



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN**  
**GRADUAÇÃO EM DESIGN**

**ANA BEATRIZ TEIXEIRA MARCIANO**

**O SEGREDO DA PEDRA: PROJETO EDITORIAL DE UM LIVRO-IMAGEM A  
PARTIR DE ASPECTOS DA CULTURA INDÍGENA TREMEMBÉ**

**FORTALEZA, CEARÁ**  
**2019**

ANA BEATRIZ TEIXEIRA MARCIANO

**O SEGREDO DA PEDRA: PROJETO EDITORIAL DE UM LIVRO-IMAGEM A  
PARTIR DE ASPECTOS DA CULTURA INDÍGENA TREMEMBÉ**

Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de Design do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof. Dra. Alexia Carvalho Brasil

FORTALEZA  
2019

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)

---

M266s Marciano, Ana Beatriz Teixeira.

O SEGREDO DA PEDRA: PROJETO EDITORIAL DE UM LIVRO-IMAGEM A PARTIR DE ASPECTOS DA CULTURA INDÍGENA TREMEMBÉ / Ana Beatriz Teixeira Marciano. – 2019.  
122 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Alexia Carvalho Brasil.

1. Livro-imagem. 2. Tremembé. 3. Ilustração. 4. Etnodesign. 5. Design gráfico. I. Título.

CDD 658.575

---

ANA BEATRIZ TEIXEIRA MARCIANO

O SEGREDO DA PEDRA: PROJETO EDITORIAL DE UM LIVRO-IMAGEM A  
PARTIR DE ASPECTOS DA CULTURA INDÍGENA TREMEMBÉ

Trabalho Final de Graduação apresentado ao  
Curso de Design do Departamento de Arquitetura  
e Urbanismo e Design da Universidade Federal do  
Ceará, como requisito parcial para obtenção do  
Título de Bacharel em Design.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Alexia Carvalho Brasil  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Camila Barros  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Emílio Augusto  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Inês Vitorino Sampaio  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*"Não tem como separar essa relação meio ambiente e ser humano, porque quando separa, cai nessa história da gente querer pesquisar pra poder voltar aonde está. Pesquisar algo que está se perdendo, por medo de se perder totalmente."*

*- Matheus Tremembé*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, extensão do meu coração e a minha maior referência em tudo nessa vida, obrigada por acreditar em mim e por ter segurado firme minha mão, mesmo com todos os acontecimentos do último semestre. Essa é por nós duas;

Ao meu careca, pelo suporte ao longo do caminho, mesmo não entendendo o que o design tem a ver com a filha dele ter de se deslocar até uma tribo indígena;

À Renata, Ticiane e Junior, obrigada pela torcida de sempre e pelo incentivo de que as coisas dariam certo no final!

À minha família, em especial, a minha avó, por ser esse símbolo de força.

Aos meus amigos, que acompanharam pacientemente esse processo, sobretudo, aos que me acompanham desde os primórdios: Renan, Lucas, Milena, Mirela, Mariana e André, tenho muito orgulho de onde chegamos! Obrigada por serem sinônimo de casa naquela universidade.

Aos meus coletivers: Marina, Adson, Bruno, Mariana e Alê, vocês me inspiram a pensar Design de uma maneira diferente. Quero trabalhar ainda em muitos projetos com vocês! Obrigada pelo companheirismo e comprometimento nos últimos anos.

Ao que me chama carinhosamente por paper, obrigada por ser colo, afeto e por ficar igualmente empolgado com cada pequena conquista compartilhada!

À Alexia, por topar mergulhar nessas narrativas comigo e por tornar o processo das orientações o mais leve possível. Meu muito obrigada aos incontáveis aprendizados nesse percurso, fico muito feliz que a guia nesse trajeto tenha sido você!

À banca examinadora, Camila, Emilio e Inês, muito obrigado por todas as contribuições e por aceitarem o convite. Chamamos cada um por acreditarmos no poder dos seus trabalhos e das suas linhas de pesquisa. Gratidão!

À todos do corpo docente do curso de Design, obrigada por compartilharem suas vivências e por construírem dentro de cada aluno, ao longo da graduação, o como pensar design e para quem.

Ao Bruno, gratidão sem tamanho por me acompanhar na visita.

À Richelle, pelas palavras de apoio quando ainda estava do outro lado da fronteira e por ter sido a grande responsável por uma das conversas mais relevantes para a etapa etnográfica.

Ao Nilo, por todo suporte (e orientações) me ajudando a me encontrar desde o princípio nessa pesquisa.

Ao Edelino, que me salvou incontáveis vezes e em tantas outras me ajudou a achar soluções pras enrascadas burocráticas em que ousei me meter. Mil vezes obrigada!

Muito obrigada a todos que contribuíram para este trabalho ser possível. Em especial, Matheus Tremembé, Getúlio e todos que me receberam tão bem na visita a escola indígena Maria Venância. Espero que essa pesquisa funcione como eco para que outros olhares curiosos, como os meus, sejam atraídos!

## RESUMO

O ensino de design no Brasil sofre com as influências eurocêntricas desde a criação de sua primeira escola em Design a ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial, constituída no ano de 1963, onde seguia um modelo alemão de ensino. Esse pensamento reflete até hoje na forma como vários dos designers projetam ou como enxergam o “bom design”, a similaridade pelo que vem de fora encanta mais que muito do que é produzido aqui. A presente pesquisa propõe-se a mudar essa perspectiva e passar a olhar com mais atenção para as narrativas locais. De forma a fazer emergir o outro lado da história. Nesse contexto, passamos procurar entender como poderíamos traçar uma linguagem visual, por meio da ilustração, da cultura indígena Tremembé. O produto final culminou no desenvolvimento de um livro-imagem. Assim, para se chegar a esse resultado coletamos aspectos da cultura material e imaterial dos Tremembé, além de estudarmos o etnodesign como instrumento de pesquisa capaz de auxiliar na preservação da memória de uma comunidade. Além desses fatores, temos também o estudo da ilustração como uma forma de representação de elementos de uma cultura e o design gráfico, como campo em que o projeto passa a tomar sua forma. Dessa maneira, tendo conhecimento da riqueza cultural da comunidade dos Tremembé e da necessidade de ações que deem uma maior visibilidade a eles e aos atuais problemas que eles estão enfrentando, espera-se que essa pesquisa sirva como uma contribuição para que sejam fomentados cada vez mais debates sobre a cultura indígena no Brasil.

**Palavras chave:** Indígena; Tremembé; Design gráfico; Ilustração; Memória; Identidade; Etnodesign; Cultura; Livro-imagem;

## ABSTRACT

Design education in Brazil has suffered from Eurocentric influences since the creation of its first design school ESDI - School of Industrial Design, started in 1963, which followed a German teaching model. This scenario still reflects nowadays in the way that many designers design or see or “good design,” a similarity that comes from abroad is much more popular here. This research proposes to change this perspective and to look more closely at local narratives. In order to make emerge the other side of the story. In this context, we try to understand how we could trace a visual language through illustration of the Tremembé indigenous culture. The final product culminated in the development of a picture book. Thus, to obtain this result, we collected aspects of the material and immaterial culture of Tremembé, as well as study ethnodesign as a research tool capable of helping in the conservation of the community. In addition to these factors, we also have the study of illustration as a form of representation of elements of a culture and graphic design as the field in which the project takes shape. Thus, being aware of the cultural richness of the Tremembé community and the need for actions that consider greater visibility and the current problems they are facing, it is hoped that this research will serve as a contribution to those who increasingly foster debates about indigenous culture in Brazil.

**Palavras chave:** Indigenous; Tremembé; Graphic Design; Illustration; Memory; Identity; Ethnodesign; Culture; Picture-book;

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Mapa de localização dos Tremembé no estado do Ceará.....	24
FIGURA 2 - Escola indígena Maria Venância, localizada em Almofala.....	27
FIGURA 3 - Esquematização sobre o Etnodesign.....	33
FIGURA 4 - Registros de coleta de dados imagéticos.....	34
FIGURA 5 - Capa e spread do livro ida e volta, de Juarez Machado.....	41
FIGURA 6 - Diagrama de Venn adaptado aos campos da pesquisa.....	47
FIGURA 7 - Área externa referente ao pátio da escola.....	52
FIGURA 8 - Entrada da escola e Mural entre salas.....	52
FIGURA 9 - Cartazes de trabalhos dos alunos.....	53
FIGURA 10 - Interior da biblioteca.....	53
FIGURA 11 - Moodboard referências de ilustração.....	55
FIGURA 12 - Páginas do livro "História dos Tremembé - memórias dos próprios índios." (2014) .....	57
FIGURA 13 - Páginas do livro "Os encantados e seus encantos - narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados.".....	58
FIGURA 14 - Páginas correspondentes ao interior do livro "Primeiras letras Tremembé".....	60
FIGURA 15 - Lista das narrativas.....	61
FIGURA 16 - Narrativa escolhida com suas partes destacadas para ilustração.....	62
FIGURA 17 - Interior do livro "Afinal o caracol".....	64
FIGURA 18 - Interior do livro "Onda".....	64
FIGURA 19 - Interior do livro "Vazio".....	65
FIGURA 20 - Storyboard.....	67
FIGURA 21 - Sketches iniciais.....	67
FIGURA 22 - Estudo de parte da narrativa no digital.....	68
FIGURA 23 - Evolução da fisionomia do personagem pescador.....	69

FIGURA 24 - Teste de páginas com mesma ideia, mas representações distintas.....	69
FIGURA 25 - Paleta de cores.....	70
FIGURA 26 - Capa desenvolvida para o Assobiador.....	71
FIGURA 27 - Experimento dos cartões.....	72
FIGURA 28 - Uma das ilustração que passou por ajuste pós experimento....	72
FIGURA 29 - Páginas finais respectivas ao miolo do livro.....	74
FIGURA 30 - Experimentos de composições para capa.....	75
FIGURA 31 - Composição final da capa escolhida.....	75
FIGURA 32 - Guardas com grafismos.....	75
FIGURA 33 - Imagens referentes ao protótipo vistas 1 e 2.....	77
FIGURA 34 - Imagens referentes ao miolo do protótipo.....	77

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Classificação das tribos do Ceará segundo sua localização.....	19
TABELA 2: Classificação etnográfica dos indígenas cearenses.....	20
TABELA 3: Tabela de tipos de livro, adaptado de Linden (2011).....	37
TABELA 4: Tabela de classificação palavra-imagem, segundo Nikolajeva e Scott (2011).....	39
TABELA 5 - Etapas da pesquisa projetual.....	48
TABELA 6 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo A).....	57
TABELA 7 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo B).....	58
TABELA 8 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo C).....	59
TABELA 9 - Tabela de análise dos livros-imagem.....	63

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO .....	15
1.1. Contextualização e problema de pesquisa.....	15
1.2 Objetivo Geral .....	18
1.2.1 Objetivos Específicos .....	18
1.3 Justificativa .....	18
2. PESQUISA .....	19
2.1 Os índios no Ceará: uma breve abordagem sobre sua cultura e História .....	19
2.1.1 Os Tremembé .....	22
2.1.2 O ensino nas escolas indígenas.....	24
2.2 Memória e Identidade: onde entra o designer? .....	27
2.3 Estudos sobre o Etnodesign .....	30
2.4 Sobre o livro ilustrado e a ilustração como meio de representação ....	34
2.5 O livro-imagem e seus componentes.....	39
2.6 Um estudo sobre as cores Tremembé.....	43
3. METODOLOGIA .....	45
3.1 Requisitos de projeto .....	48
3.2 O processo da pesquisa etnográfica .....	48
3.3 As etapas do método projetual .....	53
3.3.1 Definição de problema .....	53
3.3.2 Recompilação de dados .....	53
3.3.3 Análise de dados .....	55
3.3.4 Experimentação .....	65
3.3.5 Verificação .....	70
3.3.6 Desenhos construtivos .....	72
3.3.7 Produção .....	74

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81
APÊNDICE: PRODUTO FINAL .....	85

## **1. APRESENTAÇÃO**

O presente trabalho propõe-se a compreender a relação existente entre a memória, a identidade e o designer, a fim de perceber de que forma podemos usar o design para traçar uma linguagem visual que remeta a cultura indígena Tremembé. Na natureza, todos os lados de quaisquer objeto são iguais. Assim, não há nada que seja evidenciado, que seja diferente dos demais, que se sobreponha. Cabe ao observador evidenciar esse lado e estabelecer esse olhar curioso, fruto de sua formação cultural, sobre o objeto (CARDOSO, 2016). A pesquisa foi se estruturando, à medida que se foi pensando nessa questão da perspectiva do observador atento as narrativas históricas indígenas e relacionando ao campo da ilustração e do design gráfico.

### **1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO E PROBLEMA DE PESQUISA**

O design é uma área de atuação relativamente nova e possui um caráter interdisciplinar com outros ramos do conhecimento e demais atividades, impactando com sua prática outras profissões. Dessa forma, o efeito da sua prática é sentido também em outras profissões. Para Nascimento (1981 apud BARROSO NETO, [s.d.]) o design é uma

uma atividade contemporânea que nasceu da necessidade de estabelecer uma relação entre diferentes saberes e diferentes especializações. Design é o equacionamento simultâneo de fatores sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, tecnológicos e econômicos, na concepção de elementos e sistemas materiais necessários à vida, ao bem-estar e à cultura do homem.

Segundo Follmann (1999 apud FREITAS, [s.d.]), o ensino de design, desde o princípio, encontra-se vinculado a marcos históricos europeus como a Revolução Industrial, período que foi marcado por fortes mudanças na produção industrial, ligado à implantação de novas tecnologias que trouxeram a esse ambiente produtivo, um nível mais ampliado da mecanização dos processos de produção, antes feitos manualmente. Nesse contexto, em 1919, nasceu a primeira Escola de Design na

Alemanha, a BAUHAUS. Ainda que sua existência tenha durado 14 anos, seu legado de contribuição ainda pode ser encontrada até hoje para os campos das artes, do design e da arquitetura. Entre os objetivos da Bauhaus, Segundo Walter Gropius, seu primeiro diretor (1972, p.30):

[...] concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida.

O que remetia a sua procura por criar objetos e edificações que viessem de encontro a produção industrial, contexto histórico que, como vimos, ela estava situada na época. Posteriormente, por volta de 1952, surge a escola *Hochschule für Gestaltung* (HfG) em Ulm, Alemanha.

Conforme aponta Follmann (1999 apud FREITAS, [s.d.]), no Brasil, entretanto, a primeira escola em Design, a ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial, é instituída apenas por volta do ano de 1963, sendo constituída seguindo um modelo de ideologia vindo da Escola alemã *Hochschule für Gestaltung* (HfG). O que confirma Freitas (1999) no seguinte trecho:

O corpo docente da Escola de Ulm, aspirava pela criação de um centro de desenvolvimento que fosse mais do que uma escola de Design; ambicionava uma transformação que pudesse refletir sobre o pensamento alemão. O ideal da nova escola pregava a produção de objetos standardizados, numa luta aberta à diferenciação da produção e ao styling americanos (a melhor forma é aquela que mais vende). (FREITAS, 1999, p. 43)

Pode-se perceber que o estudo do design no Brasil foi pautado desde cedo pelo ensino e pensamentos provindos de terras européias. Conforme aponta Follmann (2015), até hoje a maior parte dos processos metodológicos estudados dentro das escolas de design brasileiras, ainda são de origem estrangeira. Essa questão repete-se também em outros aspectos, tais como o estudo da história da arte no design, conforme apontado por Nogueira (2005), temáticas artísticas como

modernismo, cubismo, impressionismo, e as demais vertentes que marcaram a Europa são mais frequentemente disseminadas dentro das escolas de design.

É compreensível essa maior afeição do brasileiro aos modelos étnicos, que aqui se estabelecem, vindos do outro lado do Atlântico, “considerando sua formação histórica, de uma cultura que se molda da chegada à terra pelo mar, o olhar que permanece culturalmente segue no mesmo sentido, do litoral para o interior” (CARDOSO, 2016, p. 61).

Através do entendimento do olhar sob essa perspectiva, cabe uma nova reflexão: de que forma é possível, como designer, mergulhar nessas outras narrativas que também compõem a construção identitária do povo brasileiro? O que um designer, com maior entendimento acerca da cultura material e imaterial local, teria como diferencial? Por que quase não existem referências às manifestações plásticas indígenas no ensino no design? De que forma esse conhecimento beneficiaria a sociedade? Esses foram alguns dos questionamentos que surgiram de início da pesquisa e que também serviram para instigar o olhar curioso para o seu desenvolvimento.

Cardoso (2005), destaca em seu livro a importância do legado histórico em nossa cultura. Ele aponta:

Enquanto os designers continuarem a desconhecer o rico e fértil legado histórico de projeto que existe em nossa cultura há um século ou mais, estarão condenados a descobrir a pólvora e a reinventar a roda a cada geração. Pior que isso, estarão optando por permanecer presos aos limites estreitos da conceituação da profissão imposta pela modernidade envelhecida de quarenta anos atrás [...] (CARDOSO, 2005, p.16)

Devido a sua crescente participação na construção da cultura material e da sua consciência social, existe uma necessidade crescente do designer em assumir uma postura reflexiva quanto a sua atuação profissional e crítica ao seu ensino, visando assim, um maior aprimoramento no seu desempenho (NIEMEYER, 2007). Dessa forma, abordaremos o designer como um agente cultural modificador do meio, capaz

de promover novas perspectivas para as pessoas a fim de possibilitar uma reflexão quanto a preservação e valorização das identidades étnicas.

Face à essas observações, a pesquisa apresenta como recorte a tribo indígena Tremembé. Atualmente, a comunidade está localizada em Almofala, distrito do município de Itarema, no estado do Ceará. Aqui serão estudadas seus aspectos culturais de natureza material e imaterial referentes a sua formação identitária.

Neste contexto, a seguinte pesquisa se estrutura utilizando a combinação entre as metodologias científica e projetual. Dessa forma, adotamos a etnografia e o modelo proposto por Fuentes (2006). De princípio, é realizado um apanhado bibliográfico, para posteriormente sejam feitas algumas análises. Além disso, abordando também esse caráter interdisciplinar do design, temos como outro campo aqui associado a ele, o da história. Assim como a escolha de se trabalhar com a ilustração como forma de representação e com o design gráfico como requisitos para essa pesquisa.

## **1.2 OBJETIVO**

### **1.2.1 Objetivo Geral**

O objetivo geral da seguinte pesquisa consistiu em desenvolver uma linguagem visual, por meio da ilustração, da cultura indígena Tremembé, a fim de que, com os conhecimentos obtidos ao longo do processo, possa se elaborar um livro-imagem.

### **1.2.2 Objetivos Específicos**

- a) Foram coletados dados referentes a cultura material e imaterial dos indígenas Tremembé;

- b) Em seguida analisamos os dados coletados, de forma a captar elementos que poderiam ser aplicados para a construção do projeto gráfico de um livro-imagem;
- c) Produção de um protótipo;
- d) Para se desenvolver uma linguagem visual, através da ilustração, que remeta a cultura indígena Tremembé;

### **1.3 JUSTIFICATIVA**

A motivação da pesquisa parte, inicialmente, de um interesse pessoal em compreender a história do Brasil por outra perspectiva, que não a tradicionalmente repercutida pelo colonizador, bem como uma forma de conhecer mais sobre o processo identitário do brasileiro. Além desse interesse inicial, existia uma necessidade em aprender sobre um tema, até então, pouco familiar e a busca pela troca, o desejo de que a pesquisa funcionasse como uma ressonância também para mais pessoas com quem tivéssemos contato, ou não, durante o seu percurso.

Existia também uma forte afinidade da pesquisadora, ao longo de sua jornada acadêmica, por disciplinas que abordassem história ou temáticas referentes à memória, além da curiosidade pela ilustração e suas técnicas possíveis de representação visual. Temos esses fatores, aliados ao conhecimento e afinidade pelo design gráfico, que é o campo de interesse em que o projeto ganha corpo.

A escolha do recorte em se trabalhar com os indígenas Tremembé se deu pela sua localização, existia essa vontade de se pesquisar sobre alguma tribo que fosse local. Outros fatores também ajudaram nessa escolha, como a compreensão dos problemas de demarcação de terras que a comunidade vem enfrentando com o governo. Assim, ações, discussões ou mesmo pesquisas relacionadas ao tema, podem servir como instrumentos que voltem o olhar de mais pessoas para essa questão.

A importância da pesquisa fundamenta-se também nas escassas produções acadêmicas em design existentes, que abordam a temática da memória indígena Tremembé. Espera-se, assim, que o tema possa emergir, ganhar mais espaço para reflexões e discussões na sociedade, tendo em vista a necessidade do reconhecimento de que a identidade do povo brasileiro é fortalecida em sua pluralidade.

## **2. PESQUISA**

### **2.1 Um breve abordagem sobre os índios no Ceará**

A ocupação do sertão nordestino aconteceu de princípio pela entrada do interior, por meio dos boiadeiros e consecutivamente pelos missionários. Enquanto na segunda metade do século XVI, eclodiram os conflitos entre os moradores e os jesuítas, que se prolongaram ao longo do restante do período colonial (SILVA, 2005).

Segundo relata Carlos Studart Filho, em seu livro *Os aborígenes do Ceará* (1965), os primeiros indivíduos que povoaram as terras cearenses teriam partido da costa do Pacífico, vindos por meio do estreito de Bhering.

Conforme Silva (2005, p. 54), no período correspondente ao seu descobrimento, o Ceará era uma região densamente ocupada, englobando por volta de 75 grupos indígenas espalhados pelo litoral, no sertão e nas serras. Studart Filho (1965) propõe ainda uma classificação das comunidades indígenas cearenses com base na sua distribuição territorial, como pode ser encontrada na tabela 1:

Tabela 1 - Classificação das tribos do Ceará segundo sua localização.

TRIBOS			
ALTO SERTÃO	DE CONTORNO OCEÂNICO	SERTANEJAS	SERRANAS
Cariuanés; Carcuacus; Calabaças; Cariús; Cariris; Jucás; Pipões; Xocós; Umãos;	Jaguariabaras; Baiacus; Guanacés; Guanaceguaçus; Guanacemirins; Acanaceguaçus; Tremembés; Potiguaras;	Xirirós; Candandus; Acimis; Vidaes; Caratis; Icós; Icozinhos; Acongás; Quiratiús; Caratiús; Quererarius; Jenipapos; Quixelôs; Canindés; Acocis; Chibatas; Ariús; Quitaiaús;	Tabajaras; Anacés; Ararius; Canacus; Aconguaçus; Tocarijus; Anaperus; Acriús; Arariús;

FONTE: Desenvolvido pela autora adaptado de SILVA (2005).

