

DESIGN E ARTESATO: UM OLHAR SOBRE AS METODOLOGIAS NA PERSPECTIVA DIALÉTICA

Design and handicraft: a look at the methodologies in dialectic perspective

GT 4: DESIGN E PROCESSOS DE PRODUÇÃO EM MODA

Emanuelle Kelly Ribeiro
(emanukelly@gmail.com)

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC

Eneas Arrais
(eneas_arrais@hotmail.com)

*Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará – UFC
Professor adjunto da Faculdade de Educação FACED/UFC*

Resumo

Busca compreender as novas formas de produção do artesanato a partir das intervenções de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento dessa atividade no Ceará, tomando como parâmetro as trocas de saberes e fazeres entre artesãos e *designers* de moda, enfocando as interferências pedagógicas daquele profissional no processo criativo e produtivo dos artesãos.

Palavras-chave: Metodologia, Dialética, Design, Artesanato.

Abstract

Understand the new forms of production handicraft from interventions aimed at the development of this activity in Ceará, taking as parameter the exchange of knowledge and practices among artisans and fashion designers, focusing on the pedagogical interferences in the creative and productive process of artisans.

Keywords: Methodology; Dialectic; Design; Handicraft.

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Este trabalho é fruto de diversos questionamentos relacionados às transformações causadas no processo produtivo dos artesãos a partir das inovações promovidas pelos programas denominados de políticas públicas de “revitalização” do artesanato no Ceará.

Ao longo da caminhada como pesquisadora e observadora da realidade dos artesãos, pude notar que o processo de “desenvolvimento” do artesanato se realiza por meio de métodos e técnicas alheios à produção

tradicional¹, como, por exemplo, a contratação de *designers* de moda (estilistas) para a elaboração dos desenhos, combinações de cores e estampas das peças a serem confeccionadas pelos artesãos. A fim de buscar compreender essas novas relações de trabalho, bem como suas consequências para os grupos de artesãos existentes no Ceará, passei a desenvolver estudos voltados para esta temática, no intuito de observar como se dão as trocas entre *designer* de moda e artesãos no contexto das intervenções na produção do artesanato, promovidas por entidades como o Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequenas Empresas –SEBRAE, e o Centro de Artesanato do Ceará - CEART.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é apresentar um conjunto de reflexões desenvolvidas durante a pesquisa realizada no curso de Doutorado em Educação da Universidade Federal do Ceará, acerca da temática apresentada. A referida pesquisa parte da seguinte problemática: como os *designers* de moda lidam com a *delicada* tarefa de criar e desenvolver novos produtos junto aos grupos de artesãos, sendo preciso, para isto, “ensinar” outros processos de criação e produção diferentes daqueles que os próprios artesãos empregam tradicionalmente em seu ofício? Sabemos que os dados aqui apresentados não são conclusivos e, tampouco respondem à questão colocada, mas direcionam a caminhos possíveis que são traçados por meio de uma abordagem dialética, pois entendemos que na relação entre designers e artesãos se fazem presentes negociações de saberes (CANCLINI, 2008a) que tornam viáveis às intervenções e que, de alguma forma, respondem à necessidades de ambas as partes envolvidas no processo.

Assim, o foco desta proposta está nas “metodologias de ensino” adotadas pelos *designers* para incutir nos artesãos um novo modo de *saber-fazer* que satisfaça às necessidades do mercado. Isso, levando em conta que as novas configurações do trabalho artesanal observadas no interior do Ceará na atualidade se relacionam diretamente com as engrenagens do capitalismo mundial, sendo reflexo da nova ordem de produção e consumo de bens.

¹ O sentido de tradição aplicado ao trabalho artesanal condiz com a utilização da metodologia de trabalho transmitida ao longo das gerações, possuindo como características a constância nas formas, desenhos e metodologia de confecção.

Nesse sentido, busca-se perceber a totalidade do fenômeno observado, pois, como coloca Kosic (2002), é preciso observar o fenômeno não apenas de acordo com as características que nos são objetivamente apresentadas, mas enxergá-lo também por meio de *desvios*, buscando encontrar as relações mais profundas que o perpassam, mas que não estão explicitamente dadas. De acordo com o autor, este exercício só pode ser realizado com o desenvolvimento de um olhar atento sobre o objeto, mas buscando encontrar sua relação com o todo, só assim é que podemos nos aproximar do real e evitar desperdícios retóricos em torno de uma pseudoconcreticidade.

