

A Estética de Vitalino: um estudo sobre os suvenires artesanais do Alto do Moura através da dimensão semiótica do design

Vitalino's Aesthetics: a study about the handmade souvenirs of Alto do Moura through the semiotic dimension of design

BARBOSA, Ana Carolina de Moraes Andrade; Doutora; Universidade Federal de Pernambuco

anacarolina.barbosa@ufpe.br

CAVALCANTI, Virgínia Pereira; Doutora; Universidade Federal de Pernambuco

virginia.cavalcanti@ufpe.br

NORONHA, Raquel Gomes; Doutora; Universidade Federal do Maranhão

Raquelnoronha79@gmail.com

As páginas a seguir discutem o design como fenômeno de linguagem através da realidade da comunidade artesã do Alto do Moura, em Pernambuco. O objetivo é analisar suvenires em barro discutindo a concepção da tradicional arte figurativa do local a partir da semiótica. A estrutura inicia explorando a relação entre o design e o artesanato no Brasil, abordando os limites da aproximação. Em seguida, a semiótica completa a tríade da pesquisa e, para isso, o exercício do estudo focou numa amostragem de suvenires investigada sob o ponto de vista das narrativas subjetivas existentes no processo artesanal. Um grupo de elementos compositivos da forma e de noções da percepção humana do antropomorfismo foi organizado para somar os instrumentos de análise. As considerações da análise apontam a noção configuracional da contação de histórias modeladas no barro e apontam através das dimensões sintática, semântica e pragmática a concepção da tradicional “Estética de Vitalino”.

Palavras-chave: Semiótica; Antropomorfismo; Arte figurativa.

The following pages discuss design as a language phenomenon through the reality of the artisan community of Alto do Moura, in Pernambuco. The objective is to analyze clay souvenirs discussing the conception of the traditional figurative art from the semiotics. The structure begins by exploring the relationship between design and craftsmanship in Brazil, approaching the limits of approximation. Then, semiotics completes the research triad and, for that, the study exercise focused on a sample of souvenirs investigated from the point of view of the subjective narratives existing in the artisanal process. A group of compositional elements of form and notions of human perception of anthropomorphism was organized to add to the instruments of analysis. The analysis considerations point to the configurational notion of storytelling modeled in clay and point through the syntactic, semantic and pragmatic dimensions to the conception of the traditional “Aesthetics of Vitalino”.

Keywords: *Semiotics; Anthropomorphism; Figurative art.*

1 Introdução

Esta discussão parte da premissa de que o design é densamente conectado à linguagem, nesse aspecto, atribuímos a ele as imbricações da comunicação através da semiótica. Busca-se a compreensão do artefato através de sua própria especificidade discursiva, por meio de abordagens que estudam como suas características visuais e morfológicas e sugerem significados e relações.

Segundo Sudjic (2010, p.21) os objetos são uma maneira de medir a passagem de nossas vidas e o design é a linguagem com que se molda esses objetos e se confecciona as mensagens que eles carregam. Para o autor), entender como um produto, por si só, consegue despertar desejo e ser vendido é entender algo tanto sobre o comprador quanto sobre o papel do design (SUDJIC, 2010, p. 12).

Mais especificamente, a ênfase desta pesquisa recai sobre o souvenir artesanal. E, assim como nos estudos antropológicos sobre cultura material desenvolvidos por Miller (2013), o argumento central aqui é construir conhecimento sobre a humanidade dando atenção à materialidade que nos cerca, com interesse recíproco em como as coisas relacionam-se com as pessoas.

Desta feita, a questão abordada envolve a relação entre o artefato e o território no contexto da produção artesanal. O design, portanto, funciona como ferramenta de estudo da linguagem para compreender a narrativa intrínseca ao objeto. O foco deste processo se centra nas características morfológicas e nos significados sugeridos pelos artefatos e espaços culturais.

Na aproximação entre design e artesanato, este artigo relata parte de uma pesquisa de doutoramento que se insere no campo das pesquisas qualitativas, e considera os atores sociais com participação ativa e modificadora das estruturas sociais. Optou-se por utilizar estudo de caso como método empírico de procedimento, e, com isso, investigação fenomenológica, a partir da observação participante. O foco voltou-se à produção artesanal em barro do Alto do Moura, bairro do município de Caruaru, em Pernambuco. Como parte dos resultados obtidos na observação participante, o presente texto centrou-se em uma amostragem de souvenirs de arte figurativa, investigada sob o ponto de vista das narrativas existentes e de características semióticas e antropomórficas. Neste viés, o objetivo é entender como e quais as características morfológicas dos artefatos se relacionam com os significados da comunidade artesã.

O Alto do Moura abriga um dos núcleos artesanais mais importantes do país e ganhou notoriedade nacional a partir da projeção de um de seus mais ilustres artistas, o Mestre Vitalino. A comercialização é feita nas próprias casas ou ateliês dos artesãos, fazendo com que o bairro se tornasse também um ponto turístico.

