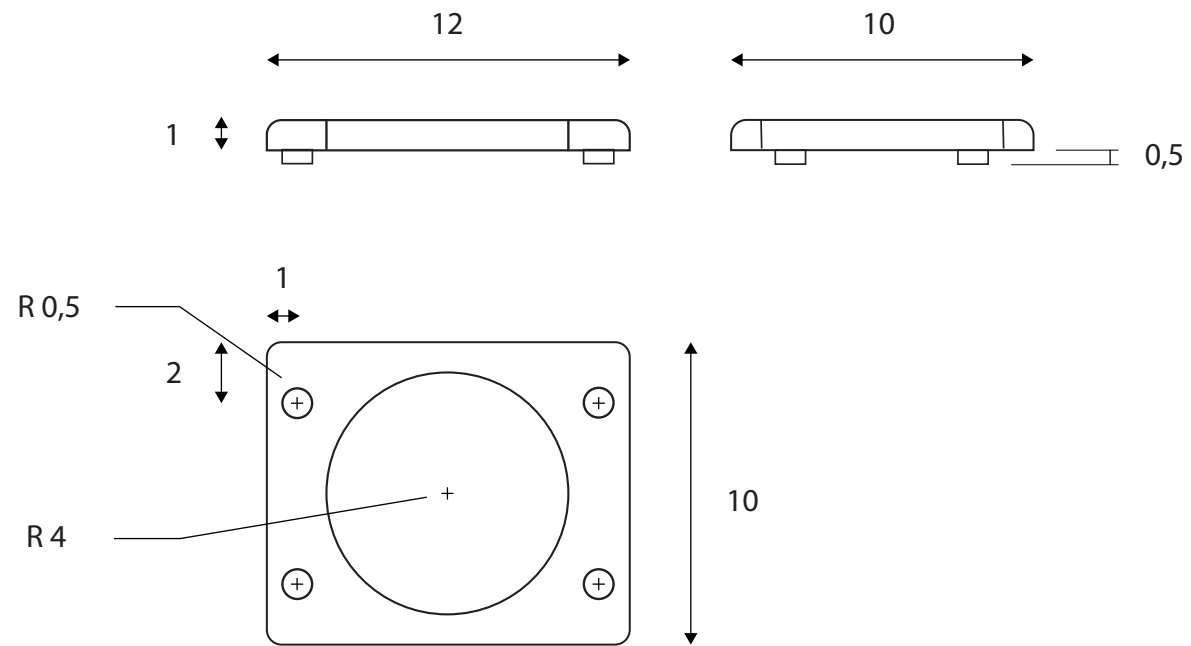


Figura 77. Desenho Técnico molde da escoedeira superior, escala 1:2,5 unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

RENDERIZAÇÃO DO MOLDE POLIMÉRICO

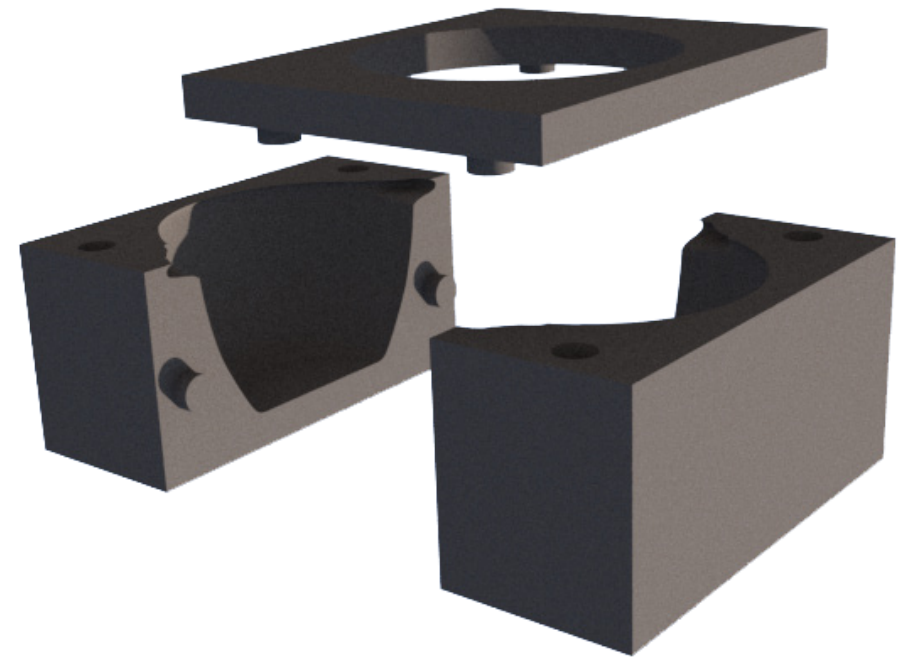


Figura 78. Renderização molde da escoedeira. Fonte: o autor.