Devido a sua variedade étnica, muitos desses grupos não foram nomeados nos documentos ou eram frequentemente confundidos entre si. O que se sabe é que os primeiros contatos destacados dos colonizadores com esses grupos indígenas foram manifestados com extrema violência e abuso de poder.

O pesquisador Carlos Studart Filho, propõe ainda uma classificação das comunidades indígenas cearenses encontradas através de agrupamentos por família linguística. Ele fez essa divisão em cinco famílias: Tupi, Cariri, Tarairiú (Tapuia), Tremembé e Jê. Os grupos indígenas encontrados nessa divisão estabelecida por ele pode ser visualizada na tabela 2:

Tabela 2 - Classificação etnográfica dos indígenas cearenses.

TARAIRIÚ (TAPUIA)	TUPI	CARIRI
Canindés Paiaçus (Baicus, Pacajus) Panatis Jenipapos Aperius Arariús (Irarijus, Arecurus, Rerius) Camaçus Janduins (Nhanduis, Txacaianas) Jacós Jenipaboaçus (Jenipapoaçus) Quitarius Quixelôs Quixerarius Tocarius (Tusurijus)	Tapes Tupiniquins Tupinambós: Tabajaras Potiguaras	Arius: Arius, Garius, Urius Cariris Cariuanes Caratiús Coremas (Curemas) Inhamuns Isus
JÊ (JE, ZE)	TREMEMBÉ	
Aruás	Tremembés	

LEGENDA DOS QUADROS:

FAMÍLIAS LINGUÍSTICAS

GRUPOS INDÍGENAS

FONTE: Adaptado de SILVA (2005).

Esses grupos, derivados das famílias linguísticas citadas acima, foram responsáveis por promover muitos dos costumes presentes para o povo brasileiro. Os Tupi, por exemplo, deixaram como uma importante herança cultural o uso da rede, o desenvolvimento da cultura do algodão. Também tiveram participação na língua portuguesa com palavras como: ipê, guarani e birigui. Além disso, a produção de cerâmicas com verniz e o cultivo da mandioca, também foram atividades exercidas por eles que são praticadas ainda hoje (SILVA, 2005)

Como podemos ver, a cultura indígena manifesta-se em nosso cotidiano por meio de práticas e artefatos que foram assimilados em nossa cultura, independente da significativa passagem de tempo, tendo as suas raízes muito presentes em variados âmbitos em nossas vidas, seja expressando-se por meio da culinária, de hábitos diários, da língua ou mesmo da produção de artefatos.

Segundo dados levantados pelo Instituto de pesquisa e estratégia econômica do Ceará, o IPECE, ainda que 40% dos indígenas do Estado do Ceará sejam da etnia Tapeba, a maior concentração existente refere-se ao povo Tremembé. Representando cerca de 44,2% da população indígena encontrada no estado do Ceará. O que foi um dos fatores que nos motivou para defini-los como objeto de estudo da presente pesquisa.

### **2.1.1 Os Tremembé**

Os Tremembé, segundo Studart Filho (1965), no período pré-colonial habitavam entre os rios Camucim e Parnaíba e, algumas vezes, estabeleciam-se até a foz do Itapicuru. Atualmente, eles habitam, no estado do Ceará, nos municípios de Itarema, Acaraú e Itapipoca. Em Itarema, não só se encontram próximo à costa, no distrito de Almofala, como também no interior, em uma área conhecida como Córrego do João Pereira. Na imagem 3 , podemos ver a disposição da área ocupada pelos Tremembé no estado do Ceará:

Figura 3 - Mapa de localização dos Tremembé no estado do Ceará.



FONTE: Acervo pessoal (2019).

No primeiro momento, os Tremembé não se diferenciam culturalmente dos demais habitantes do município de Itarema. Eles falam o português e ainda que sua língua nativa não tenha perdurado, apresentam uma acessível e preciosa herança cultural (VALLE, 1993). De acordo com Studart Filho (1965, pág 77), os vocábulos que temos acesso hoje, provém das cantigas da dança do Torém, até então praticada pelos mesmo na cidade de Almofala.

O Torém, conhecido como a dança dos Tremembé por alguns estudiosos, é uma de suas práticas mais singulares. É uma espécie de dança de roda, entoada por cantos que combinam palavras em português com palavras de origem indígena na forma de quadras. Os cantos são ritmados por meio do som do aquaím (um tipo de maracá) e os dançarinos consomem o mocoioró (bebida fermentada de caju) durante a dança. Existem informações acerca dessa dança datadas, por volta, do século XIX. Contudo, esse ritual dos Tremembé veio se transformando com a passagem do tempo. Studart Filho se dirige ao Torém em seus escritos como:

Trata-se, diz o Dr Seraine, de uma dança imitativa, pantomímica, dirigida por um índio, que se coloca no interior de um círculo formado por dançarinos, o qual executa os movimentos coreográficos próprios, cantando esquisita melodia. (STUDART FILHO, 1965, pág 77)

Na década de setenta, como parte da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Instituto Nacional de Folclore promoveu um levantamento das várias manifestações culturais existentes. A iniciativa movimentou diversos pesquisadores cearenses e professores, que priorizaram o estudo do Torém, resultando na produção e na distribuição de um disco que abordou, em especial, o Torém de Almofala. Além dessa, outras ações como o Festival de Folclore promovido pela Universidade Federal do Ceará, em 1965, chamou a atenção para a prática do Torém. Nesse evento dançarinos de Torém conquistaram o primeiro lugar numa competição entre grupos. Como podemos ver, o torém foi sendo politizado, aos poucos, ao longo do tempo como uma forma de expressão da cultura e identidade dos Tremembé.

Os Tremembé faziam bastante uso de narrativas orais, de lendas e relatos. Por meio delas eles desenvolviam seu imaginário, perpetuavam sua memória social e fortaleciam seu sentido identitário. É comum muitos dos seus mitos estarem associados com elementos da natureza, pois possuíam uma profunda relação de respeito com ela, em especial a relação com o mar e a água, devido ao fato de a principal atividade realizada por eles envolver a pesca (OLIVEIRA, 2005).

## **2.2 O ensino nas escolas indígenas**

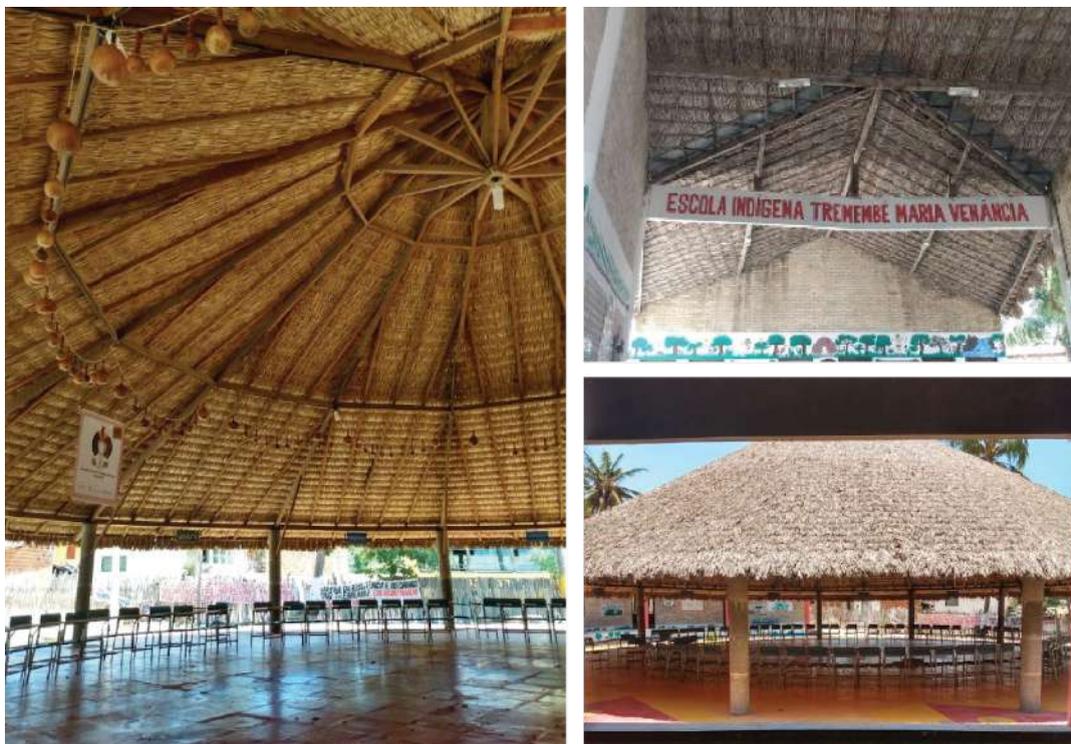
Conforme aponta o Censo Escolar de 2018, no Brasil, existem 3.345 escolas indígenas, com um total de 22.590 professores e 255.888 matrículas de estudantes. A educação escolar indígena é assegurada aos povos indígenas desde a Constituição de 1988, através de um modelo que preza pela diversidade e singularidade cultural de cada povo. Tratam-se de escolas bilíngues e comunitárias, em que as suas práticas ancestrais são passadas para os mais jovens, assim como suas tradições, suas memórias e a história do seu povo.

No Brasil, as primeiras atividades escolares indígenas tiveram início desde o princípio da colonização com os missionários jesuítas e se prolongou até o século XX. Foi um modelo pensado como uma maneira de catequizar e dominar os povos originários, além de auxiliar na expansão da Igreja Católica e no engajamento de mais fiéis. Assim, a educação indígena imposta tinha como finalidade “negar a diversidade dos índios, ou seja, aniquilar suas culturas e incorporar mão de obra indígena à sociedade nacional” (FERREIRA, 2001, p.72).

Já por volta do início do século XX, se enquadra o segundo momento da educação escolar indígena. Foram desenvolvidas políticas públicas como: o Serviço de Proteção ao Índio (posteriormente substituído pela FUNAI - Fundação Nacional do Índio) e a Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPIILTN), em que os indígenas passaram a ficar sob o apoio do Estado, como uma forma de “integrar” os povos indígenas à sociedade. Entretanto, a presença do Estado, ainda que autointitulado como laico, apresentava uma forte influência religiosa entre os povos indígenas existentes. Dessa forma, o domínio religioso através da educação escolar indígena seguiu se fazendo presente durante o percurso histórico, fator que vem mudando de cenário com o passar do tempo.

A designação para o posto de professor indígena, por exemplo, culminou em uma das várias conquistas realizadas a partir do processo de reivindicação dos indígenas na busca pela melhoria de suas políticas públicas. Por meio da participação indígena, a Constituição Federal de 1988 certificou a obtenção de direitos de suma relevância aos diferentes povos. Encontramos como medidas alcançadas nessa década, a conquista à escola com matriz curricular diferenciada. As escolas indígenas (figura 2) se diferenciam das escolas tradicionais, por seu ensino diferenciado, em que se combina conteúdos lecionados nas escolas tradicionais, com as particularidades referentes aos aspectos histórico-culturais de cada tribo. Então temos, que o ensino passado aos jovens dentro de cada escola indígena, se difere também das demais escolas indígenas, por abordar esse viés de conhecimento único que provém das singularidades de cada etnia.

Figura 2 - Escola indígena Maria Venância, localizada em Almofala.



FONTE: Acervo pessoal (2019)

Em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, expôs pela primeira vez a instalação de um modelo de “educação escolar intercultural e bilíngue/multilíngue aos povos indígenas”, por meio de professores com formações especializadas, material didático e plano pedagógico específicos para cada etnia. Essas medidas são reconhecidas como importantes avanços históricos, graças a especificidade com que abordam cada uma das identidades étnicas, reconhecendo sua relevância na constituição da identidade nacional, na sua afirmação singular para a comunidade e na valorização da sua língua e costumes históricos.

Essa maior participação dos povos indígenas no âmbito do ensino vem se expandindo não só no período escolar, como também no ensino superior. Segundo o Censo da Educação Superior de 2016, a participação de universitários de etnia indígena chegam a um total de 49.026 estudantes, entre universidades públicas e privadas. Atualmente, temos que os jovens de etnias indígenas atuam em diversas

áreas e muitos que acabam saindo de suas tribos lidam com a questão da desinformação da sociedade que os enxerga ainda por “moldes” coloniais, em que não fazem uso de tecnologias e redes sociais. Dessa forma, tornam-se agentes transformadores de perspectivas perante a muitos desinformados da sociedade.

### **2.3 Memória e Identidade: onde entra o designer?**

No presente capítulo, em primeiro lugar, buscamos esclarecer os conceitos de memória e de identidade, para então compreendermos qual seria a relação de ambos com o designer. As questões emergentes são: De que forma o conhecimento acerca desses conceitos implicaria na forma como os designers projetam? A partir dessa reflexão poderíamos perceber se isso realmente beneficiaria a sociedade e de que maneira isso poderia ocorrer.

Para Cardoso (2016), a memória é a concepção que temos de uma vivência, é a experiência resultante depois do contato com uma determinada prática. Porém, para ele essa memória não é estática, uma vez que o tempo presente é algo transitório, o que somos e pensamos encontra-se sujeito a nossa memória. Assim, devido ao seu caráter mutável e fluido, a memória se torna um processo de construção e reconstrução diária para cada indivíduo.

Segundo Halbwachs (1990), não é possível separar o homem da sociedade. Assim sendo, a memória de cada um não pertence unicamente a ele. Portanto, o autor atribui à memória um peso social, o que a levaria a ser entendida como uma combinação casual das várias memórias coletivas das pessoas com quem cada um convive. Complementando esse pensamento acerca de memórias coletivas, Bloch (1998, p. 229) diz que: “é também necessário que os membros mais velhos cuidem de transmitir essas representações aos mais jovens”. Dessa forma, a memória coletiva sustenta-se quando se mantém ativa, precisando de pessoas que estimulem sua lembrança para as demais.

Aliada ao conceito de memória, temos como um aspecto de identidade: "A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu e relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um." (CARDOSO, 2016, p. 73).

Cardoso (2016, p. 91) refere-se a memória como um importante meio para a construção da identidade. Associando a identidade à memória de cada pessoa, ele destaca: "eu sou quem eu sou porque fui o que fui". Dessa forma, o autor trata identidade como uma grande junção, um fator que se desenvolve através de fragmentos e que pode apresentar muitas facetas. Além disso, já que a identidade apoia-se na memória, ela possui o mesmo caráter mutável, suscetível assim a possíveis modificações.

Identidade étnica, de acordo com Bergamaschi (2008, p. 8), trata-se dos aspectos existentes que qualificam uma determinada identidade. Olhando pela perspectiva do também objeto de estudo da presente pesquisa, os indígenas Tremembé, por exemplo, se daria por meio da sua autoafirmação como indígenas. Além desse fator, recursos específicos de um grupo, tais como as suas crenças, a língua, as expressões culturais, servem como instrumentos para o seu reconhecimento.

Os artefatos também são artifícios passíveis de reconhecimento de uma identidade, tendo em vista sua ligação com a habilidade que o homem tem em atribuir significados às coisas. Dessa maneira, temos nos objetos a potencialidade de servirem como um apoio à memória, funcionando através da forma de estímulo ou mesmo de preservação (CARDOSO, 2016, p. 76). Da mesma forma ocorre para os Tremembé, que valorizam os artefatos usados, por remeterem a sua ancestralidade e funcionarem como uma forma de preservar esse vínculo através da memória contida ali (NASCIMENTO, 2001). A relação entre o objeto e a memória trata-se de um importante meio de compreensão de um povo e seus comportamentos como destacado:

Cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, e é como se dessecássemos um pensamento onde se confundem as relações de certa quantidade de grupos. (HALBWACHS, 1990, p. 132).

Segundo Razzaghi e Ramirez (2005), cabe ao designer identificar e capturar os valores culturais, para posteriormente, esclarecer o que eles representam em suas questões simbólicas. Para tanto exige um grau de conhecimento em áreas como design, sociologia, antropologia, entre outras. Existem inúmeras formas de gerar conexões entre memória, design e identidade. Através do conhecimento adquirido pelo designer sobre a questão a ser trabalhada, dependendo da sua intenção projetual, ele pode promover dissonâncias, agregar ruídos ou mais camadas de significado (CARDOSO, 2016).

Além disso, é importante como destacado por Carvalho (2007) o reconhecimento do designer como agente cultural modificador do meio, desde que seja levado em consideração as singularidades de determinada comunidade, de modo que o processo não se torne arbitrário na visão de quem o produz:

Considerar este processo em que se constituem as identidades e a atuação do designer como agente cultural permite reavaliar suas ações diante do impacto que pode causar. A imposição de uma forma de produto pré-determinada pela experiência do designer ignora as particularidades que constituem uma identidade regional e conseqüentemente não participa dos significados socialmente instituídos. (CARVALHO, 2007, p.74)

Associar memória e identidade ao processo de design promove uma maior compreensão dos aspectos que englobam o meio de vida das pessoas, desde suas particularidades culturais e sociais. Dessa forma, permite que o projeto alcance uma dimensão única, de caráter mais humano e social.

## 2.3 Sobre o Etnodesign

No presente capítulo, trataremos do contexto que engloba o etnodesign, para compreender qual sua relação estabelecida com o designer, o que ele agrega a uma pesquisa e quais são seus reflexos para a sociedade, bem como poderia ser aplicado à presente pesquisa.

Conforme apontado por Nogueira (2005), existe uma parcela bem pequena de designers e pesquisadores do design, que retomam o olhar para o que existe de cultura material e imaterial em nosso país, focando prioritariamente na produção externa vinda de países desenvolvidos. O autor destaca, ainda, essa repetição de comportamento quando a questão é levada para o campo de ensino do design no Brasil. Em que as referências plásticas indígenas, por exemplo, quase não são discutidas em sala, tampouco as suas técnicas e processos usados na criação de artefatos, o que acabou culminando na adesão desses estudos por outras áreas de conhecimento, como é o caso da antropologia.

Segundo Cavalcante (2014, p. 252), “o etnodesign (...) caracteriza-se por recuperar ou revitalizar elementos e aspectos culturais, derivados da natureza material ou imaterial, que compõem uma região, um povo ou uma comunidade”. Por se tratar de um campo relativamente novo do design e ainda pouco difundido, com menos obras publicadas que outras temáticas, ainda não é tão popularmente conhecido e debatido como poderia ser. Considerando essa questão, cabem aqui algumas reflexões: qual o seu valor nas discussões para os designers brasileiros e os ganhos para a sociedade com esse debate? Por que é importante ao designer conhecer esses aspectos culturais, de natureza material e imaterial, de uma comunidade?

Para Cavalcante (2014), o maior conhecimento acerca do etnodesign no Brasil possibilitaria uma renovação das tecnologias, dos materiais e das técnicas. Dessa forma, o etnodesign também assume um papel importante como instrumento de construção da identidade do brasileiro, pois reconhece cada etnia, grupo ou

comunidade por suas especificidades e, assim, contribui para o fortalecimento desse mosaico de identidades que é o povo brasileiro. Ressalte-se, também, o forte caráter voltado à inovação, o que agregaria ao ensino de design, como indicado por Nogueira (2005):

Enfim, o etnodesign mostra-se interessado não só em investigar e conhecer, mas como portador de um desejo de trocar informações, de perceber e passar esse conhecimento adquirido nas escolas de design. Trazer para os cursos de design esse aprendizado e levar deles idéias, propostas de inovações que possam melhorar a qualidade de vida de outras culturas. (NOGUEIRA, 2005, p.36)

Tomando esse ponto de vista, temos uma proximidade dos campos do design com a antropologia estética e simbólica, no que se refere a essa tarefa de identificação e análise das cultura de natureza material e imaterial. Assim, o Etnodesign encarrega-se de entender os aspectos que englobam a cultura, interpretar simbolismos contidos em elementos identificados, pesquisar formas, materiais e técnicas de produção que compreendem uma etnia. A percepção do designer quando combinada a essas investigações e trocas de saberes adquiridos ao longo do processo, pode culminar em resultados inusitados, por meio de novos conhecimentos adquiridos e nas interpretações do universo simbólico das várias etnias do Brasil. Conforme exemplificamos através da esquematização, na figura 3.

Esse aspecto levantado por Nogueira (2005), do papel que compete ao designer no campo do etnodesign, de investigar e buscar entender a riqueza dos aspectos de âmbito cultural de uma etnia, converge com o que aponta Almeida (2015) em sua pesquisa sobre o Etnodesign afrobrasileiro. Segundo Almeida (2015), para compreendê-lo, é necessário que ocorra uma interpretação dos símbolos identificados, e sem a realização de um estudo prévio referente as memórias, a identidade e as expressões étnicas, não há Etnodesign. O que o autor complementa em, "É necessária sua compreensão, pois no sentido mais genuíno, o design não se permite entender como mero reproduzidor de produtos, mas, aquele que constrói significados a partir de ideias do homem." (ALMEIDA, 2015, p. 25)

Figura 3 - Esquemática sobre o Etnodesign.



FONTE: Acervo pessoal (2019).

Trazendo o etnodesign para nossa pesquisa, com o recorte na comunidade dos Tremembé, de princípio coube identificar quais são os elementos existentes da cultura indígena Tremembé, seja de natureza material ou imaterial, para que posteriormente, pudéssemos compreender e analisar qual o papel simbólico de cada um desses pontos nas partes de uma identidade tão particular. Essas singularidades também destacadas por Nascimento (2001) em:

Os componentes existentes da cultura indígena Tremembé representam a maneira como eles retratam a sua identidade tão singular e tentam perpetuar parte das suas crenças, interesses, costumes, mitos e demais tradições do seu povo. O amor e zelo com esses objetos significa compromisso com os antepassados e com as gerações futuras do seu grupo de pertença. É ligação afetiva que vitaliza o trabalho da memória e dá condição para que possam se vincularem aos antepassados. (NASCIMENTO, 2001, p. 140).

Como visto anteriormente, para as pesquisas em etnodesign, compete ao designer trabalhar seu olhar de observador, mantendo-se alerta aos aspectos que emergem das culturas de natureza material e imaterial. Dessa forma, nesta pesquisa

buscamos recolher quais são essas características, para, em seguida, adequar as ferramentas gráficas às demandas da tribo dos Tremembé, não questionando o porque do simbolismo por detrás de alguma crença existente, mas sim procurando entender o seu processo e o papel dos componentes expostos nessa troca cultural com a comunidade.