Ainda vivo, Vitalino Pereira dos Santos contou com o que os moradores chamam de discípulos, entre eles Elias Santos, Zé Caboclo, Manuel Eudócio e Luiz Antônio. Inspirado nas obras criadas pelo Mestre, os temas reproduzidos pelos artesãos que seguem sua tradição são motivos folclóricos, que retratam o cotidiano do homem sertanejo: o bumba-meu-boi, o maracatu, as bandas de pífano, os retirantes da seca, o cangaço e os cangaceiros - principalmente os famosos Lampião e Maria Bonita, o vaqueiro, a vaquejada, o casamento e o enterro na zona rural.

Como os turistas constantemente buscavam os bonecos de barro e também o artesão que os criou, Vitalino colocou uma placa de identificação em sua casa para comunicar e facilitar a localização de seu ateliê (ROCHA, 2014). A partir deste fluxo de visitação, outros artesãos começaram um processo de visibilidade da produção e comercialização das peças em suas próprias casas. Hoje, na ABMAM, Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura, são registrados mais de 700 artesãos. A instituição se dedica a proteger e promover as tradições e propostas de desenvolvimento para o bairro.

Diante de expressiva produção, o artigo se inicia mapeando o artesanato brasileiro como objeto de estudo de pesquisas relacionadas ao design com teor justificatório da relevância da temática. Em seguida, explora o estudo da forma e do significado através da semiótica, a fim de estabelecer relações entre eles que possam elucidar as dinâmicas de sentido que solidificam a comunidade artesã há tantos anos. Dentro disso, o texto apoia-se também nos conceitos do antropomorfismo como mais uma estratégia de comunicação investigada.

2 Design e Artesanato

Neste tópico busca-se compreender os caminhos e limites do artesanato, especialmente no Brasil, bem como sua relação com o design e sua percepção como souvenir. Foi possível perceber que as abordagens que conceituam o artesanato a partir dos seus modos de fazer são a maioria.

O artesanato é definido por Borges (2012) como aquele produto confeccionado a mão, com ou sem suporte de ferramentas, desde que a contribuição manual do artífice permaneça como o componente predominante no desenvolvimento do produto acabado. Para ela, o que conta muito atualmente é a capacidade de um objeto aportar ao usuário valores referentes à dimensão simbólica e singularidade.

O artefato e o ambiente artesanal manifestam uma série de significados, tradições e fazeres enraizados em um lugar. Para a arquiteta pernambucana, Janete Costa, “uma peça de artesanato popular tem um valor duplo”, porque além de bonita carrega “dentro dela uma mensagem de beleza, uma beleza de tradição, que vem do passado, da necessidade deles fazerem, da maneira como se faz”¹.

Para atender aos objetivos de sua pesquisa, Andrade adota a abrangência de artesanato que:

considera grupos de artesãos, valoriza a forma predominante do fazer manual e identifica a predominância do uso de recursos e matérias-primas locais. O conceito admite as diversas características e funções do artesanato: utilitárias, estéticas, artísticas, entre outras, e reconhece a importância do seu valor cultural e simbólico, assim como o seu papel sob o ponto de vista social (ANDRADE, 2015, p. 39).

Já houve o tempo, especialmente no Brasil, em que se acreditou no esgotamento do artesanato, principalmente em função da industrialização. Porém, o cenário atual demonstra uma expansão da difusão do artesanato na sociedade contemporânea.

Essa expansão tanto é evidente que a categoria foi reconhecida com a regulamentação da profissão de artesão, estabelecida por meio da Lei nº 13.180, de 22 outubro de 2015. Segundo o Art. 1º desta legislação, artesão é “toda pessoa física que desempenha suas atividades

¹ A CASA. Biblioteca - JANETE COSTA (1932 – 2008). Entrevistador: Daniel Douek. Publicado em 8 de agosto de 2008, em <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/176>. Acessado em julho de 2018.

profissionais de forma individual, associada ou cooperativada”. A mesma lei ainda delimita que:

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

A legislação assegura também que o artesanato será objeto de política específica no âmbito da União, de acordo com as diretrizes básicas descritas no quadro abaixo.

Quadro 1 – Diretrizes básicas da profissão de artesão.

I - A valorização da identidade e cultura nacionais.

II - A destinação de linha de crédito especial para o financiamento da comercialização da produção artesanal e para a aquisição de matéria-prima e de equipamentos imprescindíveis ao trabalho artesanal.

III - A integração da atividade artesanal com outros setores e programas de desenvolvimento econômico e social.

IV - A qualificação permanente dos artesãos e o estímulo ao aperfeiçoamento dos métodos e processos de produção.

V - O apoio comercial, com identificação de novos mercados em âmbito local, nacional e internacional.

VI - A certificação da qualidade do artesanato, agregando valor aos produtos e às técnicas artesanais.

VII - A divulgação do artesanato.