A utilização da *Dialética* como método de abordagem do objeto aqui apresentado é estratégica, uma vez que os agentes envolvidos no contexto das transformações do trabalho artesanal, a saber: designer e artesão, vivenciam uma relação recíproca de interferência. Em outras palavras, o que se busca neste enfoque não é colocar o artesão numa situação de vítima em relação às intervenções promovidas por políticas públicas diversas em seu trabalho, tampouco, delegar ao designer o papel de ente *corruptor* do trabalho artesanal.

A análise da realidade vivenciada por ambos os atores no contexto de seus trabalhos, parte do pressuposto de que cada profissional envolvido ali, ao mesmo tempo em que ensina, aprende. Porém, não podemos seguir o viés do romantismo, haja vista que as intervenções promovidas no trabalho do artesão no interior do Ceará atualmente seguem princípios mercadológicos e procuram atender às demandas do capital e isso, necessariamente, provoca inúmeras transformações no seu modo de vida e trabalho.

É nessa perspectiva que o método dialético se torna mais eficaz na busca pelo entendimento de tal questão: em “[...]nosso enfoque, a realidade social é compreendida como uma Totalidade, mas não como um motor ou um organismo e sim como uma **Totalidade Complexa, dinâmica, processual, mutante e contraditória**” (ARRAIS NETO; SOBRAL, 2002, p. 15, grifo do autor). Assim, ao adotar o princípio da dialeticidade nas observações dos fenômenos sociais, evitamos tomar posições totalitárias e, portanto, reducionistas da realidade, pois passamos a levar em consideração todos os

agentes envolvidos no fato observado e as relações de mútua interferência que eles estabelecem entre si.

Portanto, ao invés de discutirmos sobre o fim da cultura e da tradição ao estudarmos as intervenções na produção artesanal e demonizarmos o designer bem como os órgãos que lhes dão respaldo para realizarem tais transformações no trabalho dos artesãos, preferimos entender como essa relação se estabelece, buscando perceber seus pontos fortes e fracos a partir dos agentes envolvidos nesse processo, pois eles é que sentem *na carne* essas transformações. Outro ponto importante a salientar é que essas intervenções não têm nem como iniciar sem o consentimento e apoio dos artesãos.

Baseada na concepção de ensino colocada por Paulo Freire (2002), onde ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria construção, o objeto do presente estudo se encaixa perfeitamente na área da educação, uma vez que chama a atenção para o paradoxo presente no modo de intervenção dos *designers* no ofício dos artesãos: a maioria dos designers, pela falta de discernimento sobre a questão do “ensino”, age apenas no sentido de “adestrar/treinar” os artesãos para o manuseio das ferramentas do *design*. Assim, não há como desconsiderar as metodologias de intervenção na produção artesanal e atentar, ainda, para a urgência do debate sobre a formação dos *designers* que atuam no campo da cultura.

Tendo em vista que o artesanato compõe o patrimônio cultural de um povo, sendo imbuído de valor não apenas estético, mas também simbólico, procura-se chamar a atenção não só para o produto em si e as metodologias adotadas para sua concepção, mas para seus produtores e suas necessidades.

O REAL COMO PONTO DE PARTIDA

Para Slavoj Žižek (2003), o real é disfarçado, camuflado por elementos simbólicos, são esses elementos simbólicos e fetichizados que impedem a visualização crua do fato com suas distorções e inclinações. São justamente em meio a essas distorções e inclinações do processo de trabalho

que artesãos aprendem novas técnicas com os designers e estes também aprendem com os artesãos.

No entanto, as técnicas voltadas para a implementação do artesanato, por meio das referidas políticas desenvolvidas pelo SEBRAE e CEART, baseiam-se na utilização de ferramentas ligadas aos processos do *design*² que são muito distintas dos métodos empregados pelos artesãos em seu trabalho cotidiano.