Algumas das estratégias usadas para se coletar informações e esclarecê-las, além de gerar uma proximidade da pesquisadora com os Tremembé, além das pesquisas e leituras dos conteúdos já existentes que tratassem da memória Tremembé, foram as conversas com pessoas auto proclamadas dessa etnia, que por meio de suas próprias narrativas compartilharam suas vivências, saberes e esclareceram alguns questionamentos até então não respondidos. Além das conversas, a possibilidade de ir visitar e conhecer de perto o local para onde estávamos pensando o produto final, poder conversar com quem seria contemplado com o material fruto da pesquisa, foram sem dúvida fatores dignos de enfatizar sua relevância para a pesquisa. Recolher ainda mais informações de cunho imagético (figura 4) no local da visita, também foi de extrema relevância para construir significados a narrativa visual no produto final. Como, por exemplo, aplicar elementos da fauna e flora local ao cenário da narrativa, entender o simbolismo contido nos seus grafismos, compreender como associar as cores comuns em seu cotidiano sentidos vindos de seus relatos, etc.

Figura 4 - Registros de coleta de dados imagéticos.



FONTE: Acervo pessoal (2019).

## 2.4 Sobre o livro ilustrado e a ilustração como meio de representação

De acordo com Cavalcante (2010), a ilustração pode ser compreendida como uma representação visual usada para comunicar uma informação ou para se transmitir uma ideia. Para a presente pesquisa, trabalhamos com o conceito de ilustração como uma ferramenta que ajuda a comunicar visualmente um assunto, de forma a somar ao processo até se chegar ao objeto final. Sendo assim, passa a ser reconhecida como um meio e não como a finalidade do projeto.

Atualmente, a ilustração surge como um tópico de interesse no campo do design gráfico, tornando-se uma importante aliada na elaboração de projetos gráficos. Considerando seu potencial representativo em uma obra, de que maneira ela se destaca das fotografias? Como se dá essa relação da ilustração com o design gráfico? Como definir qual técnica e estilo funciona melhor para cada projeto? Foram alguns dos questionamentos que surgiram ao longo do desenvolvimento da pesquisa e tópicos que buscamos entender com ela.

O percurso histórico da ilustração acompanha o homem desde os primórdios e serviu como um importante suporte de preservação de memória. As pinturas rupestres, marcas do período da Pré-História, enquadram-se como uma forma de comunicação por meio de desenhos (símbolos). Através delas, o homem transmitia suas vivências presentes naquele período e conseguia traduzir informações que lhe seriam úteis no cotidiano. Em um tempo que a escrita completa, o modo como a conhecemos hoje em dia, ainda seria desenvolvida, a arte rupestre era repleta de significados:

A arte rupestre também era “lida” como histórias visuais dotadas de informações com significado. Tribos primitivas liam extensas mensagens imagéticas em cascas de árvores ou em couro, ricas em detalhes. [...] A sinalização permitia que mensagens simbólicas fossem lidas à distância: bandeiras, fumaça, fogo, reflexos em metais polidos e outros dispositivos. [...] Todas essas “leituras” envolviam códigos predeterminados. Transmitiam um significado conhecido, sem cumprir, no entanto, os critérios da escrita completa. (FISCHER, 2006, p. 14)

Esses desenhos carregados de simbologia, assim como muitas das ilustrações realizadas hoje, possuem em comum a finalidade de comunicar algo visualmente. Além disso, conforme apontado por MAREIS (2006, cit. por Quental, 2009) a ilustração também chegou a assumir um papel didático, promovendo um entendimento aos não alfabetizados e possibilitando a propagação de forma democrática do conhecimento. Esse caráter didático permitiu também que seu uso possa vir acompanhado ou não de textos.

Entretanto, segundo QUENTAL (2009) essa função apenas descritiva que a ilustração desempenha associada ao texto, vem perdendo espaço para outro viés em que a autora aborda como: “a vontade de trazer à luz novas relações semânticas e significados, representados em originais e poéticas soluções formais” (2009, p. 07). Ou seja, nesse contexto adotado por QUENTAL (2009), a ilustração passa a se expressar sem limitantes descritivos relacionados a textos ou a soluções de ilustrações que queiram reproduzir apenas o que temos como o real, e apresenta-se sob uma perspectiva de um uso mais livre. Como destacado pela autora em:

Nega a sujeição absoluta a um programa e aos condicionamentos do suporte, extrapolando esses limites em formas simbólicas e densas. Assume-se como uma “mentira”, e é justamente aqui que encontra o seu destino. O facto de o ser liberta-a, permite-lhe (ao contrário da fotografia) fugir à verdade, contá-la de um outro modo, reinventar-lhe sentidos, contrariar a evidência, ser forma na versão de mundo que é ali criado. (QUENTAL, 2009, p. 07)

Em sua obra *Para ler livro ilustrado*, Sophie Van der Linden, inicia com uma discussão sobre o livro ilustrado e suas duas linguagens predominantes: a imagem e o texto. Linden (2011) destaca que as imagens não demandam menos que a prática da leitura e que é preciso estar atento, absorvendo a mensagem transmitida conforme seus símbolos e interpretando-a. Compreendendo a ilustração como imagem, temos que a autora vai contra o pensamento exposto por MAREIS (2006, cit. por Quental, 2009) quando, tratando-se do livro ilustrado, afirma que existe um equívoco em considerar apropriada a não alfabetizados, pois “é raro que a leitura de imagens

resulte de um aprendizado, uma vez que ela irá paulatinamente desaparecer de nossa trajetória de leitores.” (LINDEN, 2011, p. 08).

Linden (2011), aborda ainda o avanço do livro ilustrado ao longo da história, destacando o importante papel que a imagem foi alcançando nessa trajetória. Dessa forma entra em convergência com o que QUENTAL (2009) afirmou anteriormente, desprendendo-se do caráter de uso apenas descritivo, a imagem, atualmente, passa a apresentar um leque de possibilidades em seus estilos e técnicas passíveis de uso, assumindo a perspectiva que seu ilustrador bem quizer “contá-la” para dar sentido.

Linden (2011), apresenta ainda ao longo de sua obra, seu modelo de “categorização” (tabela 3) dos tipos de livro, conforme a relação estabelecida entre imagem, texto e formato. Além desses fatores, ela considera também a participação do leitor com a obra, como é o caso dos livros interativos, pop-up ou livros-brinquedo, por exemplo.

Tabela 3 - Tabela de tipos de livro, adaptado de Linden (2011).

TIPOS DE LIVRO	ASPECTOS PRINCIPAIS
livro com ilustração	texto acompanhado de ilustração. O texto sustenta a narrativa.
livro ilustrado	a imagem é predominante frente ao uso do texto.
livro-imagem	usa-se exclusivamente a imagem. A narrativa é contada por meio dela e sem uso de texto.
livro pop-up	onde a página dupla abriga sistemas de esconderijos, abas, etc. Permite ao leitor movimentar os elementos.
livro-brinquedo	objetos híbridos. Possuem elementos relacionados aos livros ou são livros que contém partes em três dimensões.
livro interativo	exercem papel de suporte a atividades, como: pintura, recortes, colagens, etc.
imaginativos	apresentam a aquisição da linguagem através do reconhecimento de imagens referenciais.
histórias em quadrinho	uso da articulação de “imagens solitárias”. Disposição compartimentada.

FONTE: desenvolvido pela autora segundo os critérios estabelecido por LINDEN (2011).

De acordo com Linden, a experiência de se ler um livro ilustrado não se limita a ler suas linguagens predominantes, de texto e imagem. A autora se refere a essa vivência como algo muito maior e que está sujeito a formação do leitor, além de chamar atenção para os outros aspectos encontrados no livro como destaca em sua fala: “Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações (...)” (LINDEN, 2011, p. 8-9).

Para Nikolajeva e Scott, em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, há uma distinção na terminologia que é aplicada por Linden (2011). As autoras identificam os livros por meio da relação existente entre a imagem e o texto, e não por parâmetros como do seu uso, como pensado por Linden (2011). Também em seu livro, as autoras, estabelecem uma tabela (tabela 4) de classificação que exemplifica a transição da palavra para imagem, através do texto composto unicamente por palavras, até se chegar ao livro-imagem que não possui texto algum. A pesquisa em questão, segundo a classificação apresentada pelas autoras na tabela, se encontra delimitada no campo da tabela referente a livro-imagem ou livro de imagem.

Outro aspecto que também achamos relevante refletir é a relação texto-imagem nos livros. Partindo de um entendimento que os textos verbais e visuais podem ser comparáveis, o ilustrador pode assumir uma postura de escritor tanto quanto o autor que escreveu a narrativa (SILVA, 2015).

Ademais, é relevante lembrar que o livro ilustrado se divide em alguns tipos, de forma que “os dois extremos na dinâmica palavra-imagem são um texto sem imagens e um livro-imagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14.) Dessa maneira, a nomenclatura de classificação apontada por Nikolajeva e Scott (2011, p. 27) pode ser entendida, percebendo a relação entre esses dois campos, a palavra e a imagem. De princípio, as autoras partem fazendo uma segmentação do que se entende por imagem e palavra, buscando distinguir cada um como o extremo de cada definição e

entendendo que a relação entre eles resulta nas diferentes classificações de livro ilustrado.

Tabela 4 - Tabela de classificação palavra-imagem, segundo Nikolajeva e Scott (2011).

PALAVRA	
texto narrativo	texto não narrativo
texto narrativo com poucas ilustrações.	livro de lâminas (Abcedário, poesia ilustrada, com ilustração não funcional)
texto narrativo com pelo menos uma imagem por página dupla (não dependente da imagem)	
livro ilustrado simétrico (duas narrativas mutuamente redundantes)	
livro ilustrado complementar (palavra e imagem preenchem uma a lacuna da outra)	
livro ilustrado "expansivo" ou "reforçador" (a narrativa visual apoia a verbal, a a narrativa verbal depende da visual)	
livro ilustrado de "contraponto" (duas narrativas mutuamente dependentes)	
livro ilustrado de "siléptico" (com ou sem palavras) (duas ou mais narrativas independentes entre si)	
narrativa de imagens com palavras (sequencial)	livro demonstrativo com palavras (não narrativo, não sequencial)
narrativa de imagens sem palavras (sequencial)	
livro-imagem ou livro de imagem	livro demonstrativo (não narrativo, não sequencial)
IMAGEM	

FONTE: ADAPTADO PELA AUTORA DE NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011, PÁG 27)

Partindo do extremo de imagem, em que encontramos o livro-imagem, e do extremo palavra, que temos o texto com pouca ou nenhuma ilustração, temos a segmentação deles em dois tipos: narrativo ou não narrativo. O narrativo destacado pelas autoras remete a um processo de se contar uma informação através de algum recurso. Assim, se compreende também o conceito de não narrativo, baseado na palavra, como algo de cunho descritivo (abecedários, dicionários, poemas, etc). Agora se olharmos essa segmentação sob a perspectiva de imagem, temos que uma narrativa sem palavras se refere também a algo de carácter mais descritivo ou

informativo, como um livro demonstrativo. Temos ainda que, conforme apontado Nikolajeva e Scott (2011):

O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal. Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 13).

Conforme Nikolajeva e Scott (2011), nos livros ilustrados os signos icônicos remetem às imagens, enquanto os convencionais as palavras. Enquanto a função das figuras é representar, a função das palavras é principalmente narrar (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14). Assim, temos que o signo icônico refere-se a retratação real do seu significado, algo capaz de ser entendido de forma universal, ao passo que o signo convencional, a palavra, é entendido apenas por meio da capacidade do leitor de decifrá-lo e compreender o que ele significa.

## **2.5 O livro-imagem e seus componentes**

Como vimos anteriormente, os livros ilustrados vem sem o uso de texto algum, tendo em sua composição uma narrativa inteiramente constituída por imagens. Esse tipo de livro é conhecido como livro-imagem, narrativas-imagéticas, álbum de figuras, história sem imagens, livros de imagem, história muda, etc.

Segundo Cunha (2005), devido a ausência de textos e seu uso restrito de imagens, a história é moldada por meio de uma sequência de ilustrações. Nesse contexto, faz com que a ilustração assumam então o papel narrativo, "são as imagens que contam a história" (2006, p. 25). Assim, possibilita ao ilustrador definir como pretende gerar um impacto visual ao seu leitor, que por sua vez, fica responsável por descobrir ao que se refere o enredo e dar o sentido que para ele cabe ali, com base em suas vivências.

Essa característica de enxergar a presença de uma narrativa, nesse tipo de livro que vem isento de palavras, é um aspecto também firmado por Linden (2011). Ela destaca que o fato de a linguagem dominante nesse livro ser imagética não implica em uma ausência de discurso. Além disso, a autora considera que o discurso contido no livro-imagem torna-se óbvio quando a narrativa em questão já é familiar ao leitor, o que promove uma assimilação mais rápida das imagens e conseqüentemente, do seu conteúdo.

Conforme apontado por Camargo (1995), em suas pesquisas referentes a livro-imagem, temos que o primeiro exemplar brasileiro (figura 5) desse tipo de livro foi, *Ida e volta* (1976), de Juarez Machado. Desde então, muito se vem explorando sobre a diversas formas de representação que cabem nesse tipo de livro e suas várias possibilidades de gerar sentido ou reflexão em seus leitores.

Figura 5 - Capa e spread do livro *ida e volta*, de Juarez Machado.



FONTE: LIVRO IDA E VOLTA (1976), DE JUAREZ MACHADO.

Convencionalmente, esse tipo de livro é destinado a crianças pequenas ou que não são alfabetizadas. Além disso, crianças que estão se habituando com a escrita também são bastante vislumbradas como público-alvo. Entretanto, como muito bem colocado por Camargo (1995), esse tipo de livro não se limita apenas a um livro para crianças. Ele se expressa para cada leitor conforme suas experiências e conhecimento de mundo, podendo promover as mais diversas reflexões e como o autor destaca em:

Segundo a experiência de vida de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmo, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço. (1995, p. 79)

As impressões tiradas de cada leitor são derivadas também de outros elementos do livro-imagem, que não apenas a narrativa exposta a ele. Temos como complementos para proporcionar uma experiência completa do livro-imagem: o formato, a capa e as guardas pensadas, as folhas de rosto, o uso ou não de molduras, o enquadramento e a montagem. Incluso os espaços das páginas são componentes significativos para o desenvolvimento da narrativa, trazendo também significado a mesma. A seguir, detalharemos cada um desses elementos.

O formato é o que delimita quais serão as dimensões utilizadas no livro, podendo ser escolhido pelo editor ou pelo próprio ilustrador. Temos o formato: vertical (“à francesa”) e horizontal (“à italiana”). Segundo Linden (2011), o primeiro, caracteriza-se por ser mais alto e é o formato mais comum as obras. Além de ser mais frequentemente usado para imagens que aparecem de forma separadas e em composições que abordam menos a sequência de ilustrações. Já o vertical, é mais largo que alto, suas dimensões permitem uma maior demonstração das transições (seja de tempo ou por movimento), e são mais corriqueiras ilustrações sequenciais. A autora afirma também que, pensar em quem irá manipular o livro também é uma estratégia para se delimitar seu dimensionamento.

A capa remete a primeira impressão que o leitor terá do livro. Linden (2011) afirma que, através da capa, é possível absorver qual o estilo de ilustração ali empregada, qual o discurso e o gênero do livro, podendo promover uma certa excitação ou curiosidade no leitor. Composta pela primeira e pela quarta capas, podem apresentar-se de forma homogênea, tornando-se um só, ou de formas distintas, delimitando-se cada uma. Para Nikolajeva e Scott (2011), o título do livro está associado diretamente com a capa e convergindo com o que foi dito por Linden

(2011), a capa pode causar diferentes sensações ao leitor de acordo com o que planejado para ela. Segundo, também, as autoras Nikolajeva e Scott (2011), o conjunto da capa e título conseguem ainda reafirmar a temática contida no livro, e juntos podem reforçar a mensagem traduzida no outro.

As guardas são a conexão entre a capa e o miolo de um livro, é o aparato que reveste a parte interna da capa. Segundo Linden (2011), para livros ilustrados, as guardas são, majoritariamente, coloridas e se associam ao tema, de forma a guiar o leitor a uma certa animação para a leitura.

A folha de rosto funciona como uma “identificação” dos dados do livro, trazendo informações pertinentes como o título, o autor, o ilustrador, a editora. Além disso, no geral, correspondem às demandas editoriais previamente estabelecidas.

Já as molduras tem entre suas finalidades, a delimitação de um espaço para a imagem. Segundo Linden (2011), a moldura permite a organização de uma área para o espaço narrativo, promovendo uma unidade para o uso das imagens, além de proporcionar uma influência sobre a coerência plástica da composição e possuem uma variedade e liberdade de escolha quanto às dimensões escolhidas. Para Linden (2011), as imagens não precisam vir obrigatoriamente emolduradas, nos apresentando o conceito de imagens que sangram, ou seja, uso de imagens que preenchem inteiramente o espaço da página ou da página dupla, causando essa sensação de perpassarem o espaço da página. Por fim, a autora expõe também o conceito de moldura transgredida, em que as imagens apresentam elementos e personagens que a excedem.

Por fim, outro aspecto interessante para o livro-imagem é a noção de enquadramento. Através de conceitos similares aos utilizados no cinema, as telas dos filmes, passam a se tornar as páginas dos livros, onde pode ser observado a alternância de enquadramentos. No gênero infantil, essa noção de posicionamento pode ser bastante explorada pelo ilustrador, através dos diferentes planos e ângulos pensados. Linden (2011), destaca alguns, entre eles: o *plongée*, relação do ângulo visto de cima para baixo; o *contra-plongée*, relação oposta em que se é visto de baixo

para cima, efeito amplamente usado em muitos livros para remeter a perspectiva das crianças. Existe ainda o desenquadramento, que é o efeito em que a moldura não expõe inteiramente o personagem ou aspectos relevantes da imagem, de forma que os limites da página “talhem” os personagens. Porém, é preciso o leitor estar atento a leitura para compreender que esses não são apenas “cortes”. Segundo Linden (2011, p. 76), “resulta em um evidente efeito cinético e, sobretudo, uma hierarquização entre os diferentes personagens em função de sua proximidade do centro da imagem.”

## **2.5 Um estudo das cores Tremembé**

No presente capítulo abordaremos um estudo das cores, predominantemente, mais presentes da cultura indígena Tremembé, com base nas informações encontradas na coleta de dados bibliográfica, bem como no desenvolvimento de um painel de cores, que pode ser encontrado na tabela 5, recolhidas das amostras encontradas ao longo da bibliografia.

Conforme apontado por Pastoureau (1997), existem variados elementos por trás da simbologia empregada nas cores, entre eles encontram-se os códigos (que podem ser sonoros, visuais, verbais, etc), que são efeito da apropriação consciente de padrões representativos, específicos ou pertinentes numa sociedade. Assim sendo, consideramos que essa gama de significações atribuídas às cores são resultado de uma construção social e cultural de um grupo de pessoas.

Como comentado em capítulos anteriores, os Tremembé possuem uma forte conexão com a natureza e com seus elementos. Então, não poderia ser diferente que, algumas das cores mais encontradas, quando os estudamos, são de origem da própria natureza ou são de tons que remetem às forças da natureza. Através de atividades cotidianas, como o manejo do barro, produção de acessórios e da extração de tintas das plantas, é possível observar o quanto a sua cultura é diversificada no universo das cores.

As cores são empregadas por eles tanto em ilustrações encontradas em artefatos, como uma forma de expressão através das pinturas corporais. Notamos,

bastante, o uso do vermelho e tons mais terrosos, provavelmente explorados através de técnicas de manuseio do uso do toá e do urucum. Segundo Santos (2014, p. 29), o toá é uma tinta vinda do barro que eles extraem das margens do rio Lagamar.

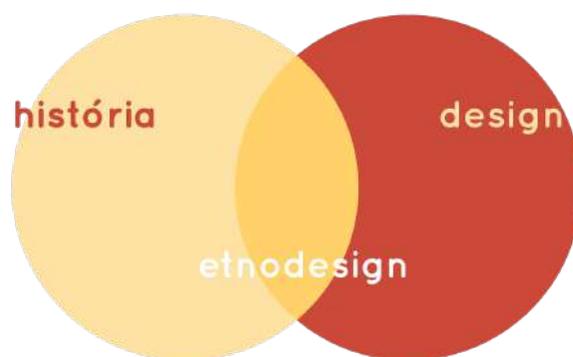
Seu processo se dá pela retirada do barro vermelho e o branco, mixado ao pó do carvão, gerando assim diferentes tonalidades de cores. O toá é uma importante herança da cultura Tremembé e seu uso está presente em diferentes atividades realizadas por eles, incluso a pintura de casas. Além do toá, temos o urucum como outro relevante aspecto da cultura Tremembé. O urucum é uma fruta em que seus frutos são matéria-prima para a pigmentação, gerando tintas em tons vermelhos.

Como vimos, muitas cores utilizadas pelos Tremembé são derivadas de materiais extraídos da natureza. Outra forma como eles fazem uso das cores é em seus acessórios ou nas vestimentas. É comum aqui o uso de sementes vermelhas, verdes, em diferentes tonalidades de marrom, amarelo e preto. Elas também são combinadas promovendo interessantes contrastes entre si quando utilizadas. Além disso, o uso de penas de animais em seus artefatos é bastante recorrente também, promovendo, também, uma variedade de tons dependendo da ave que eles utilizam a penagem.

De acordo com o material encontrado nas pesquisas e evidenciado no painel de cores elaborado, concluímos, então, o uso contínuo dos Tremembé de tons de vermelho e terrosos, além do preto, branco e de cores como o amarelo, verde e dos demais tons que remetem a elementos da natureza ou que possam ser produzidos através dela.

Tabela 5: Painel de estudo de cores Tremembé.





FONTE: Acervo pessoal (2019).

Segmentamos os métodos utilizados em dois, cada qual funcionando paralelamente. O primeiro deles utilizado foi um método influenciado do modelo etnográfico. Considerando que a etnografia é definida como “(...) a escrita do visível. A descrição etnográfica depende das qualidades de observação, de sensibilidade ao outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo.” (MATTOS, 2011, p. 54). Esse processo de proximidade da pesquisadora com o objeto de estudo se deu por meio de entrevistas informais com algumas pessoas proclamadas de etnia Tremembé, visando compreender informações e captar mais elementos acerca do universo da cultura material e imaterial deles. Além disso, outro momento relevante para o método etnográfico foi a visita de campo à Escola Indígena Tremembé Maria Venância, no distrito de Almofala, interior do Ceará.