Fonte: Lei nº 13.180, de 22 outubro de 2015

Por fim, com a regulamentação, o artesão pode ser identificado pela Carteira Nacional do Artesão, esta somente será renovada anualmente “com a comprovação das contribuições sociais vertidas para a Previdência Social, na forma do regulamento” (BRASIL, 2015). O Poder Executivo também foi autorizado a criar a Escola Técnica Federal do Artesanato, dedicada exclusivamente ao desenvolvimento de programas de formação do artesão.

De acordo com o Portal Brasil e com informações registradas pelo Ministério do Turismo², em 2016 o Governo Brasileiro contabilizou mais de 10 milhões de artesãos no país. Na mesma fonte, o ex-ministro do Turismo Marx Beltrão justifica os incentivos de fomento através da geração de renda e de dinamismo turístico:

O artesanato, além de gerar emprego e renda para milhões de brasileiros, é um dos principais itens de incremento ao turismo. A arte manual, exposta em todos os destinos turísticos e adquirida pelos viajantes, gira a economia local e promove, naturalmente, a divulgação dos atrativos brasileiros.

Tal visão atrai a atenção de profissionais e pesquisadores de diversas áreas no Brasil. No design, a aproximação com o artesanato desperta opiniões antagônicas entre os interessados, sendo ora positivas e ora restritivas.

² **Lei do artesanato formaliza e incentiva a atividade no País.** Publicado em 21 de outubro de 2016 às 16h21, com última modificação em 23 de dezembro de 2017 às 11h35. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/editoria/turismo/2016/10/lei-do-artesao-formaliza-e-incentiva-a-atividade-no-pais>. Acessado em agosto de 2018.

Aqueles que reagem de forma contrária à aproximação design-artesanato “defendem a preservação do objeto e de seus modos de fazer”, compreendendo que o artesanato tradicional reflete um passado que não deve sofrer intromissão nova e/ou externa (ANDRADE, 2015, p. 34). Outra perspectiva desfavorável à intersecção design-artesanato questiona a contribuição da relação entre design e artesanato para a indústria.

Por outro lado, outros entendem a percepção do design como ferramenta estratégica de poder competitivo e fortalecimento de grupos artesãos no Brasil. Tão pouco compreendem o design industrial como sendo essencialmente oposto ao processo produtivo artesanal.

Um artefato pode ser entendido como um produto cultural se revelar na sua materialidade valores, significados e técnicas referentes ao espaço e ao tempo em que foi produzido. Dentre a composição de fatores que viabiliza esta produção está o design, que não se reduz ao vínculo com um mercado global industrializado, em que satisfaz apenas as necessidades das indústrias. O cerne do design é bem mais profundo, sua atuação desenvolve uma maneira mais otimista de olhar para o futuro, reformulando os anseios humanos como oportunidades.

A verdade é que este breve contexto permite compreender a extensão das argumentações divergentes acerca do que intercede as ações. Sobre o risco de intervir no trabalho artesanal, Janete Costa (1932-2008)³ se posiciona defendendo que: “esse risco sempre vai existir”, considerando que o artesão, assim como boa parte da sociedade, também é sensível às mudanças.

Mesmo com algumas tensões, Borges narra que a relação entre o design e o artesanato começou a ser estabelecida, no Brasil, a partir da década de 80 “instituições governamentais (ministérios, governos estaduais, prefeituras etc.) e não governamentais começaram a desenvolver projetos nessa área de aproximação entre “gente da cidade” e “gente da roça”, ou entre centro e periferia” (BORGES, 2012, p. 53).

Andrade discute a relação local-global, a autora justapõe o conceito de desenvolvimento ao de cultura a partir da realidade das comunidades produtoras de artesanato (ANDRADE, 2015, p. 81). Para isso, a teórica cita Aloísio Magalhães (1927-1982) e sua frase “A homogeneidade é uma inverdade” indicando a ideia de globalização como resultado de pluralismo, respeito às diferenças e combate à monopólios culturais. Essa concepção se assemelha à força que Aloísio atribuía aos procedentes do saber popular, pois “é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem valores mais autênticos de uma nacionalidade” (ANDRADE, 2015, p. 81).

Reconhecer a vocação de um povo permite o trabalho de desenvolvimento de uma localidade, ou seja, dinamismo econômico e melhoria da qualidade de vida da comunidade. Isso pode ocorrer explorando as oportunidades sociais e ao mesmo tempo conservando as tradições e recursos naturais, já que, possivelmente, são o alicerce para a vocação.

Portanto, a partir do ponto de vista dos produtores, o designer pode sistematizar os processos produtivos e identificar os valores do artesanato. Trata-se de um encontro de interesse mútuo e retro alimentador. Então, considerando que o foco está no artesanato que busca representar um lugar, uma tradição, com finalidade comercial e interesse turístico, pretende-se, estudar as significações das demandas deste contexto.

³ Entrevista concedida por A CASA. Biblioteca - JANETE COSTA (1932 – 2008). Entrevistador: Daniel Douek. Publicado em 8 de Agosto de 2008, em <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/176>. Acessado em julho de 2018.