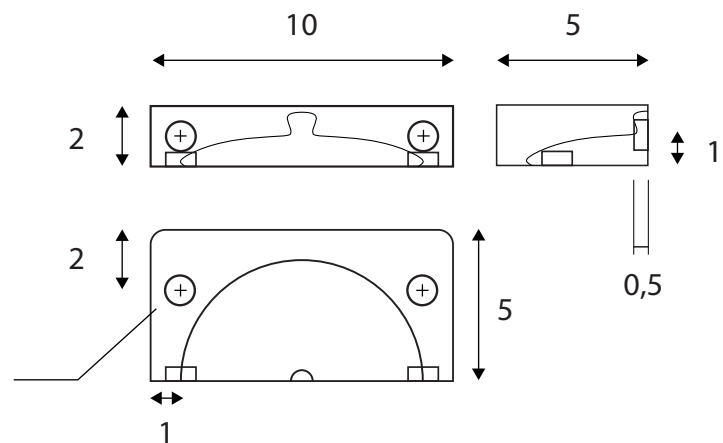


Figura 79. Desenho Técnico molde da tampa lateral A - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros.

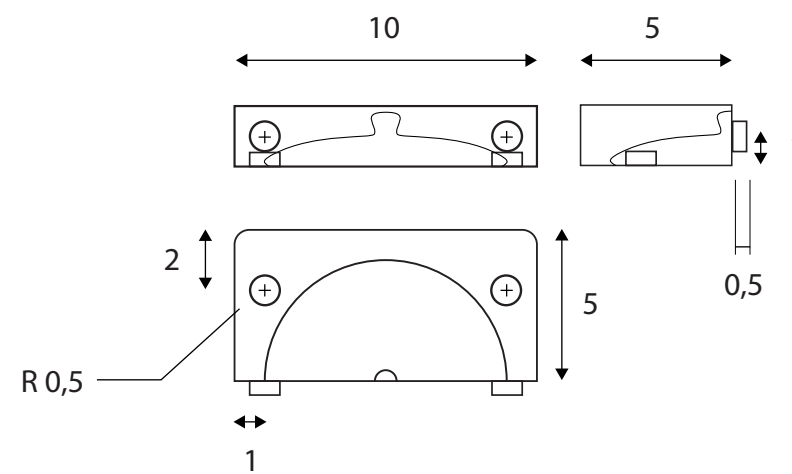


Figura 81. Desenho Técnico molde da tampa lateral B - z escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros.

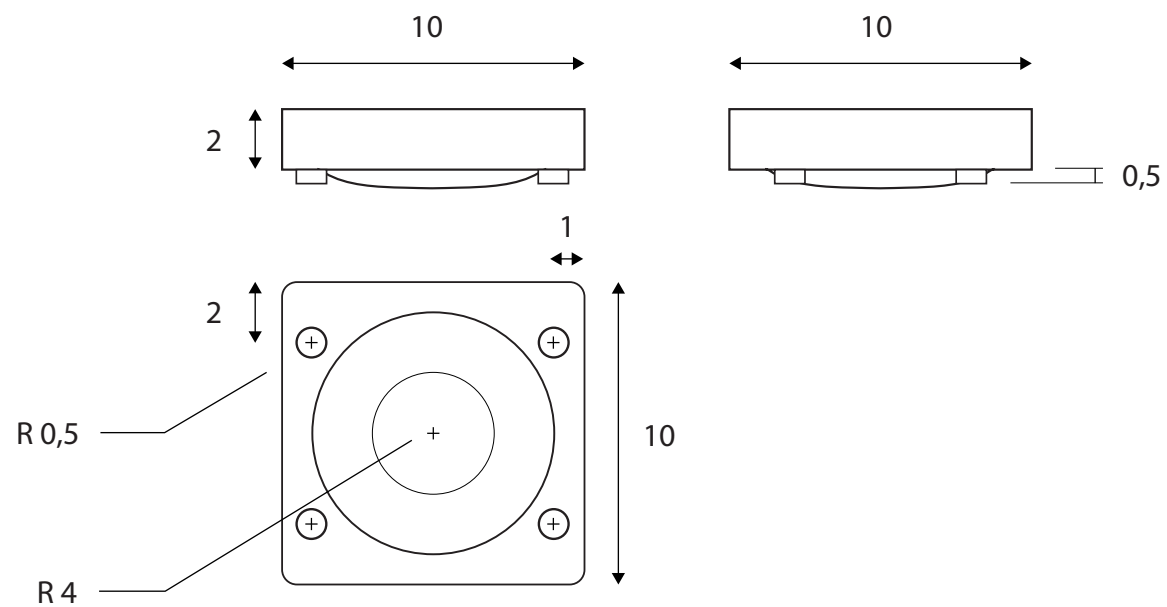


Figura 80. Desenho Técnico molde da tampa superior - escala 1:2,5
unidade de medida: centímetros. Fonte: o autor.