O segundo método utilizado atrelado ao adaptado do etnográfico, foi um modelo adaptado do modelo de projeto de Rodolfo Fuentes. Em seu livro “A Prática do Design Gráfico: Uma Metodologia Criativa” (2006), ele discorre acerca dos princípios do design, focando sua metodologia especificamente para o campo de design gráfico. Ele argumenta que a metodologia de design tem como propósito “aumentar o conhecimento das coisas”, e que os novos conhecimentos adquiridos promovem um suporte maior ao ato de criar. Fuentes (2006) estabelece em sua metodologia pontos de partida claros, porém sem etapas delimitadas, o que permite cada designer adequar a forma como trabalha melhor. As etapas metodológicas

utilizadas para a presente pesquisa e adaptadas de seu modelo podem ser encontradas na figura 7.

Segundo Bonsiepe (1984), a metodologia funciona como um suporte de auxílio no desenvolvimento projetual. Assim, não deve ser compreendida como um livro de receitas, em que seguindo um passo a passo, levam a um resultado esperado. A metodologia se encontra mais próxima de uma sistematização, que procura otimizar o processo projetual, a fim de se possa alcançar um resultado de êxito. (1984, p. 34). Seguindo essa linha de raciocínio do autor, deveriam ser pensadas as etapas de projeto que melhor se adequaram a pesquisa, de maneira que, mesmo que alguns dados fossem coletados de forma tardia na parte etnográfica da pesquisa, não prejudicaria o andamento do que ocorria paralelamente nas etapas projetuais, podendo, posteriormente, ainda serem implementados ao projeto final.

Tabela 5: Etapas da pesquisa projetual.

ETAPAS	AÇÕES E EFEITO
<b>definição do problema:</b>	definir pergunta de projeto, o que quero resolver? "como traçar uma linguagem visual, por meio da ilustração, da cultura indígena Tremembé?".
<b>recompilação de dados:</b>	levantar bibliografias sobre a cultura Tremembé, ilustração (livro-imagem) e etnodesign. Culminou em um moodboard referente aos Tremembé e ao estilo de ilustração pensada para o projeto.
<b>análises de dados:</b>	analisar livros da coleção Magistério Pé no Chão e de livros-imagens infantis. Resultou nas diretrizes projetuais para a criação de um livro-imagem e a escolha da narrativa adotada para o livro.
<b>experimentação:</b>	realizar sketches, testar composições das páginas, experimentar em uma versão de 3 cores no digital, testar modelo de grafismos. Sucedeu no modelo que melhor se adequou aos critérios estabelecidos.
<b>verificação:</b>	validar o entendimento da composição. Aplicou-se um experimento através do modelo de cartões com turma de oficina de ilustração do semestre 2019.2
<b>desenhos construtivos:</b>	finalizar desenhos que serão encaminhados para a impressão. Após o experimento dos cartões, foram feitos os ajustes finais das composições com a proposta de melhoria dos problemas identificados.
<b>produção:</b>	estabelecer tipo de impressão e de papel. Foi feito um teste prévio para checar dimensões e visibilidade das linhas, antes do modelo final.

FONTE: Acervo pessoal (2019).

### 3.1 REQUISITOS DE PROJETO

A fim de compreender mais claramente o passo a passo do projeto a ser desenvolvido, foi elaborada uma série de diretrizes conceituais para sua concepção. É importante salientar que as diretrizes propostas são resultantes do material bibliográfico coletado, das etapas do processo etnográfico (conversas com Tremembés e visita à escola indígena Maria Venância), além das análises realizadas. Acreditamos que esses foram pontos chave que nortearam o desenvolvimento do trabalho e que remetem muito do que passamos a conhecer da cultura do povo Tremembé.

Dessa maneira, por meio da pesquisa etnográfica foi possível identificar a importância da oralidade para a comunidade, principalmente por se tratar de uma forma de perpetuar sua memória. Alinhado ao resultado encontrado nas análises dos livros da coleção Magistério Pé no Chão, optou-se por trabalhar com a narrativa de um dos encantados “protetores da natureza”, por meio do desenvolvimento de um livro-imagem voltado para crianças com idade entre 6 a 8 anos. Entretanto, não anula a possibilidade de se estender aos demais públicos curiosos com a cultura da comunidade. Por fim, esse livro-imagem deveria conter uma linguagem visual que remetesse à cultura do povo Tremembé.

### **3.2 O PROCESSO DA PESQUISA ADAPTADA DA ETNOGRAFIA**

Procuramos através desse modelo baseado na pesquisa etnográfica promover uma aproximação com os Tremembé, que não se limitasse apenas ao que havíamos lido até então. Dessa forma, esse processo de aproximação ocorreu através de conversas com pessoas envolvidas na temática, de participação da pesquisadora em eventos que também abordassem sobre os aspectos culturais dos Tremembé e por fim, através da visita à escola indígena Maria Venância, que é onde se encontrava um dos nossos maiores pontos de curiosidade e relevância para a pesquisa.

Buscamos de princípio entrar em contato com os indígenas que eram residentes de Fortaleza. Assim, a primeira pessoa com quem conseguimos entrar em contato para uma conversa foi Matheus Tremembé, que é contador de histórias, artista plástico em pinturas indígenas, agente ambiental e também já foi professor em uma escola indígena. Em nossa conversa com Matheus conhecemos mais a respeito dos grafismos indígenas, da relação do seu povo com os Encantados, do ensino em escolas indígenas e ações de preservação de memória de um povo.

Segundo Matheus (informação verbal)<sup>1</sup>, “os grafismos estão relacionados a uma proteção ancestral. No território onde vivem, existem os Encantados e são eles os responsáveis por fazer surgirem as artes”. Por isso ele acredita ser um processo de criação natural e espontâneo. Além disso, temos que os grafismos também são provenientes de formas encontradas na própria natureza. Os encantados parte da natureza, são peça fundamental na cultura Tremembé e podem ser identificados como conceituado por Fonteles Filho (2014):

Segundo os Tremembé mais velhos, os Encantados são lideranças que já morreram e que continuam presentes em espírito no meio do nosso povo para que, em momentos oportunos, possam passar certos ensinamentos espirituais para alguém que tenha merecimento dessa sabedoria. FONTELES FILHO, J.M (2014, p. 28)

Entre os muitos aprendizados provenientes dos Encantados para o povo Tremembé, está essa preservação de uma relação pacífica com a natureza, em que o uso dos recursos naturais ocorre de forma sustentável, respeitando o que ela os fornece. Além disso, essa educação ambiental desenvolvida por eles desde cedo, também se torna uma importante aliada de conscientização na luta contra o desmatamento.

Um ponto em comum identificado ao longo da pesquisa, seja a bibliográfica e reforçado ao longo do processo etnográfico, é o da importância da oralidade para os Tremembé. Durante uma palestra que estivemos sobre “Artes e Museus Indígenas no Ceará” (setembro, 2019), fomos apresentadas ao termo “museus vivos”. Os museus que são espaços de preservação de memória, neste termo citado, passa a assumir a forma humana. Tratam-se de personalidades da tribo que, por meio da oralidade, passam a frente as memórias de seus ancestrais para outras tribos por onde eles passam. Como dito, durante a palestra, por Iago Barreto (informação verbal)<sup>2</sup>, “antes os indígenas tinham que se calar para se manter, agora eles tem que falar para viver”,

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por TREMEMBÉ, Matheus. Entrevista I [09.2019]. Entrevistador: Ana Beatriz Teixeira Marciano, 2019. arquivo.mpr (30 min)

<sup>2</sup> Fala proferida por BARRETO, Iago. Palestra “Artes e Museus Indígenas no Ceará” [09.2019].

fortalecendo mais uma vez essa força de preservação de memória que existe na fala, ponto que também é enfatizado por Matheus (informação verbal)<sup>1</sup> em sua fala:

“Outra coisa interessante nas terras indígenas, é você poder ouvir as histórias dos mais velhos. (...) quando eu vim pra faculdade, eu tinha uma dúvida em entender, por exemplo, por que as pessoas da cidade acham que o encantado é mito, é fábula.”

Seguimos com a pesquisa etnográfica e chegamos a um outro momento de profunda relevância para a pesquisa: a visita à escola indígena Maria Venância. A visita foi realizada no dia 11 de outubro de 2019, conversamos com alguns professores e com o diretor da escola José Getúlio dos Santos, sobre a matriz curricular da escola, a relação das crianças com os livros, as atividades realizadas na escola, e os desafios da luta deles pela demarcação de terras.

A escola indígena Maria Venância (figuras 7 e 8) está localizada em Almofala, distrito do município de Itarema, há três horas de Fortaleza. Foi fundada em 1991, atualmente é composta por um corpo docente que soma 11 professores, e que conta com uma média de 114 alunos que vão desde o ensino infantil até o ensino médio.

Figura 7 - Área externa referente ao pátio da escola.



FONTE: Arquivo pessoal (2019).

Figura 8 - Entrada da escola e Mural entre salas.



FONTE: Arquivo pessoal (2019).

Sua grade curricular é ampla, enfatizando em especial o ensino indígena, por meio de disciplinas diferenciadas que englobam variados aspectos de sua cultura e seu estilo de vida. Existem disciplinas voltadas para a medicina tradicional, em que estudam a vegetação local e que forma pode-se tratar enfermidades através delas; disciplinas voltadas para a identificação e conhecimento da fauna típica da região, em que aprendem, por exemplo, a reconhecer diferentes espécies de peixes; além claro de uma matéria específica para abordar a temática da história de seu povo, suas manifestações culturais e suas especificidades identitárias. Muitos dos trabalhos são expostos pelas paredes da escola, assim pudemos ter contato com alguma das produções dos alunos. Como pode ser visto na figura 9:

Figura 9 - Cartazes de trabalhos dos alunos.



FONTE: Arquivo pessoal (2019).

Durante a visita, aproveitamos para ver como é o acervo de livros da biblioteca (figura 10) e a sala de leitura da escola. A biblioteca funciona em uma das primeiras salas próximas a entrada e comporta um número significativo de obras dos mais diversos tipos, em especial voltado para a cultura Tremembé. Identificamos a presença de alguns livros ilustrados no acervo de livros e também voltados para o público infantil, durante a conversa com alguns professores pudemos constatar que as atividades de leitura para crianças são presentes na comunidade.

Figura 10 - Interior da biblioteca.



FONTE: Arquivo pessoal (2019).

## **3.2 AS ETAPAS DO MÉTODO PROJETUAL**

### **3.2.1 DEFINIÇÃO DE PROBLEMA**

Partimos da problemática inicial levantada: de que forma o design pode ser trabalhado como uma ferramenta de reconhecimento da cultura indígena Tremembé? Com a problematização e o requisito de se trabalhar com o campo do design gráfico e com a ilustração como forma de representação já claros, passamos para a definição do problema de forma mais específica. Nessa fase da metodologia projetual, a partir da pergunta inicial, chegamos a outro questionamento menos amplo que o inicial e

mais valioso para nossa pesquisa, que foi “como traçar uma linguagem visual, por meio da ilustração, da cultura indígena Tremembé?”.

### 3.3 RECOMPILAÇÃO DE DADOS

Nessa fase foram levantadas bibliografias, paralelamente, que abordassem a cultura dos Tremembé, a conceituação de livro ilustrado e sobre a ilustração. Foram explorados, principalmente, alguns livros da coleção Magistério Pé no Chão para realizar um apanhado imagético e linguístico dos Tremembé.

A coleção Magistério Pé no Chão, foi marcada como a maior coleção autoral indígena já produzida no Brasil, com livros produzidos por professores indígenas Tremembé, de Almofala. O conteúdo que culminou na narrativa escolhida para que ilustrássemos, foi retirado de um de três livros mais utilizados para embasar nossa pesquisa, que abordaremos mais à frente.

Os livros “Primeiras letras na cultura Tremembé”, “História dos Tremembé - memórias dos próprios índios” e “Os encantados e seus encantos: narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados” foram importantes aliados, por se tratarem de livros da coleção mais voltados a aspectos culturais da comunidade, abarcando temáticas que vão desde seus saberes tradicionais, até termos de sua própria língua e narrativas de experiências com os encantados.

Além disso, por meio das pesquisas referentes a ilustração e a livro ilustrado, optamos por desenvolver um moodboard de referências (figura 11) de ilustração. Através dele delimitamos que seguiríamos um estilo de ilustração com traços mais minimalistas e com uso de linhas de contorno. Destacamos aqui, em especial, as ilustrações encontradas na parte inferior do painel. O livro *O primeiro homem*, de Betty Mindlin, foi a maior referência de estilo de ilustração para nosso projeto, devido as suas ilustrações, pois transmitem um estilo que colabora com o propósito de criar uma imagem que deixe espaço para a imaginação do leitor “completá-la”.

Figura 11 - moodboard referências de ilustração.



FONTE: Arquivo pessoal (2019).

### 3.4 ANÁLISE DE DADOS

Nessa etapa projetual, iniciamos com uma análise dos três livros citados anteriormente da coleção Magistério Pé no Chão. Devido ao seu caráter de contribuição, que é como enxergamos a presente pesquisa, optamos por realizar uma análise que seguisse uma vertente de “relação de complementação”. Acreditamos no potencial do material já existente e buscamos agora analisá-lo através do olhar do designer, enxergando seus valores e buscando entender de que forma poderíamos

ampliar ainda mais esse potencial com base na problematização levantada de princípio e com os critérios propostos.

O parâmetro de escolha dos livros foi de obras que retratassem a narrativas Tremembé e que tivessem recursos gráficos (ilustrações e fotografias) em seu interior, pois as análises foram realizadas segundo o ponto de vista ilustrativo e de como foram utilizadas as narrativas.

- a) **“História dos Tremembé - memórias dos próprios índios”**: de autoria de Ana Cristina Cabral, organizado por José Mendes Fonteles Filho e publicado em 2014. Um livro de caráter informativo histórico, retrata as lutas passadas e atuais em que o povo Tremembé enfrenta, através de narrativas orais coletadas por meio de entrevistas com nativos. É voltado para os jovens estudantes das escolas indígenas Tremembé. A obra intercala os dois recursos gráficos, como visto na imagem 12, através de um dimensionamento adequado para uma boa visualização. As ilustrações, diferente das fotos, são coloridas e possuem cores contrastantes bem aplicadas. Além disso, elas se associam as narrativas históricas do texto, o que permite uma absorção mais fácil do assunto. Na tabela 6, podemos ver as aspectos aqui analisados nas categorias estabelecidas.

Figura 12: Páginas do livro “História dos Tremembé - memórias dos próprios índios.” (2014)

nada mudou, não faz as coisas bonitas. Coma naquele tempo... Alguns porque não sabe... Foi eu já digo dessas coisas bonitas porque eu, criança, nesse tempo fazia as coisas tudo juntas... Mas quem sabe que era Tremembé, fazia tudo, mas ninguém dizia que era Tremembé, comê de o porro, todo mundo junto, era um porro só.

A Igreja de Lagoa Seca era do meio da dança, dançava, porque cácia podia ter onde tirasse ela terra no meio, gostava mesmo da dança.

Nesse tempo tinha muita gente de fora pra ver, era o divertimento do porro era uma dança tão bonita que dava vontade de dançar mesmo. Se jogava o porro daquele lado todo (lado da praia) pra rodar. Era a brincadeira que se fazia fora da igreja, era o divertimento que tinha.



Figura 1.1.2 - O Arroz com leite cozido e gelado. (Foto: Celso Faria, 2002)



## A ORIGEM E O SOTERRAMENTO DA IGREJA DE ALMOFALA

Segundo o relato de alguns mais velhos, a igreja de Almofala surgiu a partir de uma mulher que lavava roupa em uma lagoa e encontrou, dentro dela, a imagem da santa de ouro. Outros já contam um pouco diferente, que foram índios pescadores que a encontraram. Ao encontrarem a santa, levaram para mostrar ao seu povoado.



Figura 2 - Ilustração de um dos relatos de como a santa foi encontrada. (Ilustração: Mariana Trevisan)

FONTE: CABRAL, 2014.

Tabela 6 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo A).

### ANÁLISE SEGUNDO RECURSOS GRÁFICOS (TIPO A)

<p><b>competências:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>assimilação do conteúdo é favorecida pelas imagens;</li> <li>elementos narrativos;</li> <li>bom dimensionamento das ilustrações;</li> <li>uso de cores contrastantes;</li> </ul>	<p><b>aprimoramentos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>texto em demasia, pouco uso de imagens associativas.</li> <li>livro com ilustração;</li> <li>disposição das ilustrações entre páginas pouco explorada.</li> </ul>
<p>potencial para produção de um livro ilustrado ou mesmo um livro-imagem.</p> <p><b>estratégias</b></p>	<p>dificuldade em captar o conteúdo pela falta de contato direto com os Tremembé.</p> <p><b>adversidades</b></p>

FONTE: Acervo Pessoal (2019).

b) **“Os encantados e seus encantos - narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados”**: O livro de Maria Andreina dos Santos (2014) evidencia os mistérios e encantos que existem nos personagens mágicos parte da cultura Tremembé. As narrativas desses seres atravessam gerações, simbolizam a forma como os Tremembé perpassam seus ensinamentos sobre a importância da preservação a natureza e que é possível viver em harmonia com o meio. Trata-se também de um livro destinado às crianças da escola indígena Tremembé. Alguns relatos orais recolhidos pela autora assumem a forma de narrativas acompanhadas de ilustrações, um interessante aspecto, pois os elementos narrativos mitológicos associam-se ao lúdico, permitindo maior fluidez criativa ao ilustrador. É importante salientar também que as histórias usadas nessa obra são fruto de uma memória ancestral, passada de forma oral por gerações, possuindo um aspecto cultural muito forte. Representa mais do que só um livro, e sim um objeto que comporta também o peso identitário de um povo.

Figura 13 - Páginas do livro "Os encantados e seus encantos - narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados."



FONTE: SANTOS, 2014.

Tabela 7 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo B).

## ANÁLISE SEGUNDO RECURSOS GRÁFICOS (TIPO B)

<p><b>competências:</b></p> <p>assimilação do conteúdo é favorecida pelas imagens;</p> <p>elementos narrativos;</p> <p>uso de cores contrastantes;</p>	<p><b>aprimoramentos</b></p> <p>texto em demasia, pouco uso de imagens associativas.</p> <p>livro com ilustração;</p> <p>disposição das ilustrações entre páginas pouco explorada.</p>
<p>potencial para produção de um livro ilustrado ou mesmo um livro-imagem.</p> <p><b>estratégias</b></p>	<p>dificuldade em captar o conteúdo pela falta de contato direto com os Tremembé.</p> <p><b>adversidades</b></p>

FONTE: acervo pessoal (2019).

- c) **“Primeiras letras na cultura Tremembé”**: Os autores produziram um material didático que visava facilitar o primeiro contato das crianças da comunidade que estavam em processo de alfabetização. A publicação ocorreu em 2014 e trata-se de um glossário que utiliza como recurso gráfico, a imagem. O livro possui fotografias em tons contrastantes, o dimensionamento aplicado a esse recurso gráfico também é satisfatório, algumas imagens chegam a ocupar quase metade da página. Além disso, o uso de pouco texto, que nesse caso associado as fotografias, favorece a fixação do conteúdo e acaba otimizando o aprendizado. É interessante destacar também que, como vimos nos capítulos anteriores, muito da língua deles acabou se perdendo no processo de colonização, promovendo também a integração de muitas palavras originárias de outros povos ao seu dialeto. Dessa maneira, ter esse tipo de material registrado também é uma importante ferramenta de preservação de memória.

Figura 14 - Páginas correspondentes ao interior do livro "Primeiras letras Tremembé"



J  
j

**Juá**

18



K  
k

**Kyçaba (rede)**

19

FONTE: FILHO (2014)

Tabela 8 - Análise do livro segundo os recursos gráficos (tipo C).

### ANÁLISE SEGUNDO RECURSOS GRÁFICOS (TIPO C)

<p><b>competências:</b></p> <p>a assimilação do conteúdo é favorecida pelas imagens;</p> <p>textos concisos;</p> <p>uso de cores contrastantes;</p> <p>imagens bem dimensionadas;</p>	<p><b>aprimoramentos</b></p> <p>ausência de elementos narrativos;</p> <p>livro com ilustração;</p> <p>disposição das ilustrações entre páginas pouco explorada.</p>
<p>aptidão para um glossário ilustrado com expressões Tremembé.</p> <p><b>estratégias</b></p>	<p>A língua Tremembé possui palavras escassas e se fundiu com a língua portuguesa.</p> <p><b>adversidades</b></p>

FONTE: acervo pessoal (2019).

Através dessa primeira análise realizada nessa amostra, chegamos a algumas conclusões importantes para a próxima fase da pesquisa. Vimos que os livros infantis funcionam como valiosos instrumentos para estimular a imaginação e aflorar a criatividade, especialmente quando falamos de livros ilustrados para crianças. Identificamos que um livro pode ser caracterizado como um objeto de reconhecimento

de uma cultura, principalmente, quando bem trabalhado seus elementos estéticos e de conteúdo.

As características positivas identificadas e analisadas nos livros anteriores serviram de embasamento para definir que aspectos iniciais estariam presentes em nosso projeto gráfico. Assim, exploramos o uso de cores contrastantes; de ilustrações que tivessem um dimensionamento com boa visualização dos seus elementos; de se trabalhar com a ilustração entre páginas, dando ritmo ao livro; além de explorar diferentes enquadramentos, como o *plongée* citado anteriormente por Linden (2011), e desenquadramentos; por fim, a ilustração está associada ao seu conteúdo. Observamos também que agregaria mais ao projeto usar elementos narrativos, do que com narrativas histórico-descritiva.

Segundo Cabral (2014, p. 11) a escrita não era uma atividade presente à vida dos Tremembé, ela não apresentava o mesmo impacto que os seus relatos orais possuíam para seu povo. Além de, como já descrito anteriormente, muito da sua língua mãe se perdeu no seu processo histórico. Diante disso, optamos por trabalhar com a elaboração do livro-imagem associado a uma das narrativas dos encantados protetores da natureza, figura 15:

Figura 15 - Lista das narrativas.

A cabra sumida - Teresa Ferreira;  
A cobra (Mãe D'Água) que se mudou - Geraldo Trajano;  
A origem do Caipora - contada por D. Rita Tô;  
A surra - contado por D. Maria Bela;  
O Guajara - contado por D. Maria Bela;  
O Assobiador - contado por Geraldo Trajano;  
O Assobiador - contado e vivido por seu Sabino;  
**O segredo da pedra - Histórias do Zé Biinha;**  
Um desencanto que não aconteceu - contado por D. Almerinda;

FONTE: acervo pessoal (2019).