3 Semiótica

Os conceitos sabidos da semiótica são o de ciência geral dos signos, ciência da significação e o de ciência que estuda todas as linguagens. A semiótica se apresenta como uma filosofia científica da linguagem, tendo como objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 1983, p.13).

Sobre o tema, é quase indispensável citar Ferdinand Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914), considerados os pais da Semiologia e da Semiótica, respectivamente. Peirce explica que para que algo se torne signo, ou seja, participe de um processo de semiose, se faz necessário observar três correlatos: 1) o material significante – aquilo que atua como signo; 2) o significado ou representado – aquilo a que o signo se refere; 3) o interpretante – o efeito em algum intérprete ou alguma mente interpretadora (PIERCE, 1999).

Para o filósofo, o signo corresponde ao resultado da relação entre três elementos correlatos: “uma manifestação perceptível; o objeto que é por ela representado; e, uma determinação mediadora como forma ordenada de um processo lógico” (PIERCE, 1999). O filósofo e linguista tangencia a área do design quando propõe que o objeto se relaciona com signos representativos que se diferenciam entre diretos e indiretos. Entende-se com isso que os elementos indicativos da “função prática” se remetem à forma direta; já os das “funções simbólicas” referem-se às referências socioculturais indiretas.

Sobre as funções citadas, remete-se a Lobach (2001) que avalia a eficácia de uma função a partir da análise das necessidades práticas, psíquicas e sociais dos consumidores. Por isso, o autor classifica três categorias de funções que um artefato pode desempenhar: 1) função prática, referente à satisfação das necessidades fisiológicas do usuário; 2) função estética, que trata da percepção sensorial estabelecida na relação entre o usuário e o produto e 3) função simbólica, que considera todos os aspectos espirituais, psíquicos e sociais de uso (LOBACH, 2001, p. 58 a 65).

Charles William Morris (1901-1979) continua o trabalho de Peirce através da obra “*Foundations of the theory of signs*” (1938) propondo três dimensões semióticas: 1) A dimensão sintática da semiose, que diz respeito à relação formal dos signos entre si; 2) a dimensão semântica, correspondente às relações dos signos com os objetos que representa; 3) e, a pragmática, que trata de uma relação interpretativa.

As dimensões de Morris encontram suas bases teóricas no estudo das relações do signo com outros signos (sintática), do signo com os seus objetos (semântica) e, por último, do signo com os interpretantes (pragmática).

Como linguagem, a dimensão sintática opera através da concepção da forma, ou seja, por meio dos aspectos da composição formal, tais como: simplicidade e complexidade da forma, simetria, equilíbrio, dinamismo e ritmo. Já a semântica trata do complexo termo significado. Seu emprego, muitas vezes, gera confusão por não evidenciar com clareza a dimensão semiótica a que se refere. Adota-se, nesta pesquisa, o termo como representante da função de questionar o que uma forma significa, referindo-se prioritariamente à dimensão semântica.

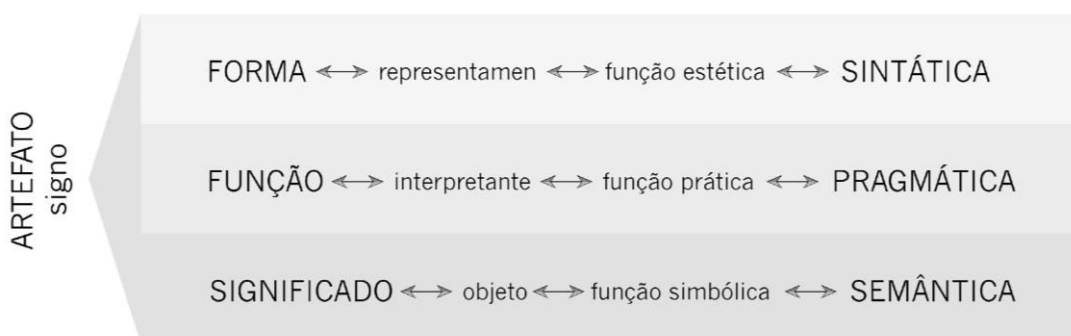
Por fim, de forma bem introdutória, atribui-se à pragmática a preocupação de incluir nas análises semióticas os usuários, e por isso, ela trata da realidade de interpretação determinada pela capacidade de linguagem. É a dimensão prática por se reportar à descrição técnica, dos padrões construtivos, de usabilidade e tecnológicos dos objetos.

Niemeyer (2003) explica que através da pragmática pode-se analisar diferentes tipos de usos dos produtos como prático, ergonômico, estético e social. Ele lembra que apenas as

propriedades técnicas de um produto não são suficientes para compreender a amplitude funcional dele. Por isso, a autora acredita que as três dimensões semióticas são interdependentes entre si (NIEMEYER, 2003, p. 45). Ou seja, só é possível compreender a dimensão pragmática de um produto se todas as suas outras dimensões também forem consideradas.