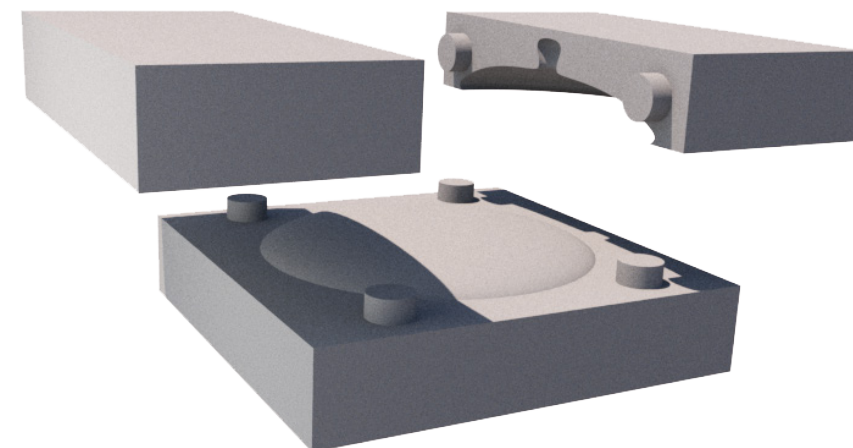
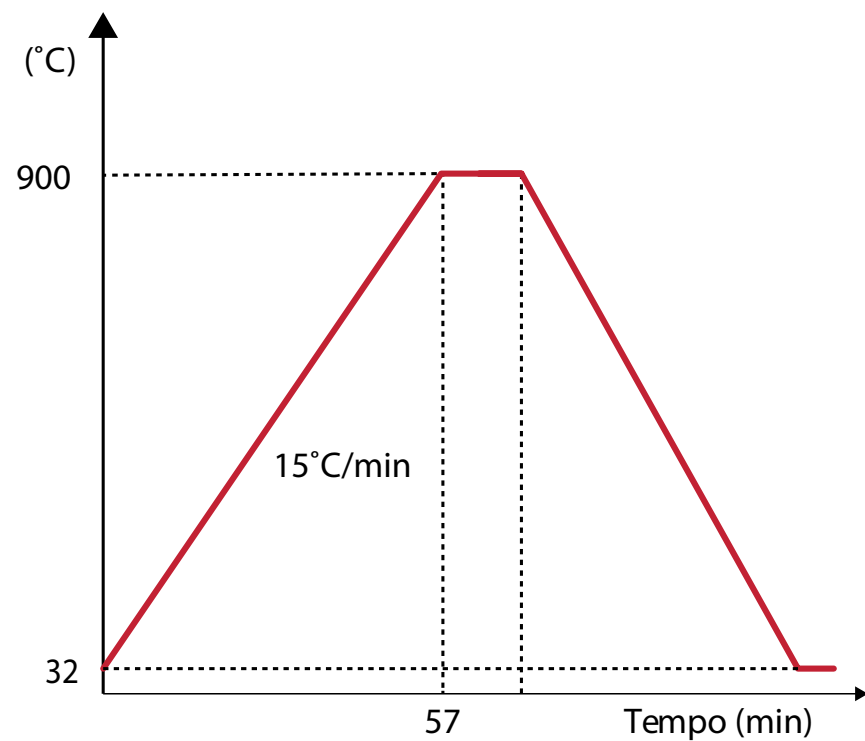


Figura 82. Renderização da tampa.
Fonte: o autor.