Na maioria das vezes, o artesão que ainda não participou de tais intervenções, não possui cronogramas, não busca grandes lucros e o tempo de trabalho acaba se misturando com o tempo de lazer. Além disso, a confecção dos artigos é pautada em um padrão estético perene, despreocupado com a volatilidade do mercado e dos modismos. Mas, a partir do contato com o *designer* a atenção do artesão passa a ser orientada para a utilização de cronogramas de produção, divulgação dos produtos, cálculos para a precificação dos mesmos, dentre outras atividades como a focalização para a competitividade por meio da variedade estética dos artigos. Essas ações tornam a nova realidade implantada pelos *designers* no trabalho dos artesãos muito diferente do que era vivenciado antes das intervenções.

Conforme outros estudos realizados em torno desta temática (ESTRADA, 2004; LIMA, 2006; FLEURY, 2002), observa-se que grande parte das políticas de “desenvolvimento” do artesanato segue o modelo implantado pelo SEBRAE, que consiste na inserção de novos métodos de trabalho (através das ferramentas do *design*) no processo produtivo dos artesãos, tendo como objetivo impulsionar a adequação dos produtos ao mercado.

Luiz Carlos Barboza, diretor técnico do SEBRAE³ em 2008, afirmou que em 2007 a entidade completou uma década de trabalho com o artesanato e isso se deveu ao fato de o artesanato ser uma atividade que mobiliza milhões de pessoas em todo o país. Ao ser indagado a respeito das condições necessárias para estimular a competitividade do produto artesanal no mercado,

² O processo em *design* envolve a relação do *designer* com o produto para o gerenciamento e controle das situações geradas durante o desenvolvimento do produto, é o mesmo que chamamos de atividade projetual (MONTEMEZZO, 2003). De acordo com Baxter (1998), projetar significa ter uma conduta sistematizadora própria para a resolução de problemas, cujo objetivo é a transformação de necessidades do mercado em produtos ou serviços economicamente viáveis.

³ Em entrevista publicada na edição comemorativa da revista *Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro*, Vol. 1, Março de 2008.

o mesmo complementou afirmando que é fundamental o investimento em tecnologia e inovação, principalmente por meio da inserção do *design*. Este tem sido considerado um dos meios mais eficazes para a valorização do produto nacional no exterior.

Assim, o artesanato, trabalhado conforme as metodologias de *design*, e, atrelado ao turismo e à moda, também se mostra como um fator de grande importância para a agregação de valor cultural aos bens de consumo. No entanto, as hibridações entre artesanato e *design* devem ser tratadas com cautela, pois ao contrário do desenvolvimento de produtos para a indústria, em que o tempo de produção representa aumento na produtividade, no artesanato as considerações sobre este aspecto se mostram bastante delicadas.

No processo de criação de suas peças, o artesão frequentemente modifica a sua proposta inicial de produto, seja em função das características físicas da matéria-prima, dos procedimentos construtivos do objeto ou de outro tipo de observação que lhe pode ocorrer. Esta flexibilidade decorre de seu tempo de execução, o que lhe permite realizar avaliações simultâneas à produção. Essa liberdade observada no decorrer do trabalho do artesão, ou do artífice que domina todo o processo de execução do trabalho, representa o usufruto de um pensamento criativo. Na maioria das vezes, o artesão não projeta ou concebe mentalmente o objeto antes de iniciar a sua produção; ao contrário disso, o objeto vai sendo delineado aos poucos, seguindo o ritmo do fazer, ou seja, ao mesmo tempo em que confecciona, ele improvisa processos. Assim, o método de trabalho do artesão é fundamentado no que se pode chamar de “bom senso” e, principalmente, na experiência acumulada.

Mas para o *designer*, tudo no “objeto” precisa ser antecipado em um projeto. Além de materiais, tecnologias e custos, leva-se em conta a adequação estética e o seu valor simbólico para atrair o consumidor. Dessa forma, diferentemente do que ocorre no artesanato, tudo no *design* deve ser previamente calculado.