Braida e Nojima (2014) estabelecem no livro “Tríades do design”, relações que interceptam as bases do design e da semiótica. Uma delas, que cabe ser destacada nesta discussão, é a que associa os três elementos polarizadores da ação do design: forma, função e significado às seguintes tríades semióticas, respectivamente: a) de Peirce; representâmen, interpretante e objeto; e b) de Morris; sintática, pragmática e semântica.

Figura 1 - Relações dos elementos do design e da semiótica.



Fonte: as autoras.

O gráfico inclui neste paralelo “design x semiótica” a lógica das três funções atribuídas ao design. As associações são sugeridas por Braida e Nojima (2014) por entenderem que todo fundamento e função do design está relacionado a cada componente do processo semiótico.

Dos três elementos polarizadores do design, detalharemos aqui apenas dois deles, a forma e o significado. Neste artigo considera-se que a atenção à função é oposta à vertente do movimento modernista do Funcionalismo, o qual promulgava que o dever das formas era se adaptar às funções práticas, comunicando sua eficiência.

Aqui adotamos uma postura analítica menos isolada. Com isso, considera-se não só a “permissão” que o artesanato tem de ser “inútil” com relação a ideia mais rígida da função prática, quanto a obrigação de ser eficiente no processo de semiose, selecionando, informando e entreterendo os signos que representam as tradições de uma cultura turística.

Na tríade semiótica o termo significado coincide de forma ampla com o vocábulo semântica (como demonstra a figura 1). Ou seja, o significado de um signo é sempre outro signo, e tal relação se concretiza na medida em que são estabelecidas trocas comunicativas. Assim, o vocábulo pode ser compreendido como a qualidade que destina o objeto a significar pelo menos alguma de suas funções. Os elementos semânticos dos objetos, especialmente industriais, têm em si atributos formais que facilitam a identificação das funções.

Para iniciar a compreensão do vocábulo forma, daremos continuidade à ideia de comunicação. Pertencem ao produto diversas possibilidades de expressão como, por exemplo, dimensão, superfície, movimento, propriedades dos materiais, cores, ruídos, sabor, cheiro, temperatura, embalagem, resistência, etc. Entre esses elementos, a dimensão da forma diz respeito a como as partes se identificam e se articulam, especialmente através dos materiais e das formas advindas deles.

Numa concepção mais imersa no poder comunicador do design, observamos na figura 1 que a forma na tríade semiótica se localiza conceitualmente no representâmen e é por meio da figura perceptível que o signo se manifesta. Assim, a influência das formas no campo do design equivale à manifestação mais imediata dos produtos ou dos objetos. Ou seja, a forma diz respeito à dimensão sintática, à relação dos signos entre si, referente à concepção formal da linguagem. Portanto, qualquer característica do objeto capaz de ser apreendida pelo usuário no ato da percepção fará parte da forma.

Sobre o ponto de vista da forma no design, geralmente, seu papel constitui um invólucro que deve funcionar como uma proteção das ações do mecanismo interno que permite a função prática de um produto. Além disso, esse invólucro também protege o usuário deste mesmo mecanismo, que visualmente não oferece interesse de ser contemplado. Por isso, surge um universo de possibilidades de princípios formais a serem abordados no sentido de saciar as aspirações externas que um objeto desperta.

Wong (2010) em busca de classificar os elementos compositivos da forma, faz uma distinção entre elementos conceituais, visuais e relacionais que cabe ser destacada aqui:

- a) os elementos conceituais constituem, algo que não é real visualmente, mas que, de algum modo é indicado e parece estar presente, como o ponto, a linha e o plano;
- b) Já os elementos visuais são sempre visíveis. Possuem formato, cor, tamanho e textura;
- c) Os elementos relacionais são os que tratam da inter-relação dos elementos anteriores, como posição, direção, espaço e peso.

Nestes termos, ao tratar dos elementos básicos da composição visual, selecionamos alguns dos princípios propostos dessa vez por Lupton e Phillips (2008) e os listamos abaixo seguidos de interpretações dos conceitos publicados pelas autoras. Além disso, arriscamos separá-los nos três grupos descritos anteriormente por Wong.

Quadro 2 – Elementos básicos da composição visual, de Lupton e Phillips (2008), divididos em três grupos, sugeridos Wong (2010).

1) Elementos conceituais:	
i) Ponto, linha e plano	Podem ser ressaltados ou apenas sugeridos. Através de sua dimensão, posição e relação com suas imediações podem expressar sua própria identidade ou mesclar-se à massa.
ii) Enquadramento	Os contornos podem destacar uma imagem, penetrá-la ou servir de transição. Margens discretas podem fazer o conteúdo parecer impressionante, estourando seus próprios limites.
iii) Grid	Pode ser anguloso, irregular, circular.
2) Elementos visuais:	
iv) Escala	Alude a impressão que alguém tem de um objeto.
v) Textura	Acrescenta detalhes a uma imagem, proporcionando mais qualidade à superfície.
vi) Interação cromática	Manejo de usar uma cor para minimizar ou intensificar a outra.
vii) Figura/fundo	Reversível ocorre quando elementos positivos e negativos atraem nossa atenção igualmente e alternadamente.
3) Elementos relacionais:	
viii) Equilíbrio	Acontece quando o peso de uma ou mais coisas está distribuído igualmente ou proporcionalmente no espaço.

ix) Ritmo	Um padrão forte, constante e sedutor.
x) Assimetria	Projetos assimétricos são mais ativos que os simétricos, permite ao olho perambular dentro de uma estabilidade geral. Produz ao mesmo tempo tensão e equilíbrio.
xi) Camadas	Dependendo do ângulo e da proporção imagens recortadas e coladas podem indicar informalidade e mudança.
xii) Movimento	Quando planejados gratuitamente podem proporcionar mais distração do que prazer ou informação.