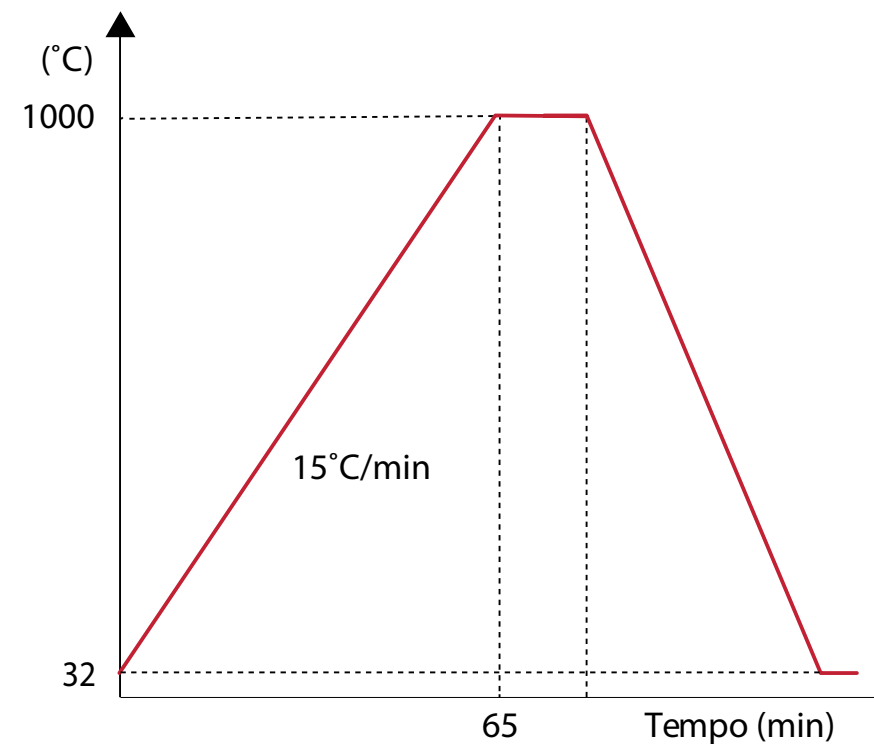
CURVA DE QUEIMA 900°C



Nesse gráfico, a partir da programação, o sistema aqueceu até atingir a temperatura máxima de 900°C, permanecendo nesta temperatura por 5 minutos, ele chegou nessa temperatura com uma velocidade de aquecimento de 15°C/min a partir da temperatura ambiente de 25°C, tendo voltado gradativamente a temperatura ambiente após a temperatura máxima.

Figura 83. Gráfico de sinterização do protótipo a 900°C.
Fonte: o autor.

CURVA DE QUEIMA 1000°C



Nesse gráfico, a partir da programação, o sistema aqueceu até atingir a temperatura máxima de 1000°C, permanecendo nesta temperatura por 5 minutos, ele chegou nessa temperatura com uma velocidade de aquecimento de 15°C/min a partir da temperatura ambiente de 25°C, tendo voltado gradativamente a temperatura ambiente após a temperatura máxima.

Figura 84. Gráfico de sinterização do protótipo 1000°C.
Fonte: o autor.

Apesar de possuir uma espessura não proporcional ao modelo original, o que proporcionou uma altura maior da escoredeira em relação ao original, o protótipo ficou muito semelhante à forma de como ficaria o produto final, podendo até mesmo cumprir sua função de cozinhar cuscuZ (se não fosse a tinta acrílica). Segue ao lado fotografias do protótipo finalizado na **Figura 89**, com isopor amarelo picotado mimetizando o cuscuZ real.



Figura 85. Forno laboratorial Modelo EDG F-3000.
Fonte: o autor.



Figura 86. Etapas de produção do protótipo.
Fonte: o autor.

MOLDE POLIMÉRICO IMPRESSO EM PLA

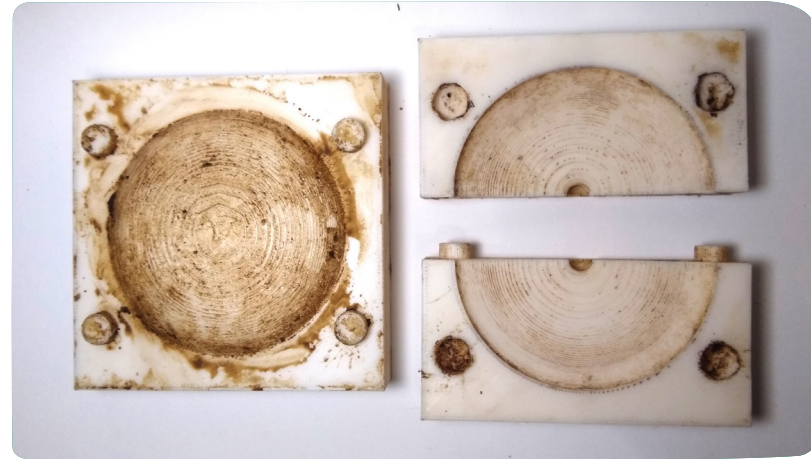


Figura 87. Peças do molde da tampa. Fonte: o autor.



Figura 88. Peças do molde da escoredeira.
Fonte: o autor.