Neste sentido, durante os cursos promovidos pelo SEBRAE e pela CEART, os artesãos são incentivados pelos *designers* de moda a pensarem em seus produtos antes da confecção, observando as formas, as cores e tudo o que se refira à estética e aos processos de confecção do artigo a ser

produzido. Para que os artesãos possam compreender a “necessidade” dessa sistematização do trabalho, o próprio *designer* se encarrega da criação de algumas peças e faz demonstrações para provar que essa metodologia funciona e que é a mais eficaz em termos de aproveitamento de recursos, tempo e mão-de-obra. Ao relatar sobre as oficinas de “capacitação” ocorridas nos grupos de bordadeiras de Maranguape, Ceará, as artesãs confirmam a existência dessa prática:

O pessoal vinha pra ensinar corte e costura e outros pontos de bordado, a técnica [*designer*] trazia os desenhos já feitos pra gente bordar e as peças servirem de mostruário para as feiras. Aí a gente recebia as encomenda e fazia aquele mesmo bordado em muita quantidade. Depois, com o tempo, a gente vai vendo as coisas nas novelas, nas revistas e vai sabendo o que tá em gosto pra fazer e aquilo vender (Mazé, bordadeira de um município do Ceará, ver SILVA, 2011).

Como é exemplificado na citação, o fato de a criação dos modelos das peças e dos desenhos do bordado ficarem a cargo dos *designers* de moda foi uma constante durante as intervenções realizadas. Mas isso não é um caso isolado, pode-se perceber esse mesmo tipo de interferência no trabalho de outros grupos de artesãos “assistidos” pelos projetos do SEBRAE e da CEART em outros municípios do Ceará (SILVA, 2011).

Pode-se, ainda, que as modificações decorrentes da intervenção do *designer* no processo de trabalho dos artesãos se estendem para além das relações de trabalho, elas tocam os valores e conceitos que os próprios artesãos possuem acerca do mesmo. Muitos passam a desenvolver certa expectativa em relação ao papel do *designer* e até utilizam-no como forma de agregação de valor ao que produzem, como se observa no depoimento abaixo:

Olhe, nós vamos estar na FEART dia dez de outubro, é uma feira internacional do artesanato e é muito importante, apareça por lá, nós vamos expor a nova coleção que foi feita pela **nossa estilista**. (Maria, bordadeira de um município do Ceará, ver SILVA, 2011 – grifo nosso).

A partir da citação, pode-se notar que há casos em que a relação estabelecida entre os artesãos e o *designer* pode redefinir o tipo de valorização que aqueles atribuem aos artigos que produzem. O depoimento acima revela a perda da autonomia da artesã em relação ao seu trabalho após o contato com o *designer* de moda.

Em situações como as apontadas nos depoimentos, os artesãos passam a não se reconhecer mais naquilo que produzem. O que demonstra claramente a imposição do que Marx (2004) denominou de *trabalho estranhado*. Segundo ele, na produção burguesa, o produto deixa de ser, para o homem, seu próprio ser objetivado, para ser um objeto estranho. Para Marx (2004), no trabalho estranhado, o objeto produzido pelo homem opõe-se a ele como ser estranho e passa a dominá-lo. Enquanto, antes, o artesão exteriorizava sua subjetividade no objeto, expressando seu modo de vida nele, agora este não lhe pertence, mas o artesão é que passa a pertencer ao objeto como agregação de valor ao mesmo. Há, assim, uma inversão de valores: um empobrecimento da subjetividade, uma desvalorização do homem diante da valorização da coisa.

Em “Educação e Emancipação”, Adorno e Becker (2003) concordam que a formação no âmbito do trabalho, comumente, está mais voltada ao adestramento do que para a emancipação do homem e isso ocorre porque há uma grande dificuldade em se oferecer aprendizados de forma objetiva, conciliando esse aprendizado com o desenvolvimento de um comportamento autônomo. E, considerando, conforme Adorno (2003), a emancipação como uma autorreflexão do homem que possibilita seu posicionamento crítico diante da realidade, a autonomia é um ponto chave no processo de formação ou aprendizado. Segundo o autor, um dos fatores que contribuem para esse adestramento no caso da qualificação profissional, por exemplo, é a falta de representação sólida desses profissionais em relação ao seu próprio ofício.