Fonte: A autora.

Estes princípios formais foram descritos com base na hipótese de que há um sistema visual básico perceptível a todos os seres humanos, independente de suas características pessoais. Esse sistema é capaz de organizar os elementos visuais para facilitar a compreensão da mensagem por meio da linguagem visual. Exemplos disso são os gestos de destacar códigos formais e cromáticos, dispor as informações em grids ou planos, propor contrastes visuais que contribuem para hierarquizar os elementos e etc.

Os elementos visuais no processo de percepção admitem um primeiro estágio de reconhecimento da forma dependente da visão. E também, um segundo momento de significação que entrelaça os atributos forma e significado como interdependentes, e segundo Lobach (2001, p. 171) é influenciado pela “memória de cada pessoa, como experiências anteriores, conceitos de valor e normas socioculturais”.

4 Antropomorfismo

O artesanato produzido em barro no Alto do Moura é denominado por seus produtores como “arte figurativa”, isto significa dizer que apresentam características animadas. As obras, como relatado pelos artesãos, representam cenas do cotidiano criadas por Vitalino ou contam histórias de família através da reprodução artística de pessoas e animais. Por isso, justifica-se a reflexão acerca do antropomorfismo com o intuito de permear suas principais dimensões.

De acordo com a etimologia, a antropomorfia diz respeito à forma do homem, *antropos* - homem e *morphé* - forma. Tal imagem humana, tem reconhecimento cultural dos mais antigos, Vassão cita as pinturas pré-histórias da Caverna de Altamira, na Espanha, e as pinturas rupestres no complexo de rochas francesas de Lascaux como exemplos de como o homem primitivo reproduzia mensagens, ligadas a imagem do corpo e a si mesmo (VASSÃO, 2008).

O Dicionário *Online* de Português⁴ define antropomorfismo como um conceito que atribui a Deus, a deuses ou a seres sobrenaturais, maneiras de agir, sentimentos e pensamentos característicos dos seres humanos. E, como doutrina filosófica, define-o também pela busca em compreender a realidade através da atribuição de qualidades e comportamentos humanos aos seres inanimados ou irracionais. Ou seja, o termo é a associação de atributos humanos a objetos não humanos.

Dando maior atenção às qualidades e comportamentos humanos de tal definição compreendemos que o termo abrange não só a forma corporal do homem, como também a crenças, sentimentos e emoções. Portanto, estados emocionais e motivações humanas podem ser concatenados à forma física através do antropomorfismo.

⁴ ANTROPOMORFISMO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus

Vassão (2008) afirma que quanto mais organizadas são as informações e quanto mais evidências da forma humana um objeto ou evento possuir, maior é a possibilidade de antropomorfização. A criação de formas humanas é provável pela necessidade do indivíduo de tentar organizar e interpretar seu mundo.

Nesse sentido, tal interpretação é construída a partir daquilo que é mais óbvio e de fácil compreensão, ou seja, sua própria imagem e comportamentos. Concluímos dessa reflexão que há o esforço de se incluir na complexidade do nosso mundo significantes comuns de interpretação, como nós mesmos. Assim, o antropomorfismo funciona como uma estratégia de suprir ausências, inclusive de conexões sociais.

A antropomorfia busca traduzir um campo central de entendimentos do que é o homem, sua psique e sua corporeidade. Se considerarmos a caracterização humana da mitologia grega, por exemplo, essa complexa construção é marcada por um padrão racial e de gênero, com ação e estrutura corporal atlética, sugerindo anseios em ídolos.

Neste aspecto, Vassão (2008) lembra que o antropomorfismo pode ser epistemologicamente considerado um obstáculo à compreensão do mundo em seus termos não-humanos. No entanto, nos aproximaremos do antropomorfismo propositivo como uma estratégia convincente da percepção humana que, na visão de Guthrie (1993), permite interpretações involuntárias e, sobretudo, inconsciente.