Conforme separadas as narrativas do livro que abordavam os encantados “protetores da natureza”, devido ao seu caráter que favorece o fortalecer a educação ambiental, optou-se por escolher a narrativa com o maior potencial imagético, ou seja, que, por meio dessa história, fosse possível ter mais conteúdo criativo para ilustrar.

Dessa forma, decidimos trabalhar com a narrativa *O segredo da pedra*, de Zé Boinha. Em seguida, analisamos a história e a dividimos segundo as partes que acreditamos serem as mais relevantes para transformarmos em páginas, o que culminou na imagem 16:

Figura 16 - Narrativa escolhida com suas partes destacadas para ilustração.

### **O segredo da pedra**

Certa vez, um velho pescador foi pescar sozinho no mar. Em pouco tempo, ferrou um peixe e, depois de muito trabalho, conseguiu trazê-lo para cima da embarcação, mas, ao chegar acima, teve uma surpresa, pois percebeu que, em vez de ter pegado um peixe, havia pegado uma simples e feia pedra. O pescador, muito zangado por ter-se enganado, sem pensar, logo jogou a pedra, que, ao cair na água, se transformou em fogo e, ao afundar, foi-se transformando em muitos e compridos cabelos e, ainda no meio desses, apareceu a imagem de uma mulher que logo mergulhou e sumiu nas águas salgadas do oceano. O pescador, desorientado com o que viu, não sentindo nem mais vontade de pescar, retornou para a terra. Ao chegar ao seco, contou o que aconteceu na sua viagem. Alguns dos seus amigos, impressionados com a história, aconselharam ao pescador que buscasse informações ou algum significado para aquilo com um homem estudioso conhecido por alguns deles e que entendia muito sobre pedras do mar. O mesmo também tinha certos conhecimentos sobre encantos. O pescador, curioso e ansioso para saber algum resultado daquela sua visão no mar, seguiu o conselho de seus amigos e foi até o tal homem, contando-lhe tudo que aconteceu. Depois que ouviu tudo, o homem trouxe um grande livro, com aparência de bem antigo e falou para o pescador que, ao passar as páginas do mesmo, ele observasse bem as fotos das pedras que havia nele para ver se alguma delas se parecia com a que tinha pegado no mar. Não demorou muito, e o pescador reconheceu a figura da pedra da sua pescaria. O homem ainda lhe mostrou a figura de duas bonitas mulheres, e o pescador, assim que viu, também reconheceu a imagem da moça que apareceu logo que ele atirou a tal pedra na água. Com as revelações do pescador, o homem então decifrou o significado da sua pescaria dizendo: "A moça que você viu no mar era a Mãe D'Água. E a pedra que o senhor pegou era um valioso diamante que ela estava lhe dando de presente para que você ficasse rico para o resto da sua vida e, assim, nunca mais precisasse trabalhar tão pesado para sustentar sua família". Então o pescador, ao ouvir tudo isso, voltou para casa muito triste, nunca esqueceu e muito menos se conformou em ter desperdiçado tamanha riqueza.

FONTE: adaptado de SANTOS (2014).

A partir daqui, passamos para o segundo instante da análise de dados. Nesse momento, cientes de que desenvolveríamos um livro-imagem, realizamos uma análise de similares (tabela 9) de três livros-imagem, que também incorporassem aspectos narrativos, voltados ao público infantil. Assim, foram analisados os livros:

“Afinal o caracol” com o texto de Fernando Pessoa e ilustração de Mafalda Milhões, “Vazio” de Catarina Sobral e “Onda” de Suzy Lee.

Tabela 9 - Tabela de análise dos livros-imagem.

	AFINAL O CARACOL	ONDA	VAZIO
FORMATO (CM)	22x22	31x18,5	20x25,5
USO DAS CORES	COLORIDO	COLORIDO	COLORIDO
QUANT. PÁGINAS	18	36	32
USO DE MOLDURAS	IMAGENS SANGRADAS	TRANSGREDIDAS	IMAGENS SANGRADAS
ENQUADRAMENTO	CENTRALIZADO	CENTRALIZADO	CENTRAL COM DIFERENÇAS DE ZOOM
DISPOSIÇÃO IMAGENS	POUCO USO DE PÁGS. DUPLAS	USO FREQUENTE PÁGS. DUPLAS	BOM USO DE PÁGS. DUPLAS
TÉCNICA USADA	TRAÇOS A LÁPIS E PINCELADAS	TRAÇOS EM CARVÃO + TINTA	RECORTES, CARIMBOS E PINCELADAS

FONTE: acervo pessoal (2019).

- d) **“Afinal o caracol”**: Com texto do Fernando Pessoa e ilustração de Mafalda Milhões, o livro publicado em 2016 é composto por um poema que se mostra através de imagens. É voltado para crianças bem pequenas e para apreciadores de poesia. Assume o formato de um quadrado e suas ilustrações se apresentam através de cores contrastantes, com imagens bem dimensionadas. Faz pouco uso de páginas duplas em sua estrutura, o que o deixa com um aspecto mais estático, quando comparado com os demais livros analisados. Sua narrativa acontece através de um enquadramento centralizado, em que os personagens da história não são vistos a partir de um enquadramento plongée e nem contra plongée, mas sim de uma perspectiva central.

Figura 17: interior do livro “Afinal o caracol”.



FONTE: PESSOA (2016).

e) “**Onda**”: Nessa obra, Suzy Lee explora a ritmicidade por meio do movimento da criança e das águas do mar, através das várias sequências de páginas duplas. O formato em horizontal do livro favorece a moldura panorâmica trabalhada nas ilustrações, que sucedem por meio de imagens sangrando. A ilustração se mostra por meio de tons contrastantes, em azul, preto e branco. Além de apresentar ilustrações com um enquadramento mais central, permanecendo na mesma visão ao longo da narrativa. Outro recurso interessante utilizado pela ilustradora é a demarcação dos espaços da ilustração, em que a divisão entre páginas remete ao espaço referente à criança e ao espaço referente ao mar. Dessa forma, a personagem precisa ir até a outra página para chegar ao mar, trazendo dinamismo à narrativa.

Figura 18: interior do livro “Onda”.



FONTE: LEE (2009).

- f) **“Vazio”**: A narrativa, publicada em 2014, trata da forma como o personagem se sente "esvaziado" e passa a procurar incessantemente por algo que lhe preencha de alguma maneira. O livro de Catarina Sobral promove essa reflexão sobre essa busca do ser humano pelo que lhe falta. A ilustração faz uso de cores contrastantes variadas, que vão intercalando ao longo da narrativa. Além disso, por meio de um estilo minimalista de recortes, pinceladas e carimbos, a autora também consegue transmitir diferentes texturas e tons para a obra. O predomínio das páginas duplas também garante um aspecto de movimento a narrativa, que possui seu enquadramento centralizado variando apenas no zoom que é dado ou não aos personagens ao longo da livro.

.Figura 19: interior do livro “Vazio”.



FONTE: SOBRAL (2014).

As análises dos livros-imagem realizadas permitiram um entendimento maior a respeito da narrativa sem palavras. Os títulos aqui separados para análise, compreendiam uma narrativa anterior (texto), para a construção de uma narrativa visual, utilizando-se de símbolos que se relacionavam à temática do texto e em outros momentos trazendo elementos de cunho abstrato para a representação. Por fim, temos que existe esse modelo de livro-imagem com uma narrativa prévia, mas também é possível construí-los já por meio da narrativa visual.

### 3.5 EXPERIMENTAÇÃO

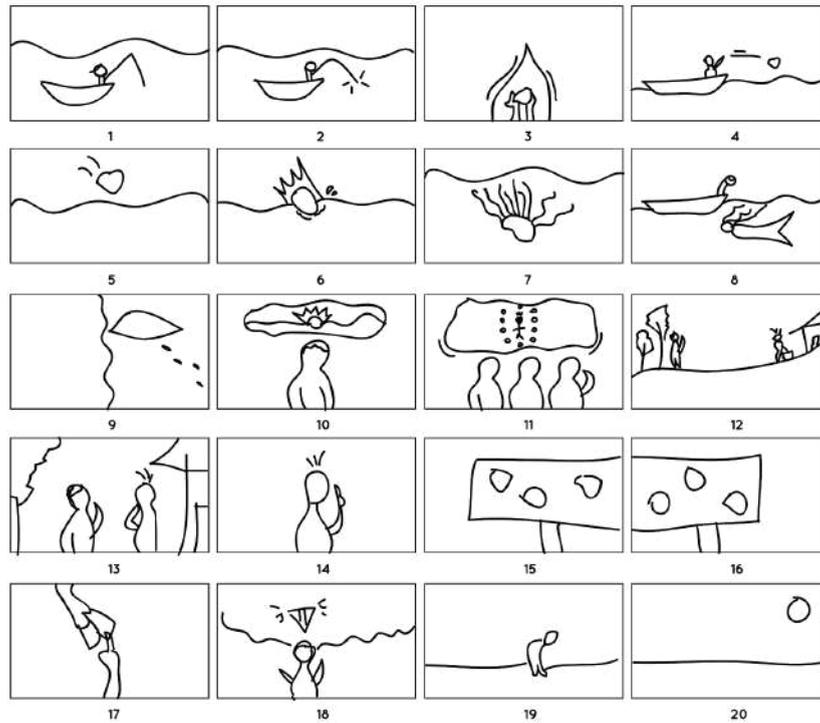
De princípio, para essa etapa projetual, voltamos ao momento em que a narrativa foi escolhida e que estabelecemos uma divisão quanto às partes consideradas mais relevantes para a compreensão da história. Cada uma das partes destacadas, inicialmente, fazia referência à composição de uma página. Entretanto, conforme foram acontecendo as experimentações e os testes de montagem, algumas acabaram se unindo, enquanto outras precisaram se destrinchar, para obter um melhor entendimento do que estava acontecendo na cena.

O Storyboard (figura 20) criado foi pensado em cima dessa divisão dos tópicos que seriam de maior relevância na narrativa. Ele mostrou-se uma ferramenta bastante útil para estudar o que seria viável ou não para cada composição, permitindo, dessa forma, termos uma visualização de toda a narrativa, se ela vinha acontecendo de forma fluida e de como as páginas estavam conversando entre si.

Optamos por começar os sketches iniciais (figura 21) a lápis e em seguida passá-los para o digital. Os sketches serviram para testar a volumetria, assim como a forma como os elementos seriam dispostos em cada moldura. É importante lembrar aqui que, o estilo minimalista utilizado para as ilustrações com os traços em linha foram derivados do estudo de estilos de ilustrações do moodboard gerado anteriormente.

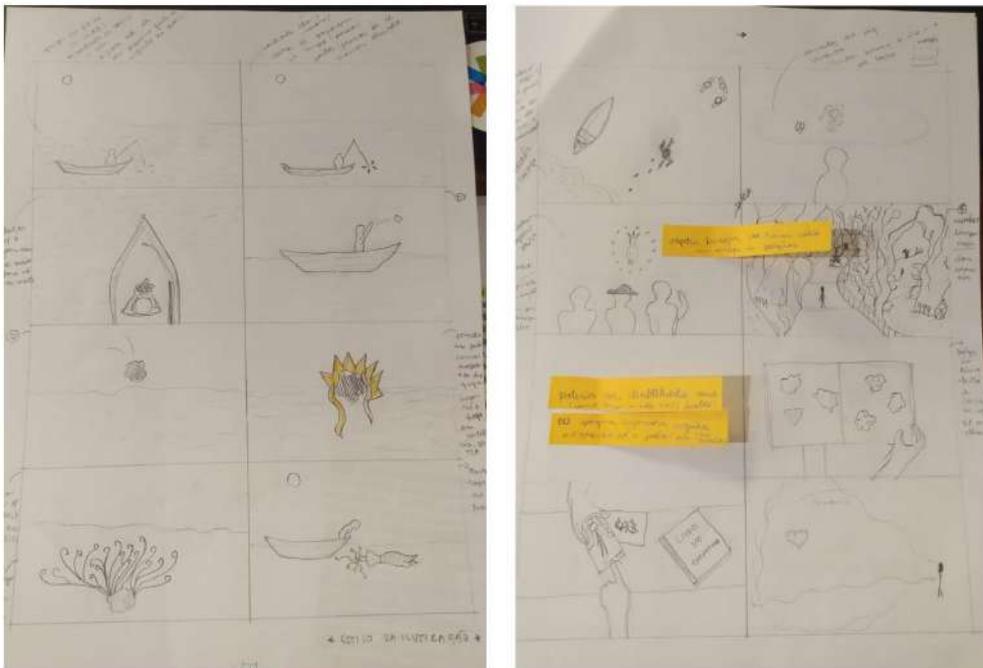
Além disso, outro tópico relevante para esse momento foi quando escolhemos a dimensão do objeto e a forma como seria feita a sua leitura. Definimos que o formato utilizado para o livro seria o de uma folha A5, com leitura na horizontal, favorecendo o aspecto de panorâmica, tendo em vista que o leitor não se trataria de uma criança tão pequena, como aos 3 anos de idade, não achamos necessário recorrer ao recurso de um tamanho maior para a peça.

Figura 20 - Storyboard.



FONTE: acervo pessoal (2019)

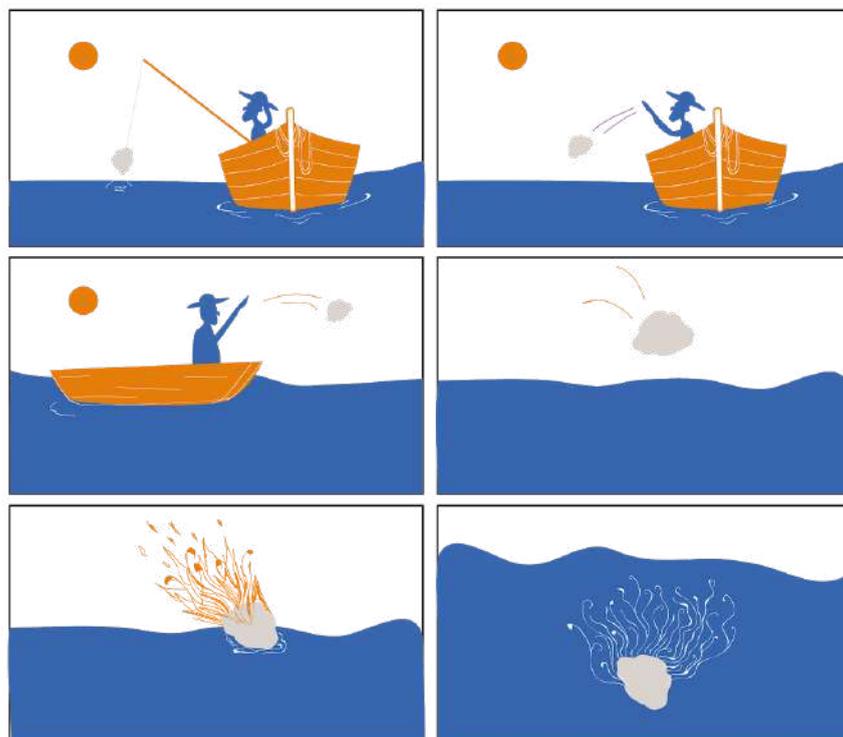
Figura 21: Sketches iniciais.



FONTE: acervo pessoal (2019).

Através da concepção inicial realizada no papel, passamos a trabalhar com as ilustrações em formato digital (figura 22). Assim, as ilustrações se encontravam ainda com traços em fase de testes. O personagem do pescador, por exemplo, não havia chegado ainda a sua fisionomia final, por isso se mostra ao longo das páginas com feições em semblantes distintos. Ao longo do processo de experimentação das ilustrações, realizamos testes quanto à fisionomia de alguns personagens. Na figura 23, temos a evolução dos aspectos de forma escolhida para representar o personagem pescador na narrativa. Buscamos não utilizar um rosto tão minimalista, até como uma estratégia de especificar mais o personagem e de diferenciá-lo dos demais. Outro aspecto explorado para enfatizar sua individualidade frente aos demais, foi a cor. Pensamos em utilizar os personagens secundários apresentando a mesma cor, enquanto os personagens mais relevantes (como o pescador e o sábio), para a narrativa com suas próprias cores.

Figura 22 - Estudo de parte da narrativa no digital.



FONTE: acervo pessoal (2019).

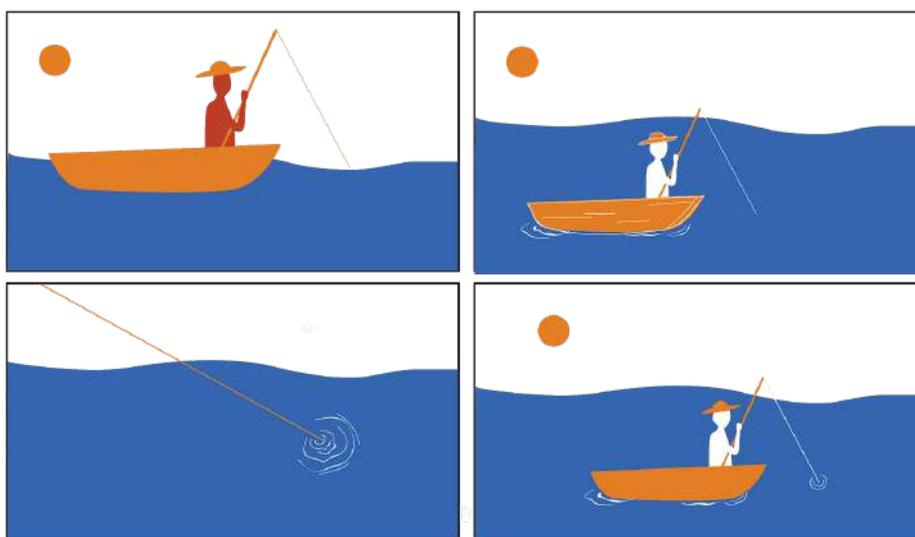
Figura 23: Evolução da fisionomia do personagem pescador.



FONTE: acervo pessoal (2019).

Outro aspecto importante a destacar é que algumas páginas do livro foram ilustradas através de duas maneiras diferentes, para que na etapa seguinte de verificação, os alunos, por meio do experimento dos cartões, pudessem opinar sobre forma a leitura da narrativa que funcionava de forma mais adequada para eles e o porquê. Entre elas, temos as páginas representadas na figura 24, que remetem a acontecimentos do início da narrativa e suas variações de uso:

Figura 24 - Teste de páginas com mesma ideia, mas representações distintas.



FONTE: acervo pessoal (2019).

A paleta de cores (figura 25) estabelecida para o projeto, como visto anteriormente, foi definida com base em alguns tons de cores extraídos a partir da visita de campo e fundamentada também no recolhimento de dados encontrados na etapa de recompilação. A escolha de se trabalhar com o uso do vermelho na paleta, vem da identificação dessa cor com a cultura Tremembé, devido a ser fortemente associada, em especial, ao uso do Urucum. O uso do azul está vinculado a relação especial de proximidade que os Tremembé possuem com o mar, por conta de sua familiaridade com a pesca, enquanto o amarelo e seus derivados, estão representando os tons terrosos referentes aos materiais naturais, e promovendo um interessante contraste com as demais cores estabelecidas. Por fim, o branco, utilizado principalmente para os contornos das ilustrações, também apresentam contrastes interessantes gerados através da sua combinação com as demais.

Figura 25 - Paleta de cores.



FONTE: acervo pessoal (2019)

Outro aspecto interessante a se mencionar aqui é, idealizamos que o livro *O Segredo da Pedra* poderia se integrar à coleção Magistério Pé no Chão, por meio do desenvolvimento de uma coleção de livros-imagens de contos orais Tremembé sobre os Encantados. Dessa forma, tomamos liberdade de esboçar também ao longo do processo, outra possível capa para o conto do Assobiador (figura 26), com um estilo de ilustração um pouco diferente.

Além disso, na narrativa do livro pensamos em usar alguns dos próprios Encantados como elementos nos cenários, e se “misturando” entre as histórias dessas narrativas. De forma, trouxemos um pássaro preto de grande calda, remetendo ao assobiador na cena final em que o pescador segue seu caminho de volta a casa.

Figura 26 - Capa desenvolvida para o Assobiador.



FONTE: acervo pessoal (2019)

### 3.6 VERIFICAÇÃO

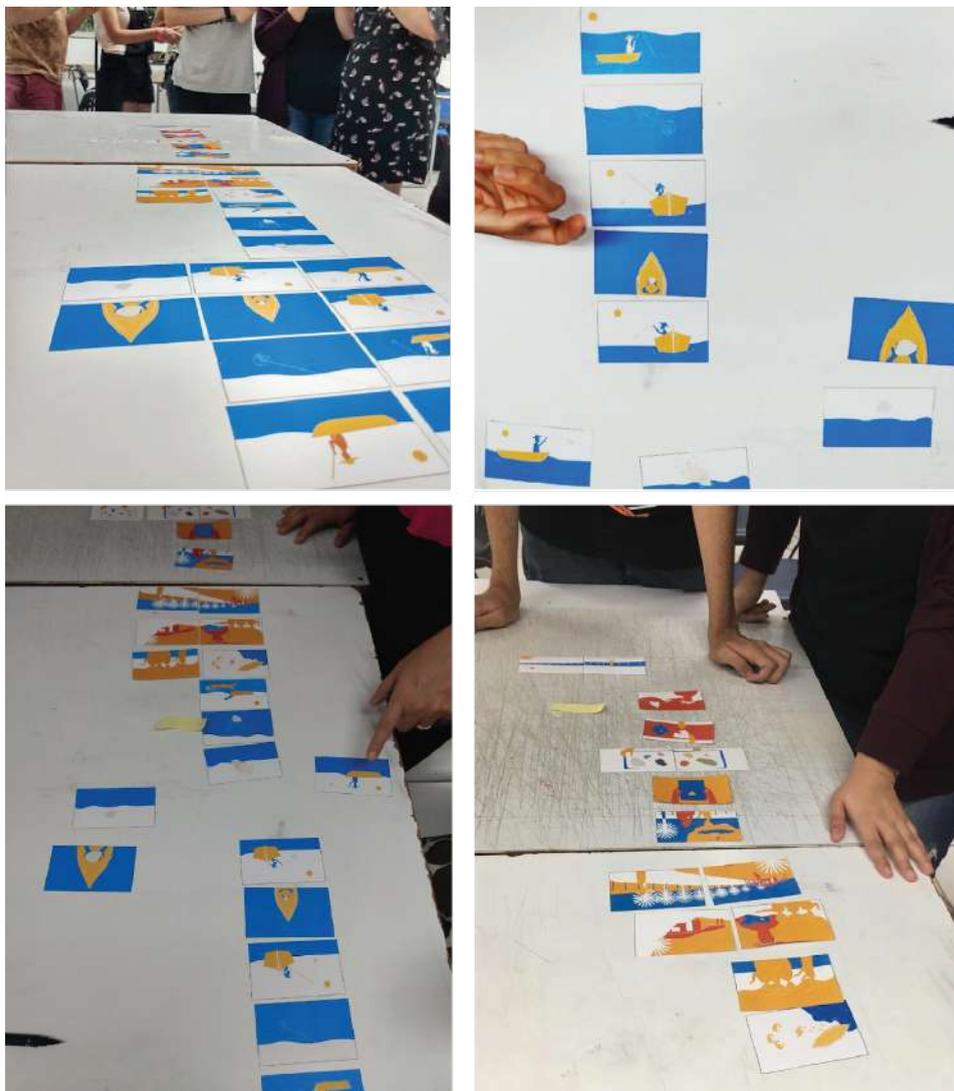
Nesse momento da etapa projetual, com as ilustrações das páginas já desenvolvidas, realizamos um experimento para testar a eficácia da leitura da narrativa por meio de cartões com as imagens. Cada cartão equivalia a uma página, parte da narrativa do livro, e como pontuado anteriormente, para algumas das páginas foram pensadas modelos de composições distintas. O experimento (imagem 27) consistiu na apresentação desses cartões para os alunos da turma de Oficina de Ilustração de 2019.2, durante uma de suas aulas do semestre.