MOLDE POLIMÉRICO IMPRESSO EM PLA

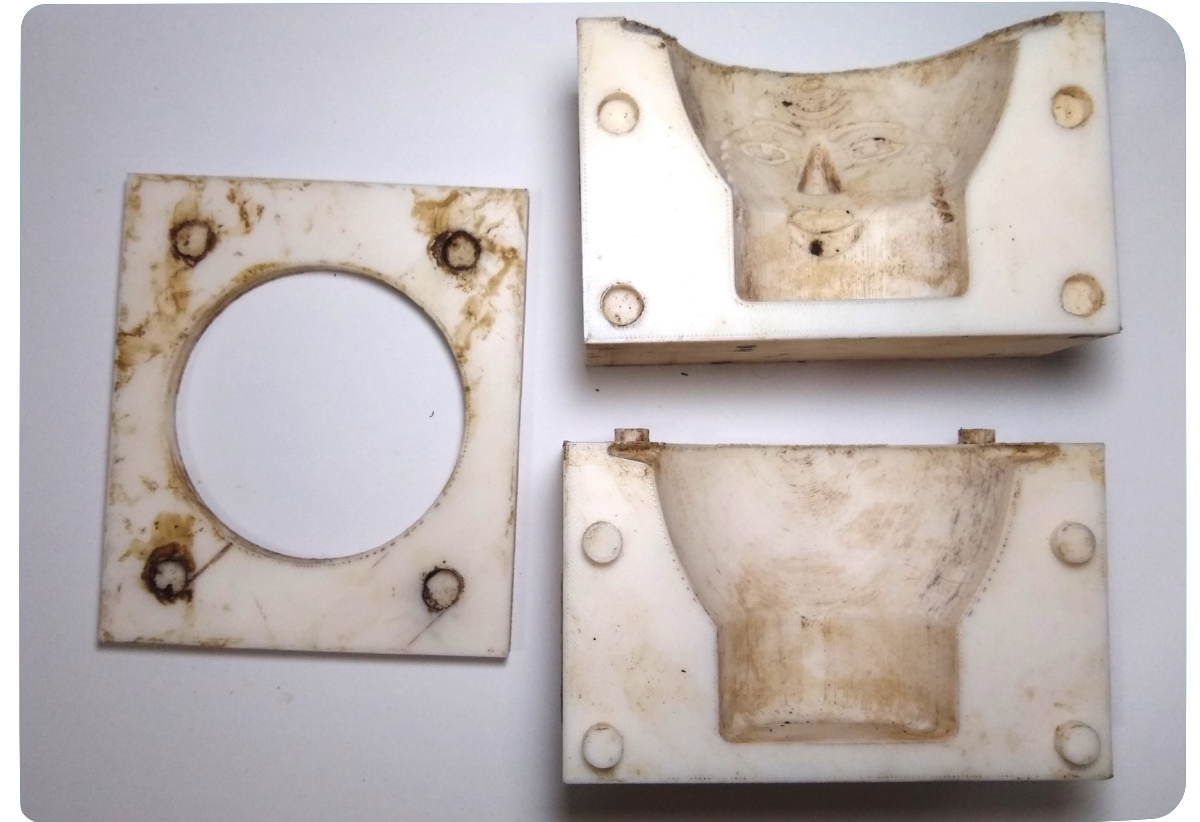


Figura 89. Peças do molde da panela.
Fonte: o autor.



BANHO MARIA CÂNDIDA

Figura 90. Protótipo finalizado.
Fonte: o autor.



Figura 91. Vistas do protótipo finalizado.
Fonte: o autor.



CONCLUSÃO

Com a conclusão do produto, utilizando como referências os insights adquiridos na pesquisa de campo, foi possível confirmar a hipótese do trabalho, pois apesar de ter sido criado fora a lógica artesanal dos artesãos estudados, apesar também de todas as diferenças que um sistema projetual de design pode se diferenciar da produção do artesão, o produto manteve certa identidade local do Ceará.

Já na escolha do material cerâmico, que foi uma das prerrogativas do projeto, já assimila certa rusticidade ao produto, característica comum ao sertanejo e à vida tradicional do Nordeste, a escolha da cuzuzeira como objeto a ser projetado também remete a uma lembrança emocional da comida típica Cearense, do mesmo modo os grafismos em tóa branco que também remetem a uma identidade local por suas características formais e material tradicional, e finalmente o rosto referenciado na máscara de Ciça, que

Figura 92. Fotografia da entrada do Mercado São Sebastião - Fortaleza
Fonte: o autor.

se mostrou muito importante ao remeter a certa memória emocional, da casa da vovó, da reunião em família, dos artesanatos decorativos de cozinha, assim além dos valores tradicionais, valores afetivos e decorativos também foram adicionados ao conjunto de painéis funcional: depois de usado o produto pode perfeitamente chamar atenção na decoração de uma cozinha ou sala de jantar.

O presente trabalho se mostrou uma experiência para se pensar as possibilidades positivas e as fragilidades que o encontro entre o design e o artesanato pode trazer, por um lado positiva, pois mostra como os aspectos simbólicos das peças podem ser explorados pelo designer que identificando-os e destacando-os pode agregar valor ao produto. Essas possibilidades puderam ser observadas também no modo de produção em molde apresentado, que podem aumentar a produtividade destes e assim também sua competitividade sem destituir seus valores simbólicos, apesar de não ser produzido pelos processos tradicionais de produção.