É essa falta de consciência sobre o próprio trabalho que faz com que as artesãs, em alguns casos, concordem facilmente com as inúmeras transformações em seu fazer, aceitando as intervenções externas de forma não crítica, a ponto de se tornarem alienadas de seu próprio trabalho, deixando a cargo do *designer* a criação dos desenhos dos bordados, das combinações das cores das peças e, por fim, todo o processo do trabalho, tornando-se apenas executantes.

A importância do artesanato para o contexto econômico atual

Canclini (1993), ao considerar a posição da produção artesanal no contexto das tensões imanentes ao processo de estruturação das formas modernas de produção e trabalho, afirma que apesar do surgimento das manufaturas e, posteriormente, das fábricas, os artesãos persistiram e persistem atualmente desenvolvendo atividades manuais marginais em relação à produção industrial, mas não fora da lógica do sistema capitalista e muito menos de maneira depreciativa. Para ele, a produção artesanal na contemporaneidade é uma “necessidade do capitalismo”, pois assim como os outros tipos de manifestações populares, ela desempenha funções na reprodução social e na divisão do trabalho, atuando de diversas formas dentro do sistema.

De acordo com o autor, uma das maneiras como o artesanato atua no sistema capitalista é por meio da agregação de valor cultural aos bens produzidos em série. Segundo Canclini (1993, p.65), “as peças de artesanato podem colaborar para a revitalização do consumo, por introduzirem na produção industrial e urbana, a um custo muito baixo, desenhos originais e diferencial simbólico” por remeterem a modos de vida mais simples, evocando certa natureza nostálgica nativa e indígena, que não pertence ao cenário urbano e cosmopolita⁴.

Ainda de acordo com Canclini (1993), além de satisfazer as necessidades de consumo através da “ressignificação publicitária dos objetos”, a produção artesanal se faz necessária ao capitalismo em outro aspecto, ela pode atuar sobre as deficiências de estrutura agrária, possibilitando a fixação do homem no campo. Assim, o trabalho artesanal funciona como um recurso econômico e ideológico utilizado pelo Estado para limitar o êxodo camponês e a consequente entrada nos meios urbanos, de maneira constante, de um volume de força de trabalho que a indústria não é capaz de absorver e que agrava as já preocupantes deficiências habitacionais, sanitárias e educacionais na cidade.

⁴ Neste ponto, Canclini (1993), alerta para o desejo do homem em transcender a cotidianidade urbana buscando, assim, o artesanato como meio para isto.

É patente que a questão do desemprego vem se constituindo problema mundial, decorrente do intenso processo de reestruturação produtiva ocorrido nas economias nacionais. Sobre isso, Pochmann (1999, p. 67) evidencia que “as medidas de desregulamentação do mercado de trabalho e de flexibilização dos contratos conformam um quadro geral de fogo cruzado contra o trabalho”. O avanço das políticas neoliberais acentua as tendências de desemprego, desigualdade social e exclusão, próprias ao processo de desenvolvimento do capitalismo.

Em decorrência disso, no Brasil, a partir dos anos 1990, o apelo cultural do empreendedorismo e seu viés compulsório com a aplicação de políticas de geração de emprego e renda, associado aos programas de concessão de crédito produtivo popular, acentuou-se consideravelmente e a produção artesanal tem sido, nos últimos anos, alvo de grandes investimentos.

Outra causa para o avanço dos investimentos voltados para a promoção da produção do artesanato na contemporaneidade é que esta se encaixa perfeitamente no modelo econômico vigente, pois pode ser entendida como forma de inovar o patrimônio cultural ao mesmo tempo em que é uma operação econômica de grande eficácia.

Atualmente, há a necessidade de uma imagem nacional que destaque e identifique bons produtos e serviços e que possa ser utilizada como estratégia para conquista de mercados. Por isso, conforme Fleury (2002), o artesanato passou a ser moda como uma reação contra a massificação dos bens de consumo. Corroborando com Fleury (2002), Canclini (1993, p. 65), comenta que “contra os riscos de uma entropia no consumo, recorre-se à introdução de inovações na moda e ao processo de resignificação publicitária dos objetos”. Desse modo, além de todos os outros fatores socioculturais que promovem as políticas que visam à implementação da produção do artesanato, a moda é um elemento de extrema importância para a disseminação do mesmo como bem de consumo na sociedade.