Separamos os cartões sobre a mesa de acordo com a ordem lógica de entendimento que estabelecemos nas etapas prévias. A partir daí, passamos a escutar cada um dos alunos sobre sua percepção da narrativa e pedimos que cada um fosse contando a história através dos cartões. Dessa maneira, percebemos que algumas cenas funcionavam melhor que outras, para a compreensão do que gostaríamos de passar com aquela imagem. Com o término do experimento retiramos os cartões que não haviam obtido tanto êxito quanto os demais e ajustamos algumas ilustrações de outros, com incômodos levantados pelos alunos. O posicionamento da Mãe d'água na cena em que o Sábio conta ao pescador que ela lhe presenteava, por

exemplo, foi uma das composições ajustadas para a etapa de desenhos construtivos. Alguns alunos tiveram dificuldade em compreender que, naquela posição, ela estava presenteando e sugeriram adequar para outra linguagem corporal (figura 28).

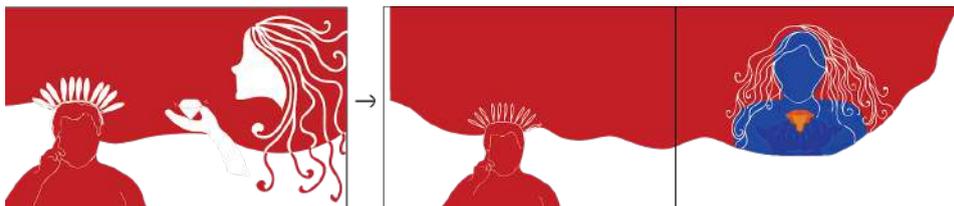
Acreditamos que o experimento contribuiu de forma significativa para a pesquisa, pois através dele constatamos que todos os alunos dali conseguiram compreender a narrativa e seus elementos.

Figura 27 - Experimento dos cartões.



FONTE: acervo pessoal (2019)

Figura 28 - Uma das ilustração que passou por ajuste pós experimento.



FONTE: acervo pessoal (2019)

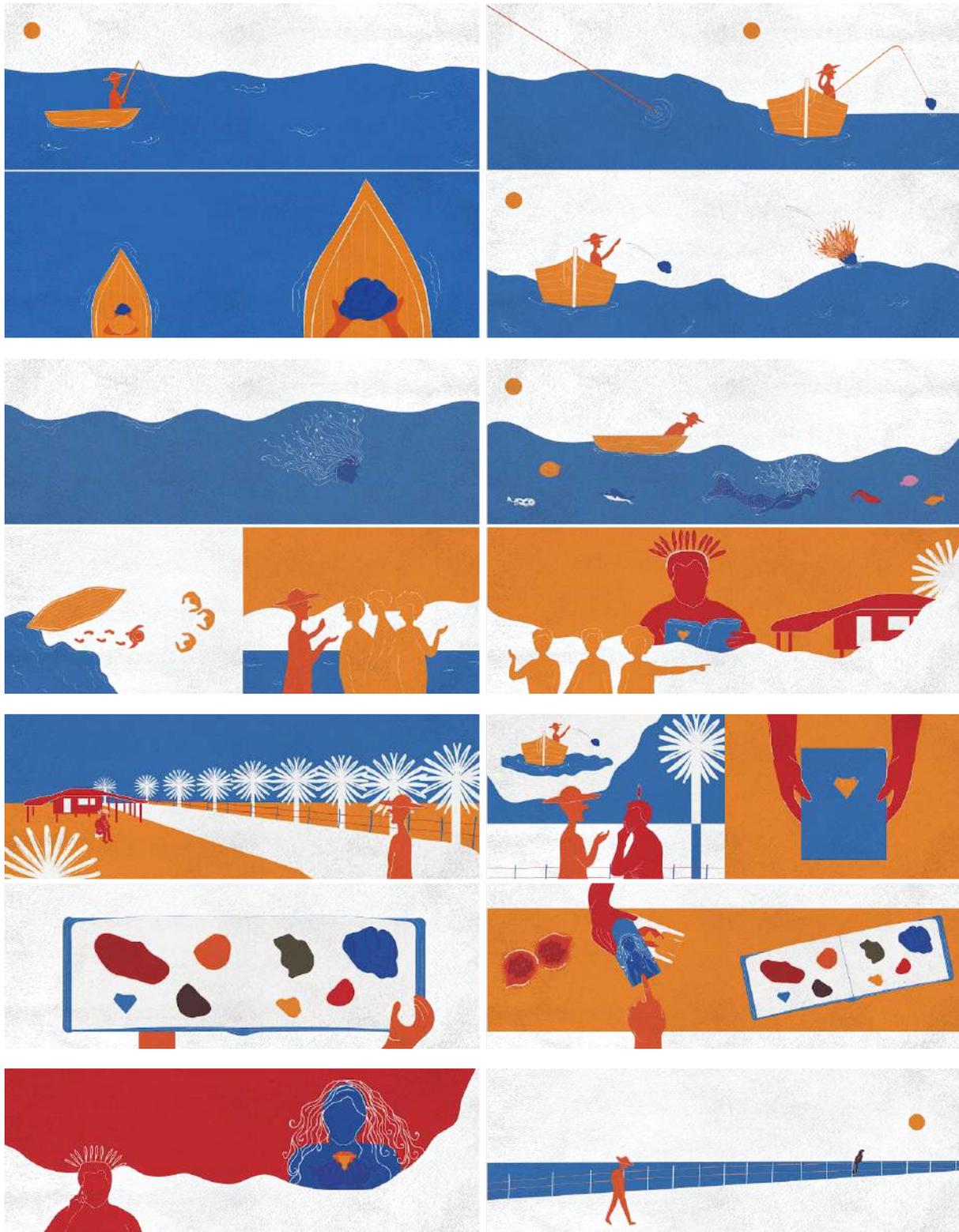
### 3.7 DESENHOS CONSTRUTIVOS

Com o experimento dos cartões concluído, passamos a realizar os respectivos ajustes nas páginas que precisaram de um aprimoramento. Em seguida, começamos a preparar as imagens finais (figura 29), já com a aplicação das texturas e nas cores já previamente definidas a partir da paleta.

Nesse momento, com as ilustrações referentes ao miolo já preparadas, passamos a focar na composição da capa e das guardas. Segundo afirma Linden (2011), a capa transmite ao leitor o estilo de ilustração e o gênero, além de poder causar diferentes sensações a quem a contempla. Tendo em vista esses fatores, buscamos trazer para a capa do livro um aspecto mais misterioso, que remetesse a narrativa, mas que não entregasse de primeira seus elementos. Dessa forma, realizamos alguns modelos (figura 30) testes antes de se chegar a capa final (figura 31). Na capa escolhida ao primeiro contato o leitor enxerga apenas linhas e somente após a leitura, consegue as identificar como os cabelos da Mãe d'água.

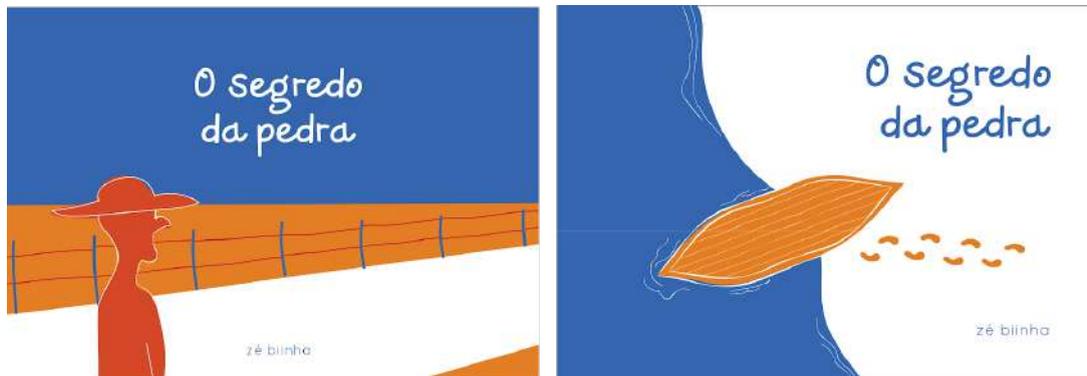
Além da capa, foram elaboradas guardas (figura 32) para o livro. Como destacado nos capítulos anteriores, as guardas são os elementos que fazem a união entre a capa e o miolo. Seguindo o que foi conceituado por Linden (2011), os grafismos desenvolvidos para as guardas estão relacionados ao conteúdo levantado ao longo da pesquisa, logo se vinculam à temática do livro.

Figura 29 - Páginas finais respectivas ao miolo do livro.



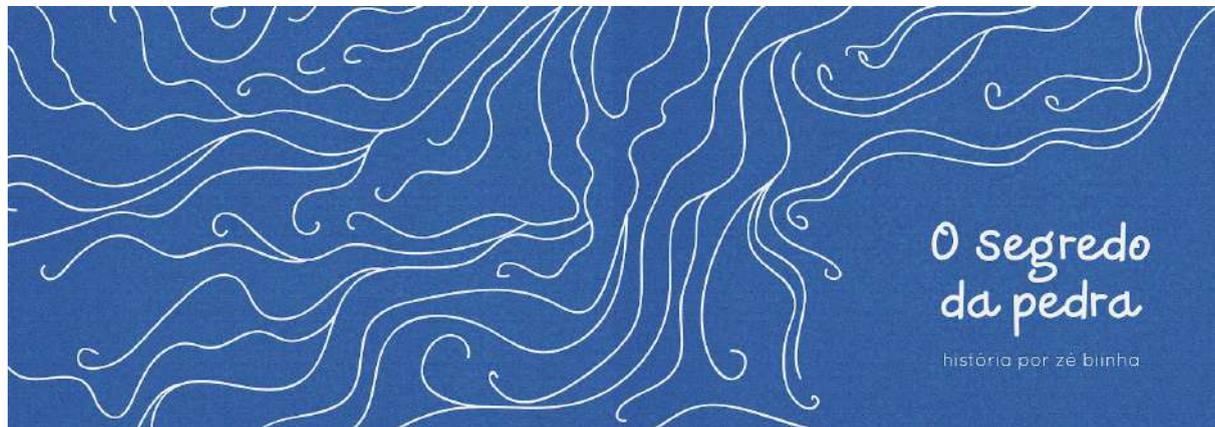
FONTE: acervo pessoal (2019)

Figura 30 - Experimentos de composições para capa.



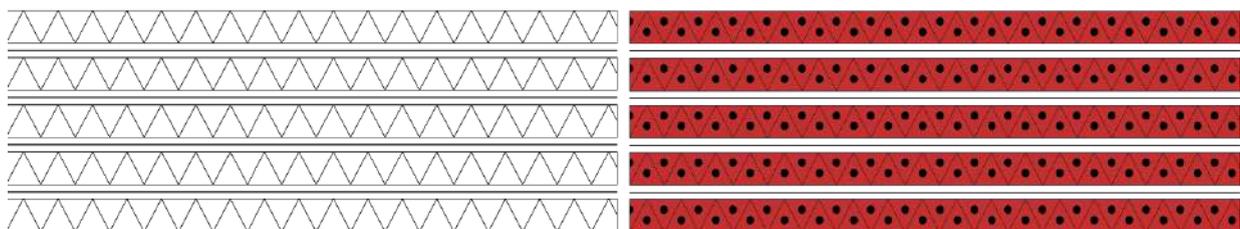
FONTE: acervo pessoal (2019)

Figura 31: Composição final da capa escolhida.



FONTE: acervo pessoal (2019)

Figura 32 - Guardas com grafismos.



FONTE: acervo pessoal (2019)

### 3.8 PRODUÇÃO

Com o fechamento das ilustrações, de todo o miolo, da definição da capa e das guardas e com elas prontas, iniciamos a busca pelo tipo de impressão que mais se encaixaria aos moldes do projeto. Após pesquisar sobre alguns tipos, chegamos a risografia. A impressão em risografia mostrou-se como a proposta mais interessante para a pesquisa, pois seu efeito coincide com alguns critérios relevantes para o projeto, como: as cores vibrantes e contrastantes resultado de sua impressão, seu aspecto que remete a um processo manual e as texturas geradas a partir de seu efeito único, características singulares também apontadas por Lehni em:

(...) Esteticamente falando, a risograph produz uma alternativa mais autêntica, não acabada, ao resultado liso e brilhoso da impressão em offset. Esta aparência tornou-se tão popular que até mesmo impressos em offset estão replicando esta estética. Outra razão para a atual popularidade da autopublicação estaria na popularização da cultura do-it-yourself, aliada à materialidade do impresso em oposição ao virtual. (LEHNI, 2017)

Alinhado a escolha desse tipo de impressão, seguimos com qual tipo de papel utilizar e optamos pelo papel pólen soft 80gr, pois para o miolo buscamos um papel com um tom mais para o amarelo, para produzir um efeito mais rústico e que tivesse um certo tipo de textura também. Além disso, para manter esse conceito mais manual, decidimos utilizar uma encadernação simples exposta, através de uma linha que seu tom tivesse contraste com o azul empregado na capa. Para a capa e as guardas, foi pensado no uso do papel reciclato 120gr, devido ao seu viés sustentável, resistência e a textura única do próprio papel, fatores que acreditamos que agregam bastante ao resultado final. Outro aspecto, já mencionado antes, é referente ao dimensionamento adotado para o livro, que trata-se de um A5 na horizontal.

Antes de entrar na etapa final de produção do protótipo, figura 33, realizamos algumas impressões testes, para checagem de espessuras das linhas, das cores e texturas, e também dos demais dimensionamentos dos elementos das composições.

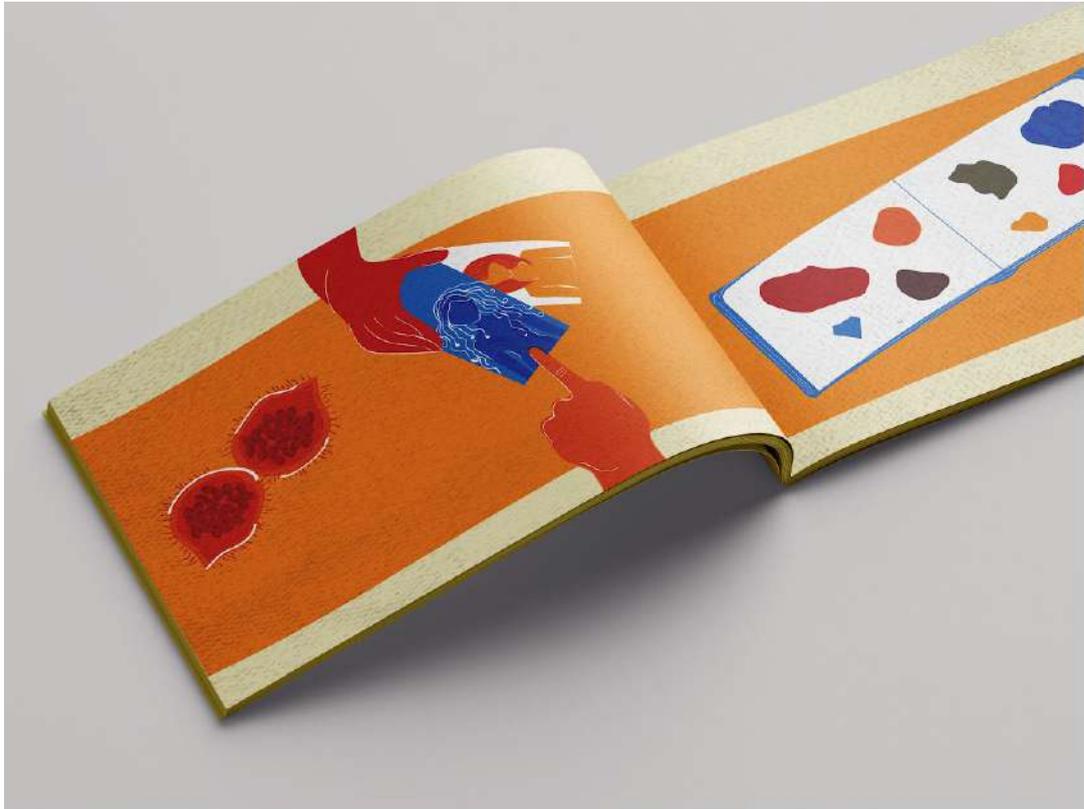
Através desses testes foi possível diagnosticar problemas previamente e consertá-los. Por fim, encerramos essa etapa da pesquisa com o desenvolvimento de um protótipo em escala de 1:1, para investigar possíveis problemas e assim, aperfeiçoá-lo para a produção final, referente a montagem do produto final.

Figura 33 - Imagens referentes ao protótipo vistas 1 e 2.



FONTE: Acervo pessoal (2019).

Figura 34 - Imagens referentes ao miolo do protótipo.



FONTE: Acervo pessoal (2019).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos no design um potencial interdisciplinar, que o sobressai quando comparamos as demais profissões, pois é capaz de unir saberes distintos (como a relação aqui levantada de história e design) em prol do que começa a partir de uma reflexão ou questionamento do pesquisador. Esses saberes não se limitam apenas aos de caráter científico, mas também precisam ser valorados os saberes populares. Nesse processo, ao longo da pesquisa, o que nos ficou ainda mais claro foi que o “bom design”, é aquele que soma através da colaboração, que busca primeiro entender e pesquisar o contexto inserido para então buscar soluções próprias. Ele enxerga sua realidade e se adapta a ela.

É evidente que se pode chegar a níveis altíssimos de complexidade quando se opta por trabalhar com comunidades. Devido, em especial, a sua ampla riqueza de saberes e técnicas. Assim, compete ao designer estabelecer seus limites, quanto ao grau de complexidade que se quer abordar, e buscar por soluções mais específicas, que podem ser encontradas por vias não convencionais ao que já se está habituado a pensar projeto. Tendo em vista que, esse “pensar projeto” em que se pautou o ensino de design no Brasil, provém de realidades diferentes das que encontramos aqui. Ou seja, vem de um pensamento eurocêntrico.

Dessa forma, o etnodesign se afirma como um relevante campo para o design, possibilitando o resgate de saberes, técnicas, composições plásticas e demais aspectos culturais de natureza material e imaterial, nos fazendo acreditar no seu potencial dentro das universidades brasileiras, nos cursos de Design. Entendemos que trabalhos fundamentados no etnodesign são capazes, a longo prazo, de romper com essa perspectiva “do de fora para o de dentro”, retomando o olhar ao que é natural daqui, além de permitir uma proximidade entre etnias, através da popularização cultural de saberes.

Este projeto foi fruto de um questionamento amplo e da sensibilidade em trabalhar com comunidades invisibilizadas, que trazem traços marcantes e

importantes para a construção pessoal, artística, cultural. O avanço nas pesquisas, culminou na curiosidade em captar elementos dos Tremembé para se chegar até o resultado alcançado: o desenvolvimento de um livro-imagem com aspectos da cultura Tremembé. A solução a que se chegou é viável e cumpre o que se foi estabelecido como critérios prévios. Entretanto, mesmo com o êxito do resultado encontrado, achamos pertinente destacar aqui algumas considerações que poderiam aprimorar ainda mais o projeto. Enxergamos a visita à escola indígena Maria Venância como um momento valioso para a pesquisa, mas que infelizmente, por dificuldades externas, só foi concretizado relativamente perto do fechamento do projeto. O que impossibilitou realizar a etapa de validação com as próprias crianças, por exemplo.

Outro ponto relevante que achamos que agregaria a pesquisa, seria uma análise mais profunda a respeito do uso dos livros nas escolas da comunidade. Ademais, tentamos realizar o protótipo próximo ao que seria o produto final em risografia, mas não foi possível devido aos altos custos para serem geridos apenas pela estudante.

Acreditamos que por mais que existam esses fatores, com o projeto aberto para venda a uma larga escala, incluindo assim, pessoas de etnia não Tremembé, traria ainda mais ganhos por trazer visibilidade para quem são os Tremembé e as suas lutas por demarcação. Além dessa questão, enxergamos a importância na educação infantil de um aprendizado para além da cultura predominante da criança e como a enriqueceria ter acesso a um material diferente para o desenvolvimento da sua imaginação através de imagens.

Por fim, percebe-se que por ser um tema de pesquisas escassas, mas de grande relevância, busca-se aqui questionar o leitor sobre o tema em questão. O estudo dos nossos antepassados e suas origens, além da preservação da memória e de sua cultura, é fundamental em uma sociedade que negligencia seu povo e sua miscigenação. Cabe então prosseguir com as reflexões: Que outras formas o design pode ser ativo na memória popular, e assim continuar a manter a cultura viva? De que modo os grafismos dos Tremembé podem fazer parte do cenário criativo local? Todos

os grupos e etnias merecem reconhecimento, mas para isso, é preciso existir o devido respeito à diversidade cultural existente dos povos, assim como aos seus saberes, crenças e costumes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Anderson Diego da S. **Narrativa imagética da Coleção Perseverança: um conceito de Etnodesign**. Maceió: Fapeal: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018.

BARROSO NETO, Eduardo. **Estratégias de design para países periféricos**. Brasília: CNPq, 1981.