Hoje como citado por Bonsiepe (2011, página 59) “os dois conceitos da economia clássica, <valor de uso> e <valor de troca>, são complementados pelo terceiro conceito, o do <valor simbólico>”, porém o valor simbólico não tem apenas como objetivo ser transformado em valor de troca, mas também de valores de afirmação de certo ponto de vista, no caso da situação marginalizada do artesanato e dos artesões e a cultura que o circunda. Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu em sua teoria dos capitais simbólicos, existem além do capital econômico, outros capitais como o social e o cultural, que exercem o também relação de poder e dominação:

“É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os << sistemas simbólicos >> cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação de dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a << domesticação dos dominados >>. (Bourdieu, página 11)

Deste modo podemos observar a identidade regional como um catalizador simbólico de certo habitus, singularidades e de memória de uma região que pode ser difundido, através do

design ou não, como forma de valorizar e manter viva esses atributos. Como no trabalho de Tício da Orquestra de Barro, que fortalece a identidade da comunidade da Moita Redonda e re-cria laços familiares de tradição que de outro modo poderiam ser perdidos.

Porém como vimos, dependendo da abordagem por parte do designer, o projeto pode se tornar predatório e de via única favorecendo apenas o design, ou mesmo que o projeto produza melhorias de renda para a comunidade poderá descaracterizar e remover a autonomia do artesão (SANTANA, 2012).

Nesse trabalho foi importante para analisar a situação da cerâmica no Ceará, os relatos dos artesões que reclamavam da diminuição de demanda por produtos cerâmicos por produtos industrializados através das décadas, visto a sua tradição familiar, fato que me foi confirmado pela dissertação do historiador Manoel Coelho Albuquerque (2002) que analisa os povos indígenas do Ceará e sua identidade: “As cozinhas, por exemplo, mesmo as das casas grandes de fazenda mais ricas, eram repletas de utensílios de barro.”, vale a pena refletir até que medida essa foi uma imposição fabricada de gosto ou realmente uma demanda natural por produtos fabricados com materiais mais eficientes e baratos. Bonsiepe (2011) ao analisar a questão da identidade na literatura, ele levanta a questão: onde está o Proust africano?:

“Um crítico poderia argumentar que essa pergunta é injusta. Um defensor do canône ocidental poderia responder: não se trata de justiça, mas de qualidade literária.

Por detrás dessa polêmica, escondem-se duas perguntas: primeiro, a pergunta pela existência de padrões universais; e, segundo, a pergunta pela legitimidade desses padrões. Os padrões dominantes seriam *sempre* aqueles impostos pelos dominadores? Portanto não se trata de questão de qualidade, mas questões de poder” (Bonsiepe, 2011, página 49)

Dentro dessa relação delicada entre designer e artesão e na situação também delicada que o artesanato cerâmico passa, onde muitos artesãos não podem nem comprar a matéria prima, ou mesmo dependendo de comerciantes que compram suas mercadorias ficando com maior parte do lucro, é onde podemos entender o papel do designer nesse

campo, não como alguém que irá resolver os problemas apresentados, mas poderá contribuir, se a aproximação entre designer e artesão for mútua em que os conhecimentos devem ser trocados, desde que se leve em consideração que:

“O artesanato não pode ser avaliado apenas pelo objeto, pois esse produto possui alto valor simbólico quando está relacionado à história do artesão, da técnica, da matéria-prima, da comunidade e do produto, mesmo quando é artesanato de referência cultural.” (SANTANA, 2012, página 114)

Por isso, apesar de o objetivo desse trabalho não se tratar do papel do designer, as questões abordadas são de suma importância pois como citado por Santana o artesanato não pode ser avaliado apenas pelo objeto em si.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. Seara indígena: deslocamentos e dimensões identitárias. Fortaleza, 2002. 162p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará. Disponível in: <http://www.historia.ufc.br/admin/upload/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Manoel%20Coelho.pdf> Acesso 24.11. 2013.

BELAS, Carla. Cerâmica tradicional de Cascavel -- Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas volume I Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BILLINGTON, Dora M. The Technique Of Pottery. Willia Clowes and Sons LTD, Londres 1962. BONEKAMP, B.C; SCHOUT, M.J; GORIS, M.J.A. Euro-Ceramics Vol.1: Processing of Ceramics, (eds G. De With, R.A. Terpstra and

R. Metselaar), Elsevier Science Publishers, London, 1989.

BONSIEPPE, Gui. Design Cultura e sociedade / Gui Bonsiepe - São Paulo: Blucher, 2011.

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

BOSCHINI, F; GUILLUM, B; RULMONT, A; CLOOTS, R., MORENO. Slip Casting of Barium Zirconate Aqueous Concentrated Suspensions, Journal of the European Ceramic Society, Vol.26, Elsevier Sci Ltd, Oxford, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico (cap. 1). In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BROWN, T. Design Thinking: Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias. Rio de Janeiro: Campus, 2010.

CALLISTER, W. D; Ciência e Engenharia de Materiais: Uma Introdução. John Wiley & Sons, Inc., 2002.

CAMPOS, S.M.C.T.L. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de Antropologia Visual. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 6: 275-286, 1996.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDOSO, R. Uma introdução à história do design. 2 ed. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 2004

CATAFESTA, J. et al., Colagem de barbotina de aluminas submicrométricas comerciais, Revista Cerâmica, v. 53, p. 29., 2007.