Silveira (2015) divide a compreensão de formas antropomórficas em duas modalidades principais: a primeira se refere à analogia com características humanas objetivas, relacionados à aparência física visível e a segunda trata de características humanas subjetivas, ligadas a estados mentais, emocionais e comportamentais:

1. As características humanas objetivas referem-se aos atributos palpáveis da figura humana que podem ser representados no objeto, podendo referir-se à aparência física propriamente, como a estrutura e forma do corpo, as proporções, as partes do corpo e aos elementos do rosto, ou ainda aos movimentos e posições sugeridos ou executados pelo corpo, como dobrar articulações, ajoelhar, ficar de pé, sentar, etc.
2. As características humanas subjetivas referem-se aos atributos intangíveis da forma humana que podem ser atribuídos aos objetos pelos usuários, como estados mentais, comportamentos, emoções e sentimentos. Essas características, por sua vez, não são traduzidas na forma dos produtos e surgem de interações psicológicas entre os indivíduos e artefatos (SILVEIRA, 2015, p. 41).

Na esfera da observação participante realizada na macro pesquisa em que este artigo está inserido, observou-se uma série de narrativas com longos enredos existentes na construção de uma obra artesanal em barro do Alto do Moura (omitido para revisão cega, 2019). Como exemplo podemos citar as obras da Mestra Marliete que relatam memórias da infância na feira de Caruaru. Severino Vitalino, filho do Mestre Vitalino, contou que seu pai criava as peças observando o dia-a-dia da região, como o vizinho bêbado que brigava com o policial. Elias, filho de Severino, comentou que acredita que as criações de seu avô continuam emocionando porque o cotidiano retratado ainda coincide com o das pessoas na contemporaneidade, embora não exatamente no mesmo contexto.

Neste caso, à configuração humana são adicionadas todo histórico atribuído a uma obra artesanal. Por isso, acrescentamos à visão das características humanas subjetivas, descritas por Silveira, o entendimento do antropomorfismo também sob o ponto de vista de uma

construção mais coletiva do que individual ou isolada, contendo uma narrativa que denota momentos históricos, culturas.

5 Análise semiótica dos suvenires do Alto do Moura

Com os conceitos chave deste recorte da pesquisa apresentados, tem-se a análise dos artefatos, retomando conceitos teóricos a fim de estruturar o procedimento de pesquisa. A amostragem de suvenires foi selecionada a partir da observação de que, entre as 118 obras deixadas pelo Mestre Vitalino, algumas incorporaram a função de souvenir. Como hipótese, atribuímos a isso tanto a representatividade da cultura turística local quanto a possibilidade de miniaturização. Uma de suas obras mais famosas, segundo Seu Severino Vitalino, é “O caçador de gato maracajá”, que representa seu avô, que costumava caçar o animal para alimentar a família. Essa peça não é encontrada numa versão abaixo de vinte reais e com menos de 20cm, assim como a “Casa de farinha”, entre outras obras.

Já o Boi, a Banda de Pífano, a Ciranda, Lampião e Maria Bonita, os Retirantes, o Sanfoneiro e os Noivos a cavalo constituem a amostragem desta análise por representarem os maiores números de vendas no Centro de Artesanato de Pernambuco (BARBOSA, 2019) e fazerem parte dos discursos dos artesãos. Com isso, a análise é feita com os sete produtos citados que reproduzem obras de Vitalino adaptadas por seus seguidores no formato de souvenir.

A partir do referencial teórico sobre o design como fenômeno de linguagem, proposto neste estudo, definiu-se que os critérios de análise constituídos a partir das dimensões semióticas do design: sintática, semântica e pragmática. Sendo investigadas da seguinte forma:

- a) Para a dimensão sintática da semiose, que segundo Braidão e Nojima (2014) diz respeito à relação formal dos signos entre si, consideramos que há similaridades nos resultados das análises que permitem que os suvenires sejam analisados como um conjunto.
- b) A dimensão pragmática trata de uma relação interpretativa, focada nos diferentes tipos de uso do artefato. Considerando que o recorte do objeto de estudo é bem restrito e inclui apenas suvenires de uma mesma comunidade, esta análise também foi realizada unicamente para o conjunto de artefatos.
- c) Já a dimensão semântica, corresponde às relações dos signos com os objetos que representa, por isso, relata a função do artefato de significar. Cada souvenir selecionado é analisado do ponto de vista semântico individualmente, com o objetivo de articular os dados estéticos da imagem com o contexto cultural do produtor (artesão). Além disso, pretende-se também extrair os significados denotados pelos suvenires através da narrativa que eles representam. Por fim, a análise sob o viés do antropomorfismo concentrou-se em compreender o que dizem as formas humanizadas e quais são os objetivos da sua utilização.

Embora sejam apresentadas também as obras originais do Mestre Vitalino, o procedimento de análise é realizado apenas com os suvenires contemporâneos. Portanto, o estudo é iniciado com a descrição dividida em três partes: a representação antropomórfica, as dimensões sintáticas e as dimensões pragmáticas. Em seguida é disposta a ficha técnica dos suvenires escolhidos, os quais são analisados individualmente quanto a dimensão semântica.