BLOCH, Marc. *Memória coletiva, tradição e costume: a propósito de um livro recente*. In: BLOCH, Marc. **História e Historiadores: textos reunidos por Étienne Bloch**. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

BONSIEPE, Gui. **Metodologia experimental: desenho industrial**/coordenação Gui Bonsiepe. - Brasília: CNPq/Coordenação Editorial, 1984.

CABRAL, Ana Cristina. **História dos Tremembé: memórias dos próprios índios / Ana Cristina Cabral**, Organizador: José Mendes Fonteles Filho. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo: Rafael Cardoso**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CARVALHO, Ricardo Artur Pereira De. **Livro de Guarani feito por Juruá. Reflexões acerca do design do livro e da leitura a partir da escolarização dos agentes de saúde guarani / Ricardo Artur Pereira de Carvalho**; orientadores: Luiz Antonio Luzio Coelho, Jackeline Lima Farbiarz. – 2007.

CAVALCANTE, Ana Luisa. **Design para a sustentabilidade cultural: recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e indígena**. 2014. 321 f. Tese - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento, Florianópolis.

DUTRA, Danielle Vasques. **A análise swot no brand dna process: um estudo da ferramenta para aplicação em trabalhos em branding**. Florianópolis - SC, 2014.

FERREIRA, F. M. N. S & SOUZA, C. C. **A importância e desafios do Ensino bilíngüe na Educação Escolar Indígena**. Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil. Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em <[www.alb.com.br/anais16](http://www.alb.com.br/anais16)> Acesso em 09 de setembro de 2019 às 14 horas.

FISCHER, Steven R. **História da leitura** / Steven Roger Fischer; tradução Claudia Freire. - São Paulo: Editoria UNESP, 2006.

FOLLMANN, Giselle Blasius; EL MARGHANI, Viviane G. R.; **Planejamento de projetos em design**: reflexões sobre a abordagem apresentada nos processos metodológicos de desenvolvimento de projetos presentes no ensino do Design no Brasil, p. 118-131 . In: Anais do GAMPI Plural 2015 [=Blucher Design Proceedings, v.2, n.4]. São Paulo: Blucher, 2016.

FREITAS, Sydney Fernandes de. **A Influência De Tradições Acríticas No Processo De Estruturação Do Ensino/Pesquisa De Design**. Tese Submetida ao COPPE/UFRJ, D.Sc., Engenharia de Produção, Rio de Janeiro, 1999.

FUENTES, Rodolfo. **A Prática do Design Gráfico: Uma Metodologia Criativa**. 1ª Ed. São Paulo: Edições Rosari, 2006. 143p.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos tribunais Ltda, 1990.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Tradução de Dorothée de Bruchard.

LEHNI, Urs. **Uso criativo da risograph**. cargocollective, 2017. Disponível em: <<http://cargocollective.com/designautopublicacao/Uso-criativo-da-risograph>>. Acesso em: 26/11/2019.

MATTOS, CLG. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83.

NASCIMENTO, Cristiane. **Design estratégico**. [s.d.]. Disponível em: <[http://www.unifra.br/pos/gestaoprodutos/downloads/Apresenta%C3%A7%C3%A3o\\_stamaria1.pdf](http://www.unifra.br/pos/gestaoprodutos/downloads/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_stamaria1.pdf)> Acesso em: abril. 2019.

NASCIMENTO, Edileusa Santiago do. **Memória coletiva e identidade étnica dos Tremembé de Almofala: os índios da terra da santa de ouro**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.158p.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e instalação** / Lucy Niemeyer. - Rio de Janeiro: 1AB, 2007

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Tradução: Cid Knipel.

NOGUEIRA, José F. S. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty- Mirim (RJ)**. 2005. 133p. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

Phillips, Peter L. **Briefing : a gestão do projeto de design** | Peter L. Phillips ; tradução [tiro bda ; revisão técnica Whang Pontes Teixeira. - São Paulo: Edüora Blucher, 2007.

QUENTAL, **A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e representação**. Dissertação (Doutorado em Design) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2009.

RAZZAGUI, Mohammad, e RAMIREZ, Mariano. J.R. **The influence of the designers' own culture on the design aspects of products**. Paper presented at the 6th EAD Conference: Design, System, Evolution, 2005.

SANTOS, José Vicente dos. **Inventário de elementos da cultura material do povo Tremembé** / José Vicente dos Santos, Luiz Henrique dos Santos; Organizador: José Mendes Fonteles Filho. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SANTOS, Maria Andreína dos. **Os encantados e seus encantos: narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados** / Maria Andreína dos Santos; Organizador: José Mendes Fonteles Filho. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SANTOS, José Getúlio dos; SANTOS, Maria Liduína dos; SANTOS, Maria Neide Teles; SANTOS, Maria Vilca dos. **Primeiras letras na cultura Tremembé**: livro do aluno / Organizador, José Mendes Fonteles Filho. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. **Vilas de índios no Ceará Grande: Dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino**. Campinas - SP: Pontes Editores - 2005.

SILVA, Luís Antônio Costa; SANTOS, Jefferson Nunes dos. ETNODESIGN E COMPOSIÇÃO PLÁSTICA: UM ESTUDO SOBRE A PLASTICIDADE AFRO-BRASILEIRA NO DESIGN DE INTERIORES. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 41-57, jun. 2013. ISSN 2177-2770. Disponível em:

<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/201>

Acesso em: 27 maio 2019.

<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Trememb%C3%A9#Hist.C3.B3ria>

SILVA, Paula Cristina Pereira; Silva, Sérgio Antônio; "ETNODESIGN: PRESERVAÇÃO E VALORIZAÇÃO DAS CULTURAS INDÍGENAS", p. 1568-1579 . In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]**. São Paulo: Blucher, 2016.

STUDART FILHO, Carlos. **Os aborígenes do Ceará**. Col. História e Cultura (Ed. Instituto do Ceará, Fortaleza, 1965)

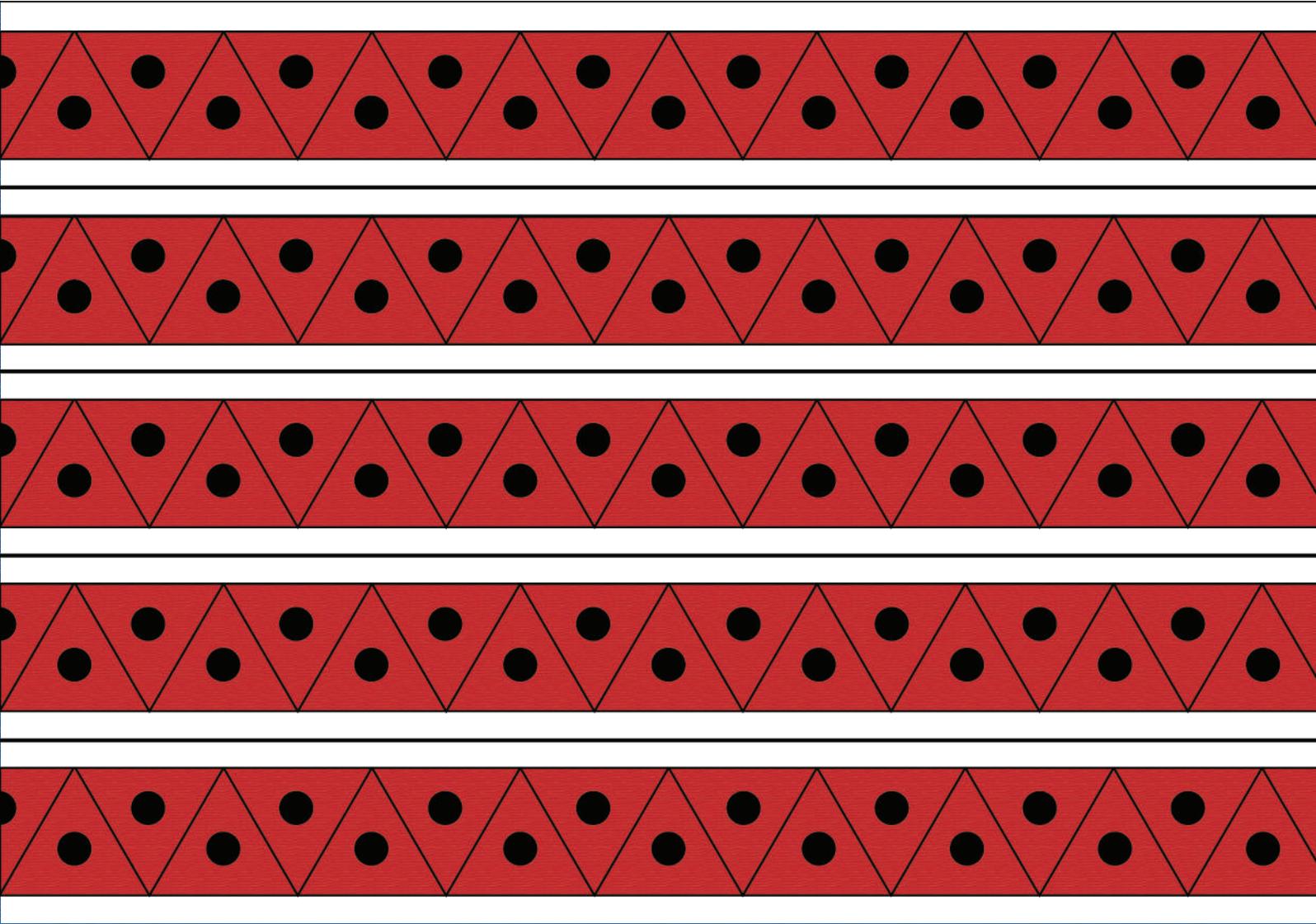
VALLE, Carlos G.O. **Terra , tradição e etnicidade: os Tremembé do Ceará**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1993.