CESTARI, G.A; Guimarães, M.J; Caracas, L.B; Santos, D.M. Saberes tradicionais e interações na produção de artefatos cerâmicos na comunidade quilombola de Itamatatuiua – m, Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2014, Gramado, 2014.

COLLA, Jorge Junior. Desenvolvimento de uma massa cerâmica para produção de peças especiais esmaltadas para revesti-

mento através do método de colagem. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

COSTA, Afonso Henrique. Darcílio Lima: um universo fantástico/ Afonso Henrique Costa e Guilherme Gutman - Rio de Janeiro : R&L Produtores Associados. 2016.

DELEUZE, Gille; GUATARRI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Vol.3.

DIÁRIO DO NORDESTE. Uirapuru - Doc Barro Matéria Prima que molda vidas. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aDYjepIO8VI>>. Acesso em 18 de dezembro de 2019.

DUARTE, Adriana. O conhecimento tradicional e o desenvolvimento de produtos artesanais no campo do design - Interfaces Científicas - Exatas e Tecnológica. 2015.

FERNANDES, Rodrigo Sampaio. Desenvolvimento de processo alternativo para fabricação de materiais cerâmicos envolvendo as técnicas de conformação por consolidação com amido e

colagem. Universidade Estadual Paulista, Guaratinguetá, 2008.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange; CAVALCANTI, Virgínia. Vernacular Design: a discussion on its concept. In: Design Frontiers: territories, concepts, technologies. 617p. Blucher: São Paulo. 2012.

FOLDER: Mãos, A história do Ceará escrita com arte, CeArt Central de Artesanato do Ceará.

FROTA, Lélia Coelho . Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005 Löbach, B. Design Industrial - São Paulo: Edgard Blücher, 2001 - academia.edu

GUTMAN, Guilherme, Darcílio Lima: Um Universo Fantástico - Rio de Janeiro : R&L Produtores Associados, 2016.

HABER, R.A; SMITH, P. A. Overview of traditional ceramics. In: SCHNEIDER, S.J. Engineered Material Handbook: Ceramics and Classes. 1ª edition. New York: ASM International, v.4, 1991.

KELLER, Paulo. O artesão e a Economia do Artesanato na Socieda-

de Contemporânea. Universidade Federal do Maranhão, 2014.

KINGERY, W.D.; BOWEN, H.K; UHLMANN, D.R. Introduction to Ceramics 2ªed. New York. John Wiley & Sons, 1976.

KRUKEN, Lia. Design e território : valorização de identidades e produtos locais / Lia Krucken. -- São Paulo : Studio Nobel, 2009.

LAPANTINE, François; TRINDADE, Liana, O que é imaginário. Editora brasiliense, São Paulo, 1996.

LAWRENSE, E. Dawson SLIP CASTING: A CERAMIC TECHNIQUE INVENTED IN ANCIENT PERU, Ñawpa Pacha, 2:1, 107-111, DOI: 10.1179/naw.1964.

LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). Agitprop: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

LEON, Ethel. Design brasileiro: quem fez, quem faz. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. Design e Artesanato. Relações Delicadas. In: Revista D'Art, n.12. São Paulo:

Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 64-67. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20design%20e%20artesano%20rela%C3%A7%C3%B5es%20de%20licadas.pdf>. Acesso em 04 Abr. 2021.

MATURANA, Humberto; MAGRO, Cristina; PAREDES, Victor. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MEDEIROS, P.N.; TAVARES, M.T.S.; AVELINO, K. A. R.; CARLOS, E.M.; HARIMA, E. Colagem de Barbotina e Esmaltação Cerâmica. In: V Congresso Norte-Nordeste de Pesquisa e Inovação. Maceió/AL. V Congresso Norte-Nordeste de Pesquisa e Inovação, 2010.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

NORTON, F. H. *Cerâmica Fina: Tecnologia y Aplicaciones*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1975.

PEREIRA, Carlos José da Costa. *Artesanato, definições e evolução: ação do MTB, PNDA*. Brasília: Ministério do Trabalho, Secretaria Geral. 1979.

PEREIRA, Bárbara Elisa; DIEGUES, Antonio Carlos. *Conhecimento de populações tradicionais como possibilidade de conservação da natureza: uma reflexão sobre a perspectiva da etnoconservação*. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, v.22, n.1, 2010.

REED, J.S. *Introduction to the Principles of Ceramic Processing*. John Wiley & Sons, NY, 1995.

ROIZENBRUCH, Tatiana Azzi. *O jogo das diferenças: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro*. Universidade Anhembi Morumbi, 2009.

SANTOS, Thiago de Sousa et al. *O artesanato como elemento impulsionador no desenvolvimento local em municípios brasileiros*. *Anais do VII Simpósio de Excelência de Gestão e Tecnologia*, 2010.