Logo, podemos perceber a presença de diversas causas que, entrelaçadas, funcionam como forças motrizes do novo olhar dado ao artesanato nos últimos tempos. Além disso, observa-se que tais causas

correspondem à mesma lógica: a da permanência equilibrada do sistema produtivo na contemporaneidade.

Dessa forma, considerando o alerta de Canclini (2008a), para a necessidade de um olhar mais atento sobre todas as partes envolvidas no processo produtivo como meio de alcançar um melhor entendimento da sua importância em meio à realidade social, é que proponho um esforço reflexivo sobre as relações que envolvem o trabalho do *designer* de moda e suas interferências no modo de produzir dos artesãos, buscando perceber as trocas de saberes que daí emergem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No esforço compreensivo sobre as relações que envolvem os cruzamentos de saberes entre *designers* e artesãos durante a realização de projetos voltados para a implementação do trabalho artesanal, pode-se notar que a Dialética, mostra-se como ferramenta indispensável para a compreensão de tal fenômeno, uma vez que ela permite a compreensão de sua totalidade, não reduzindo à análise a uma visão *totalitária*.

Outro aspecto importante da abordagem dialética, é que esta parte da realidade dada e não de “pré-noções” acerca do objeto a ser estudado, o que deixa o pesquisador à vontade para perceber a realidade e, a partir dela, construir teorizações e propor respostas à problemática que o cerca.

Em tempos em que os discursos sobre a cultura são regidos por ideais românticos que defendem a preservação, o resgate e a revitalização da tradição, pode-se notar que tais argumentos trazem em sua base, muitas vezes, um interesse econômico. A tradição é hoje um dos fatores de distinção local em meio à hibridação das culturas e à homogeneização das mercadorias.

A cultura oferece ao consumidor contemporâneo a distinção que a indústria, com sua produção serializada, muitas vezes não atende. Os bens culturais, ou bens pertencentes ao patrimônio cultural de um povo são atrativos por serem diferentes e acabam entrando no mercado de luxo como diferenciais de Design, ofertados a altos preços para uma classe social “distinta”.

Essa realidade cria a necessidade de se lançar o olhar na direção daquele que medeia as relações entre as organizações e os artesãos: o

designer, a fim de perceber de que maneira são formulados os diagnósticos apresentados sobre os grupos produtores e, conseqüentemente, como são pensadas as metodologias de intervenção no modo de criar e produzir dos artesãos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ARRAIS NETO, Enéas; SOBRAL, Eirilênia. Políticas Educacionais e Sociais. In: _____. **Estado e políticas sociais e educacionais no Brasil**: esclarecimentos acerca do método e das teorias sociológicas. Fortaleza: Editora UVA, 2000.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto: guia prático para design de novos produtos**; São Paulo: Edgard Blücher 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008a.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008b.

ESTRADA, Maria Helena. **Sete anos de transformações: design, artesanato, indústria e mercado**. *Revista Arc Design*, n.38. São Paulo: Quadrifólio Editora, 2004.

FLEURY, Catherine Arruda. **Renda de bilros, Renda da terra, Renda do Ceará**: a expressão artística de um povo. São Paulo: Annablume, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KOSIC, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro, 2002.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MONTEMEZZO, Maria Celeste. **Diretrizes Metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico**. Dissertação de mestrado (Mestrado em desenho Industrial). Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2003.

POCHMANN, Márcio. **O trabalho sob fogo cruzado**: exclusão desemprego e precarização no final do século. São Paulo: Contexto, 1999.

SEBRAE. **Cara brasileira**: a brasilidade nos negócios, o caminho para o “Made in Brazil”. Fortaleza: SEBRAE, 1998.

_____. **Artesanato**: um negócio genuinamente brasileiro. Vol. 1, nº1. Março de 2008.

SILVA, Emanuelle Kelly. **Quando a Cultura entra na moda**: a mercantilização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape. Fortaleza: Ed.UFC, 2011.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real**. Boitempo: São Paulo, 2003.