## **APÊNDICE: PRODUTO FINAL**



# O segredo da pedra

história por zé biinha



# O segredo da pedra

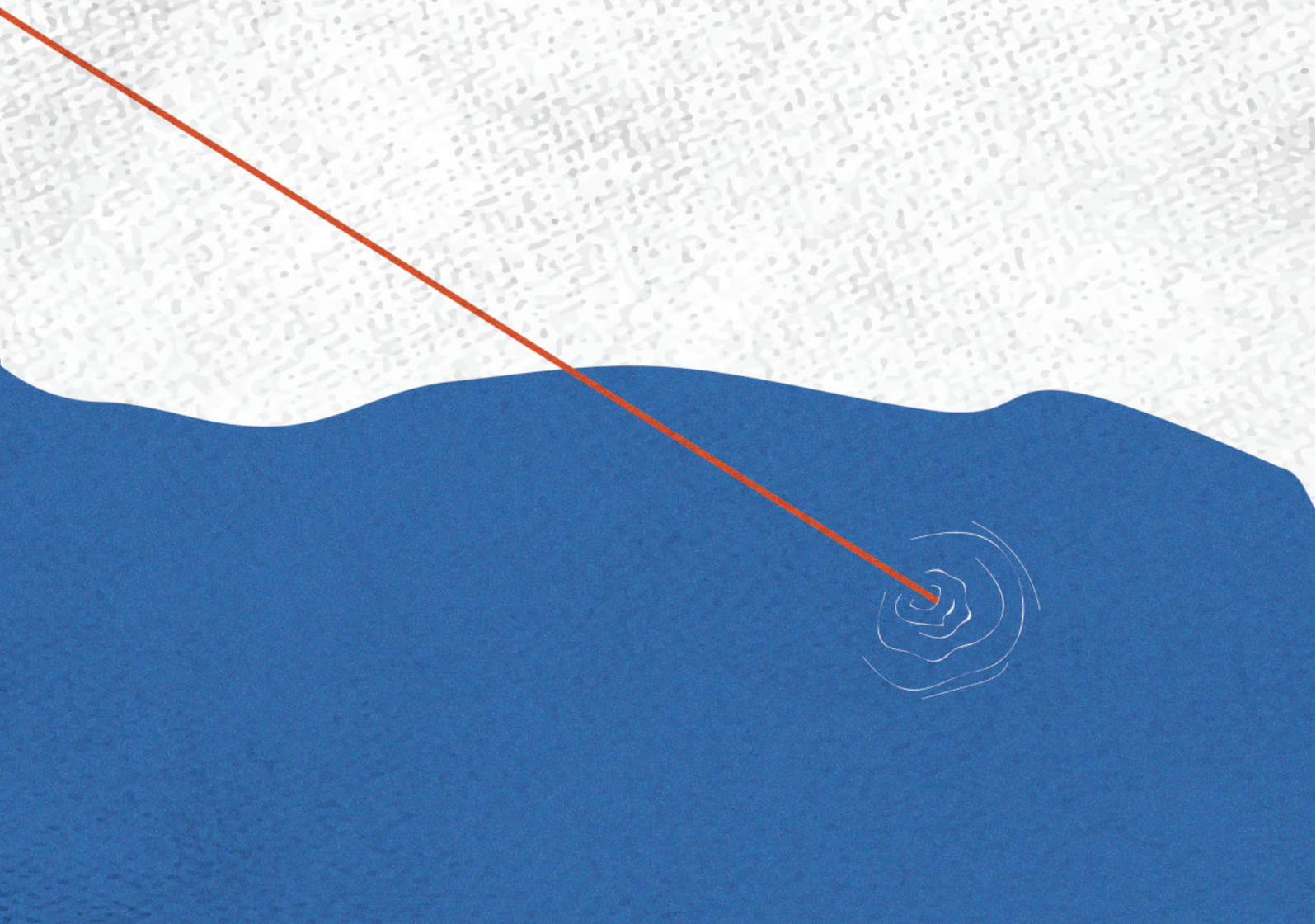


história de  
**zé biinha**

ilustrado por  
**ana bia**





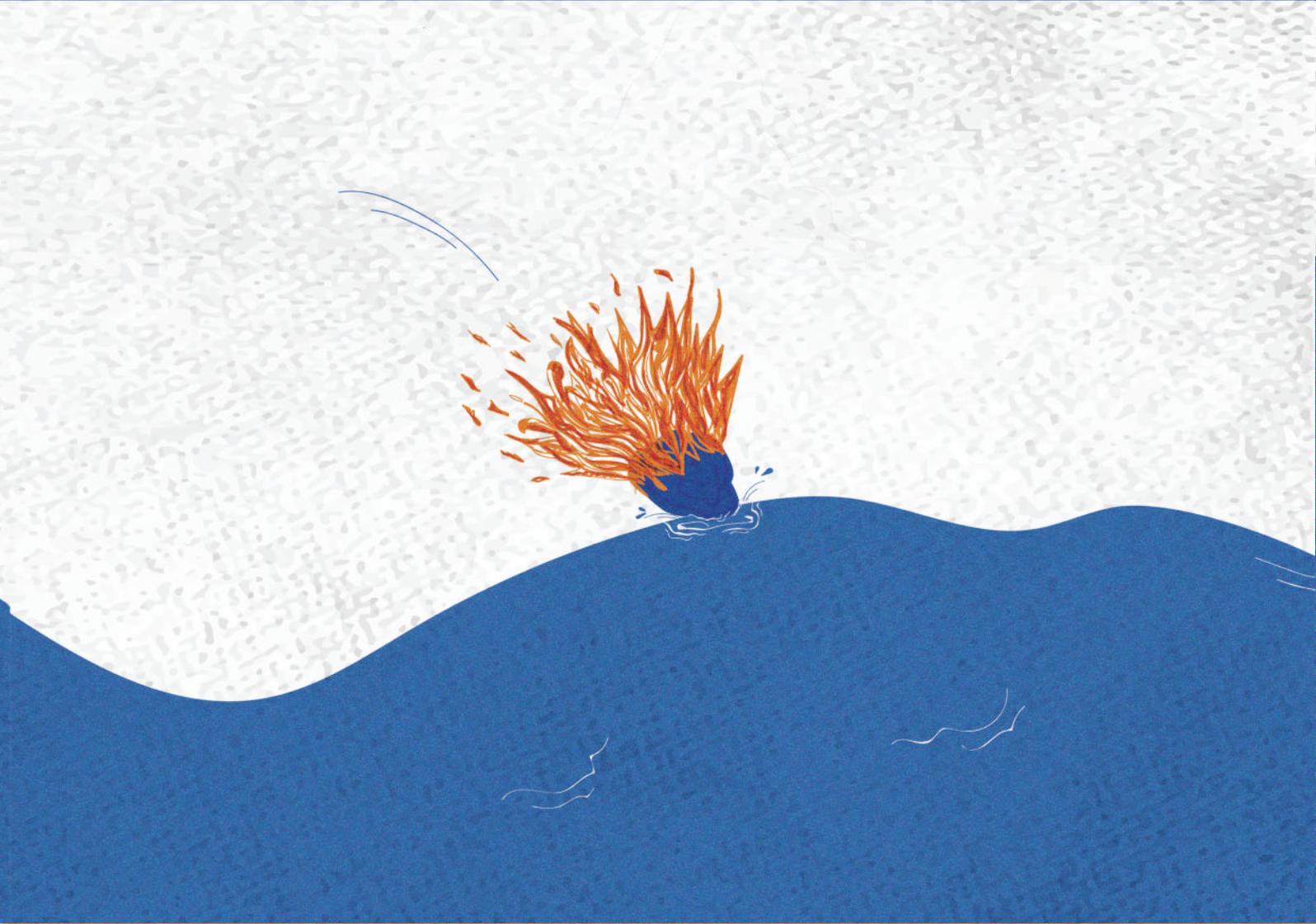


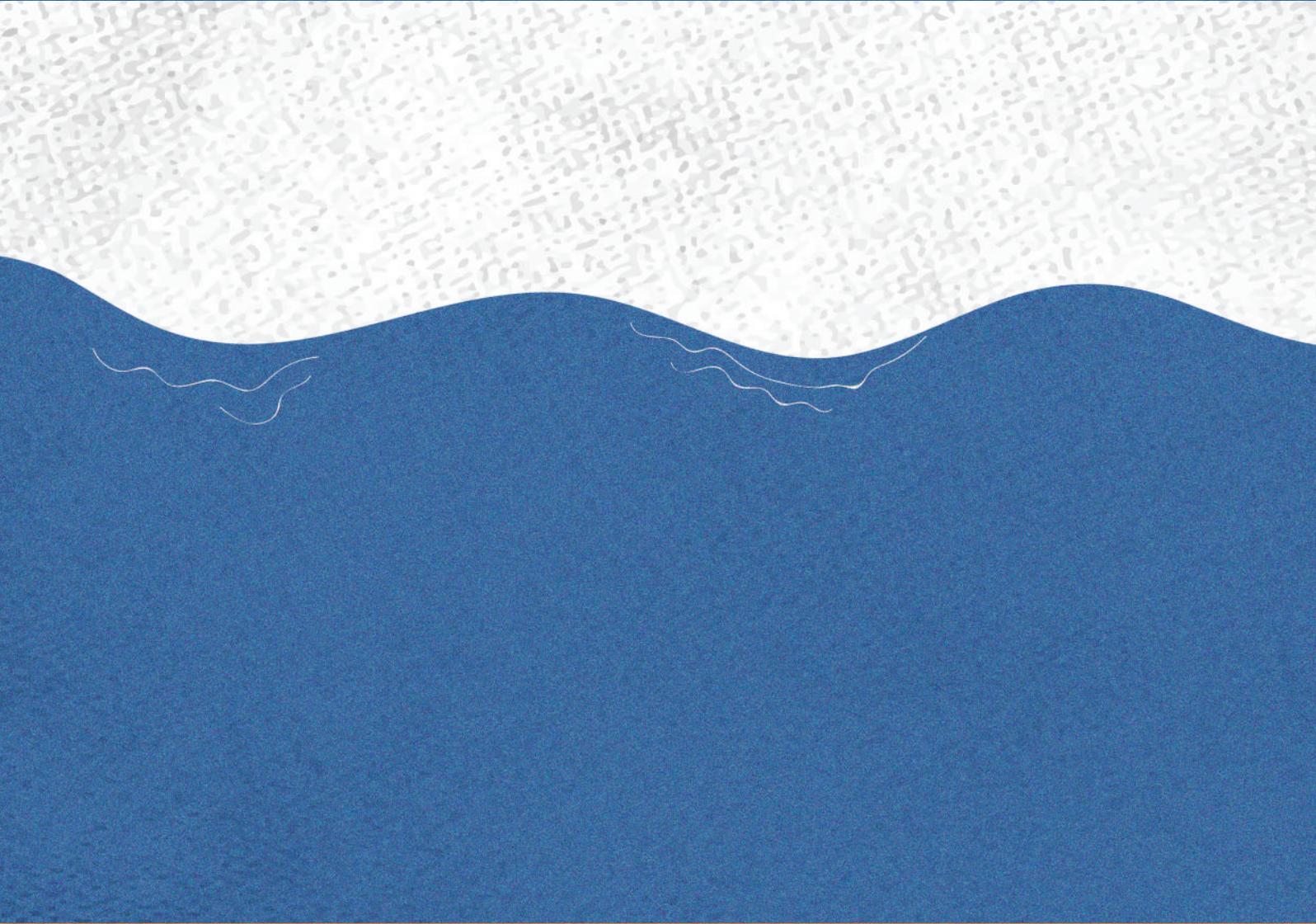


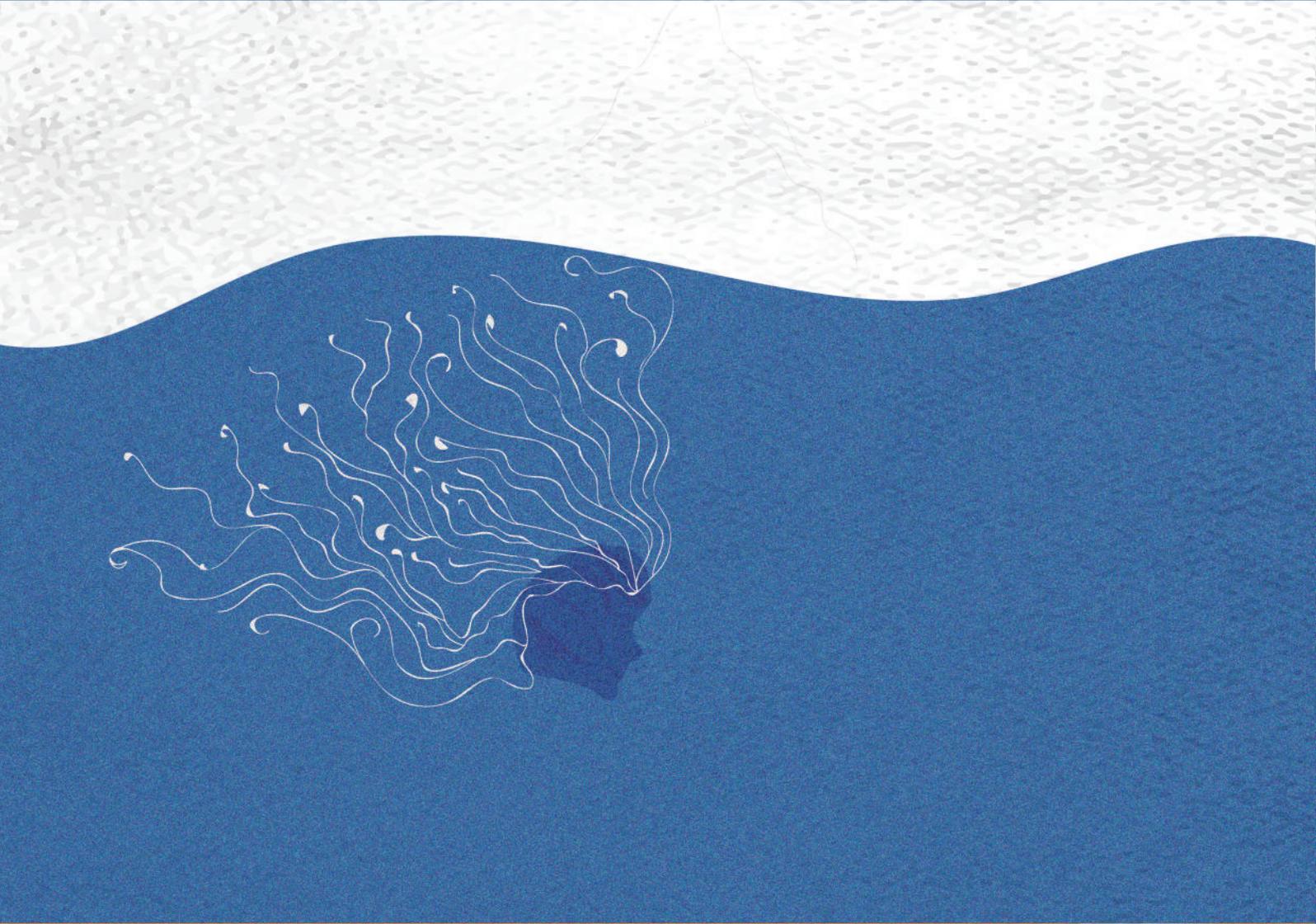




















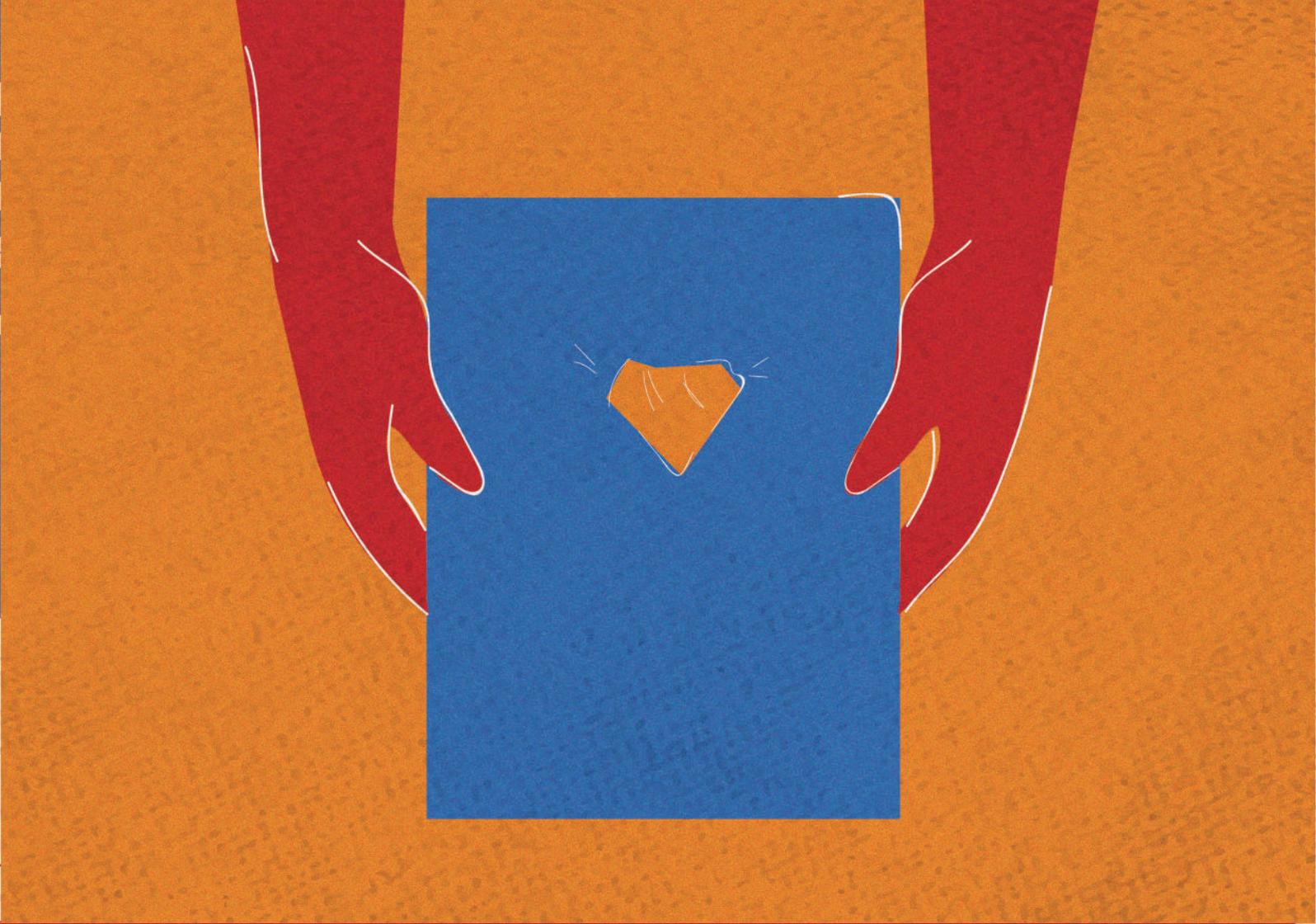


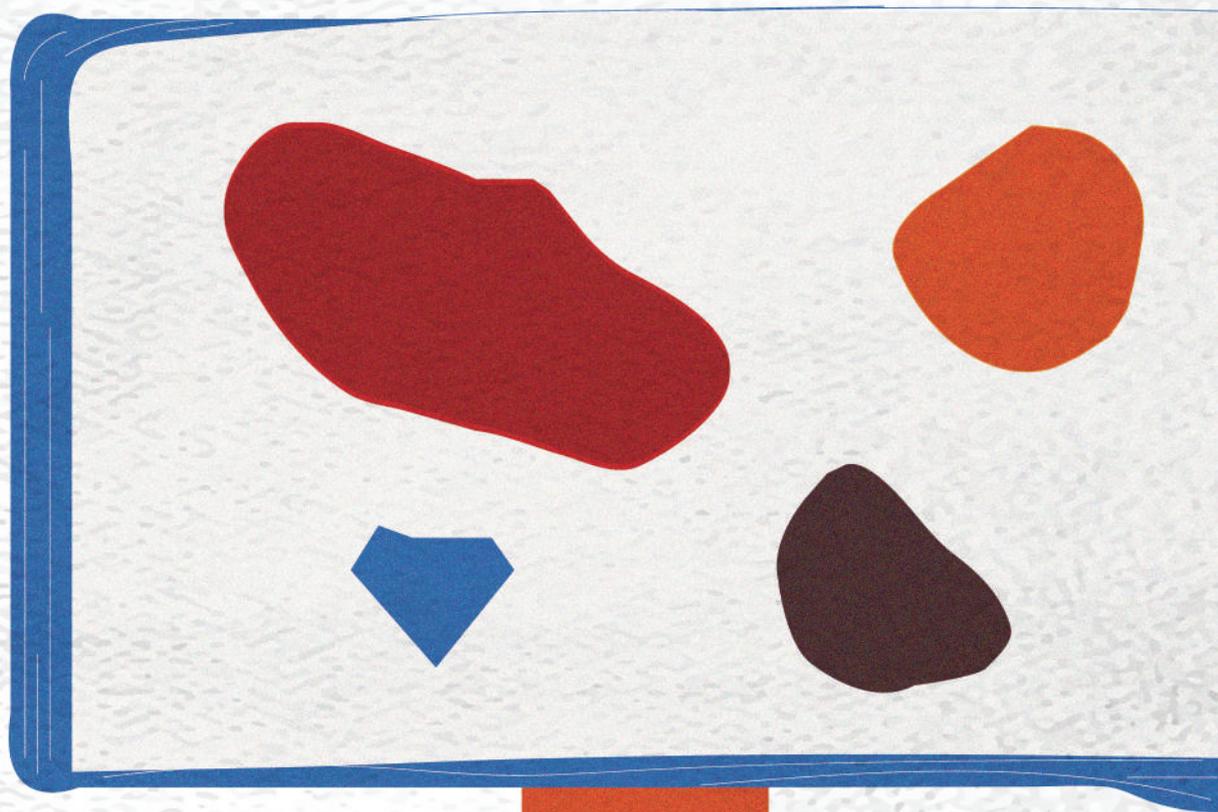






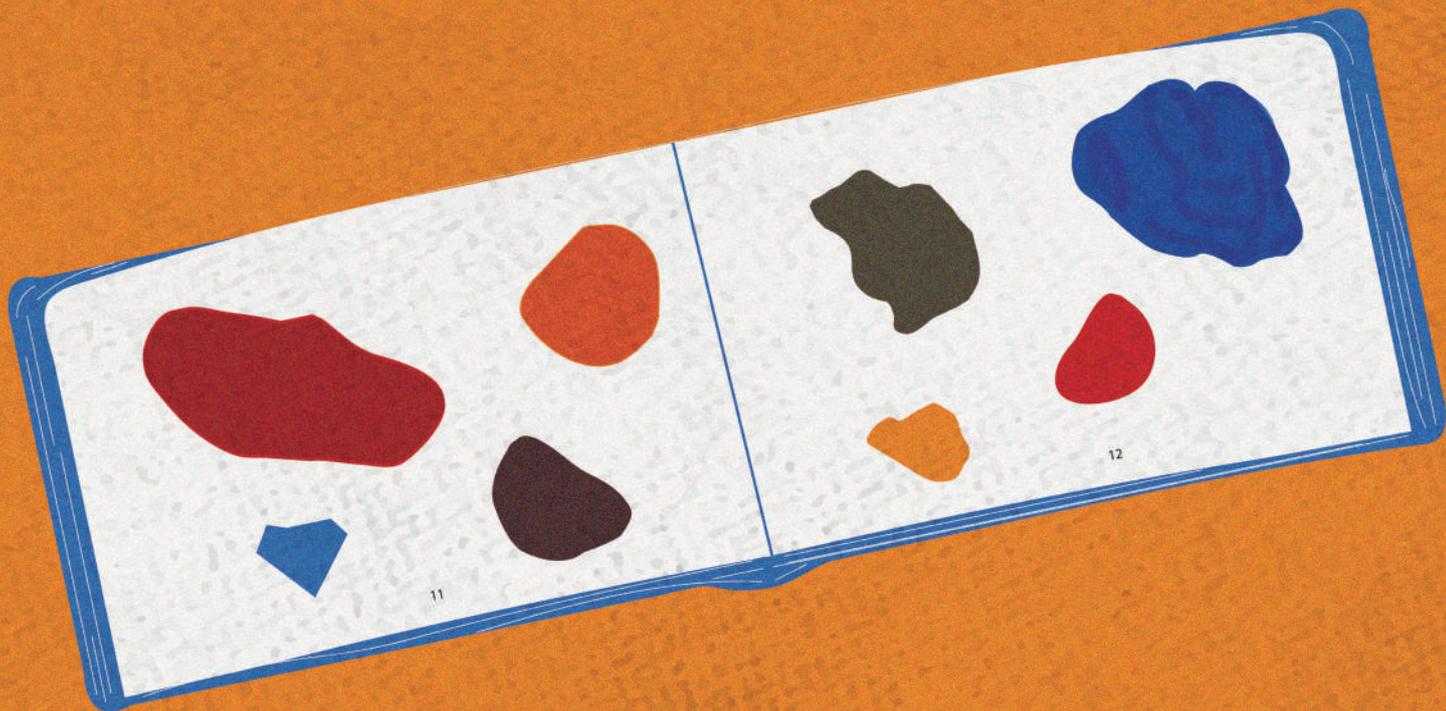










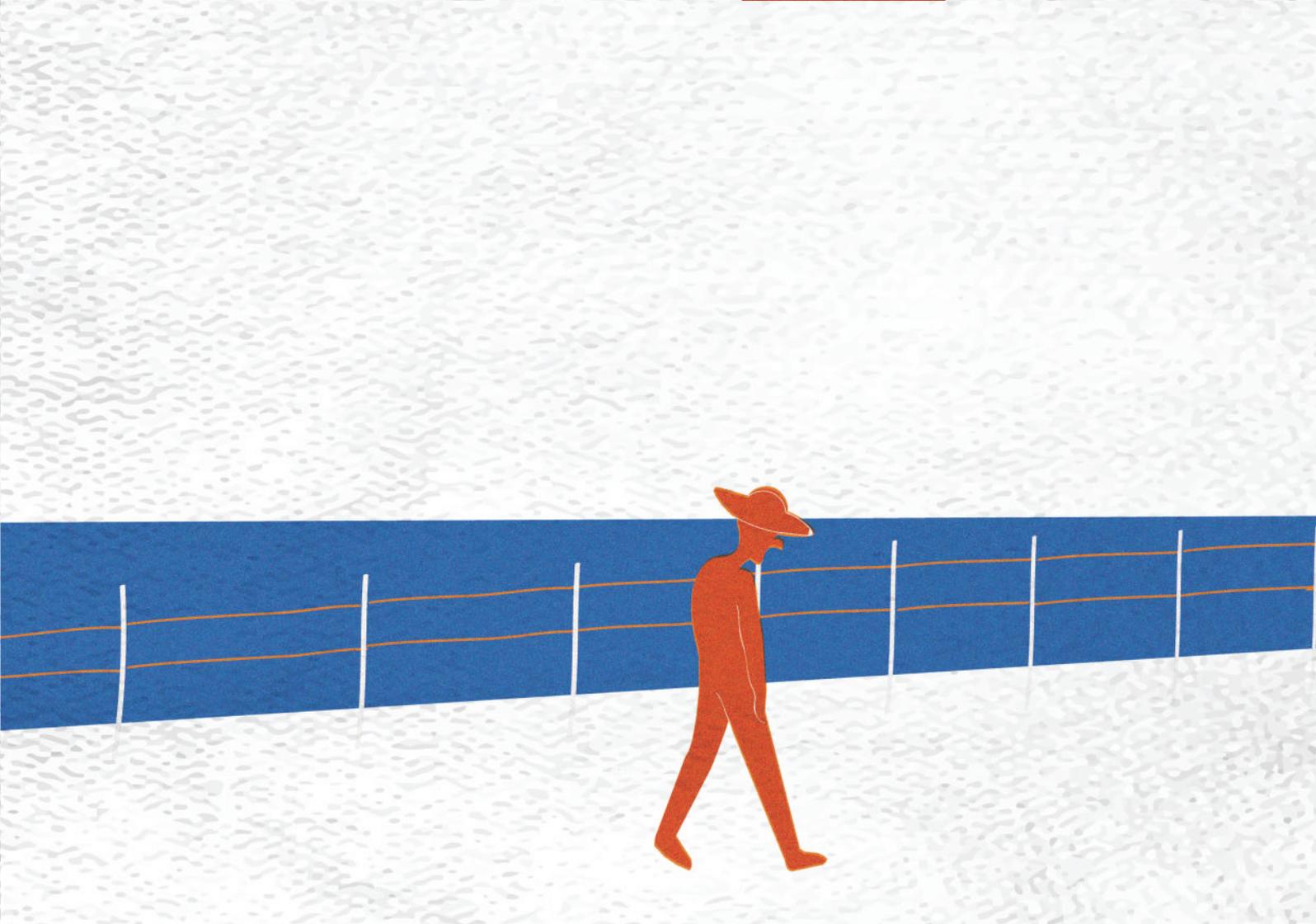


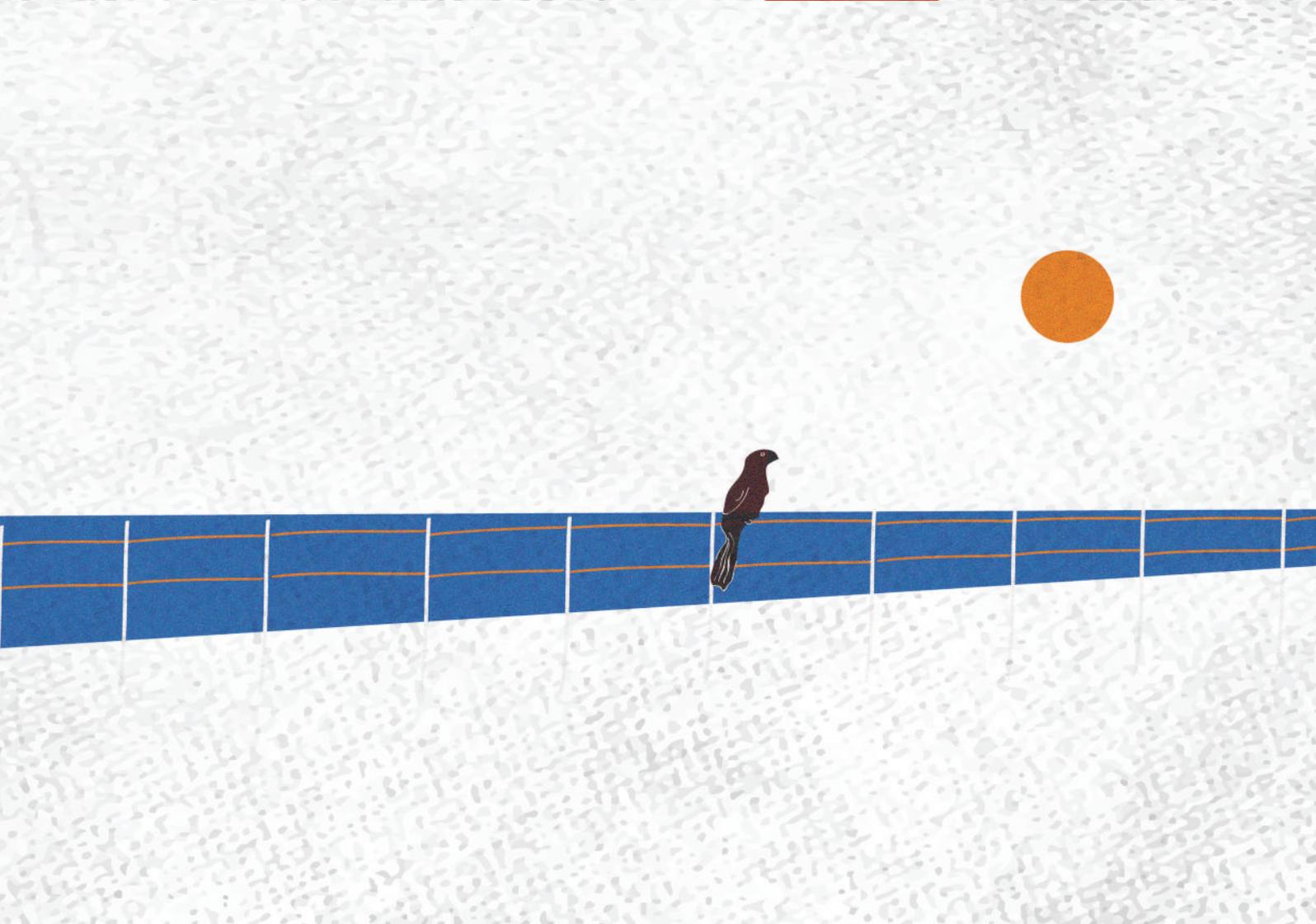
11

12









## O segredo da pedra

Certa vez, um velho pescador foi pescar sozinho no mar. Em pouco tempo, ferrou um peixe e, depois de muito trabalho, conseguiu trazê-lo para cima da embarcação, mas, ao chegar acima, teve uma surpresa, pois percebeu que, em vez de ter pegado um peixe, havia pegado uma simples e feia pedra. O pescador, muito zangado por ter-se enganado, sem pensar, logo jogou a pedra, que, ao cair na água, se transformou em fogo e, ao afundar, foi-se transformando em muitos e compridos cabelos e, ainda no meio desses, apareceu a imagem de uma mulher que logo mergulhou e sumiu nas águas salgadas do oceano. O pescador, desorientado com o que viu, não sentindo nem mais vontade de pescar, retornou para a terra. Ao chegar ao seco, contou o que aconteceu na sua viagem. Alguns dos seus amigos, impressionados com a história, aconselharam ao pescador que buscasse informações ou algum significado para aquilo com um homem estudioso conhecido por alguns deles e que entendia muito sobre pedras do mar. O mesmo também tinha certos conhecimentos sobre encantos. O pescador, curioso e ansioso para saber algum resultado daquela sua visão no mar, seguiu o conselho de seus amigos e foi até o tal homem, contando-lhe tudo que aconteceu. Depois que ouviu tudo, o

homem trouxe um grande livro, com aparência de bem antigo e falou para o pescador que, ao passar as páginas do mesmo, ele observasse bem as fotos das pedras que havia nele para ver se alguma delas se parecia com a que tinha pegado no mar. Não demorou muito, e o pescador reconheceu a figura da pedra da sua pescaria. O homem ainda lhe mostrou a figura de duas bonitas mulheres, e o pescador, assim que viu, também reconheceu a imagem da moça que apareceu logo que ele atirou a tal pedra na água. Com as revelações do pescador, o homem então decifrou o significado da sua pescaria dizendo: “A moça que você viu no mar era a Mãe D’Água. E a pedra que o senhor pegou era um valioso diamante que ela estava lhe dando de presente para que você ficasse rico para o resto da sua vida e, assim, nunca mais precisasse trabalhar tão pesado para sustentar sua família”. Então o pescador, ao ouvir tudo isso, voltou para casa muito triste, nunca esqueceu e muito menos se conformou em ter desperdiçado tamanha riqueza.