SANTANA, Maíra Fontenele. *Design e artesanato: fragilidades de uma aproximação (SEBRAE)**. *Cadernos Gestão Social*, v.4, n.1, p.103-115, jan./jun. Disponível em <www.cgs.ufba.br>. 2013. SEBRAE. *Programa Sebrae de Artesanato: termo de referência*. Brasília: Sebrae, 2004.

SIEBRA, Lúcia Maria Gonçalves, TEODORICO, Marcos Pinheiro de Almeida/ BATISTA Vanessa Louise (Organizadores). *Sertão Cultural memória, identificação e valorização da cultura sertaneja*. Assis: Gráfica & Editora Triunfal, 2016.

SOUZA, Marzane Pinto de; UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. *Mão de arte e saber-fazer dos artesãos de Icoaraci: um estudo antropológico sobre sociedade, identidade e identificações locais*. 2002. 118 f.; Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. \$b Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2002.

UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. 32ª Conferencia General, 2003. París. Disponível em: <<http://portal.unesco.org>> Acessado em: 22 de Julho de 2016.

VASSÃO, Caio Adorno. *Arquitetura livre: Complexidade Metadesign e Ciência Nômada*. São Paulo: FAUSP, 2008. XAVIER, Leandro Pinto. *"Aqui... a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura": um estudo da tradição ceramista e*

as mudanças na produção em Icoaraci - Belém (PA); Orientadora, Marilu Marcia Campelo. *Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2006*.

ZANOTTO, Edgar Dutra/ MIGLIORE, Angelo Rubens. *Propriedades Mecânicas de materiais Cerâmicos: Introdução*. Departamento de Engenharia de Materiais, Universidade Federal de São Carlos. 1991.

**ANEXO A
MODELO DE ENTREVISTA**

Entrevistado:

Local:

Data:

Hora:

Olá, agradeço, por me receber em seu atelier/local de trabalho, estamos fazendo uma pesquisa visual baseada nas expressões faciais do artesanato e gostaríamos de entender um pouco do seu trabalho, por isso elaboramos esse questionário, podemos começar?

1. Você pode falar um pouco sobre sua técnica de trabalho e métodos? Quais matérias? Quais ferramentas? Quais etapas? Vc trabalha em equipe? Existe alguma etapa externa feita por outra pessoa?

2. Quando e como começou o seu contato com seu trabalho/artesanato? Como você descobriu que essa era sua vocação? Como você aprendeu a sua técnica?

3. Quais os tipos de produtos, as principais características e diferenciais de cada um?

4. Em que ocasiões seu trabalho pode ser usado? Quais as principais funcionalidades?

5. O que te inspira e motivo na criação do seu trabalho? E os rostos de onde eles vieram, qual a origem do seu trabalho? Qual sua inspiração para criar seus rostos?

6. Você acredita que sua obras tem algum valor místico ou espiritual? Alguém já observou algo nesse sentido no seu trabalho?

7. O que significa o seu trabalho para você, o que você quer expressar com o seu trabalho?

8. Como você busca aprimorar o seu trabalho? Você ministra cursos?

9. Qual o público do seu trabalho? Você recebe muitas visitas de curiosos e pesquisadores? Como ocorre a divulgação do seu trabalho?

10. Qual as perspectivas para o mercado de produtos feitos à mão? Qual o diferencial do seu produto em meio ao mercado geral?

11. Você conhece alguém que trabalhe na mesma linha do seu artesanato? Você conhece outros artesãos que trabalhem com a temática dos rostos?

ANEXO B
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE VEICULAÇÃO DE IMAGEM

PERMISSÃO DE DIREITOS CONCEBIDOS

Por meio do presente instrumento, e da assinatura desta divulgação, eu concedo ao aluno Atila Tahim de Sousa residente na Rua Rio Grande do Sul n 1973 Fortaleza CE, inscrito no cadastro de pessoa física número 049 573 533 79, a minha permissão para veicular as imagens, bem como usá-las em qualquer tipo de mídia, Banco de imagem ou quaisquer finalidades (exceto difamação). Concordo que as imagens podem ser combinadas com outras imagens, textos e gráficos, podendo ser cortadas parcialmente, alteradas e modificadas, desde que identificadas conforme origem e pessoa.

Concordo que o direito de imagem das obra de minha autoria para o projeto de pesquisa, "Rostos na Terra do Sol" poderá ser cedido desde que seja identificado o autor e identificação da obra.

Declaro nada mais ter a reclamar, seja a que titulo for, nesta ou noutra oportunidade, sobre quaisquer eventuais direitos, pelo material, podendo o mesmo ser alterado na edição de imagens. Tenho a capacidade legal e o direito de executar esta divulgação.

NOME: _____

CPF: _____ RG: _____

FONE: _____ DATA: ____/____/____