5.1 Representação Antropomórfica

Representação da estrutura e postura do corpo humano e/ou de animais na intenção de retratar uma narrativa. Os artefatos remetem ao estilo de vida simples do interior pernambucano, saudosista, carregado de camadas do passado. Por se tratarem de obras

modeladas cada uma por um artesão do Alto do Moura, sugerem uma autorrepresentação de suas tradições e aludem a um cotidiano nostálgico.

5.2 Dimensão Sintática

Dentro da lógica de Wong (2010), Lupton e Phillips (2008), discutida no tópico acima intitulado “Semiótica”, a dimensão sintática foi analisada a partir dos elementos compositivos da forma, como demonstra o quadro 3.

Quadro 3 – Análise da dimensão sintática.

1) Elementos conceituais:	
i) Ponto, linha e plano	Expressam sua identidade através de linhas curvas, pontos marcantes como a representação dos olhos e planos reproduzidos como bases onde se dispõem as cenas.
2) Elementos visuais:	
ii) Escala	As mãos e a cabeça são dois elementos que aludem ampliação em relação à proporção antropomórfica, se seguirmos o direcionamento da análise artística do modernismo brasileiro ⁵ , podemos compreender estas partes do corpo humano como as mais representativas para o trabalho da comunidade que se representa. Ou seja, a valorização do trabalho braçal (mãos grandes) e do trabalho mental ou quicá cultural (cabeça grande).
iii) Textura	Acabamento brilhoso da pintura com cores saturadas e fosco nos tons terrosos geralmente aplicados na pele. As roupas como dos retirantes e da ciranda são estampadas especialmente nos vestidos femininos.
iv) Interação cromática	As cores pigmento aplicadas no processo da pintura são saturadas com predominância de matizes quentes, tais como: vermelho, laranja e amarelo. O uso do azul é comum apenas como cor de apoio (detalhes como um laço ou uma calça jeans) ou em representações de uniformes, como a Banda de Pífano, Lampião e Maria Bonita, e, o Trio Pé-de-serra.
3) Elementos relacionais:	
v) Assimetria e equilíbrio	Por se tratarem de proporções antropomórficas, as posições do corpo se comportam de forma assimétrica, como as mãos e os cabelos. Assim como as expressões faciais que exigem um trabalho manual em escala reduzida, expressando de maneira mais peculiar a singularidade artesanal (posição dos olhos e narinas desalinhados). Apesar da assimetria descrita, os pesos visuais são distribuídos de forma proporcional e equilibrada no plano.

Fonte: A autora.

⁵ Um exemplo desta análise é a obra “Abaporu” (1928), que marca a fase antropofágica da pintora Tarsila de Amaral que ocorreu entre 1928 e 1930. A pintura, apresenta um homem com pés e mãos grandes que podem representar o trabalho físico que era maioria. Por outro lado, a cabeça pequena sugere a falta de pensamento crítico, sendo então uma possível crítica para a sociedade da época.

5.3 Dimensão Pragmática

A função principal dos artefatos está situada no nível simbólico, trata-se de uma miniatura de uma obra de arte. A tradição por trás das criações de Vitalino associam a modelagem em barro como uma brincadeira infantil, que resultava em artefatos com função de brinquedos que as famílias levavam para vender na feira de Caruaru. Com o tempo as obras veicularam sua ludicidade para a função de representação simbólica de um território, e além disso, os traços formais funcionam como elementos configuracionais de identificação do Mestre Vitalino e seu legado como artesão em barro.

Embora a função estética do artefato tenha aspectos formais expressivos, a tradição sobressai dando ênfase à função simbólica. A aparência do produto, construída a partir do uso de formas antropomórficas, interage com a estrutura arquetípica do objeto através da “contação de histórias” com os cenários criados. Os retirantes, a ciranda, o sanfoneiro, todos remetem a histórias reais.

Figura 2 - Reprodução da obra



Noivos a Cavalo.

Fonte: A autora.

5.4 Noivos a Cavalo - Dimensão Semântica

Boa parte das criações do Mestre Vitalino se refere aos ritos de passagem, tais como nascimento, morte e casamento, neste último caso podemos citar como exemplo as obras: Noivos a Cavalos, Casal de Noivos e O Casamento no Mato. A primeira obra representa o casal sertanejo que após o casório segue a cavalo para a noite de núpcias. As roupas representam a tradição do ritual e a noiva montada de lado, fazendo referência às antigas amazonas.

Figura 3 - Reprodução da obra



Sanfoneiro.

Fonte: a autora.

5.5 Sanfoneiro - Dimensão Semântica

É peculiar ao trabalho do Mestre Vitalino enfatizar figuras significantes do Nordeste. O Sanfoneiro representa o forró e, por si só, homenageia os vaqueiros do sertão nordestino através de sua vestimenta inspirada por Luiz Gonzaga. Portanto, temos uma obra em cores quentes no que se refere ao manto e ao chapéu de couro e uma base que faz alusão a um chão de terra, sugerindo ambiente rural. A expressão corporal e facial da figura comunica movimento, trazendo identificação no imaginário entre a obra e o tocador.

Figura 4 - Reprodução da obra



Os Retirantes.

Fonte: a autora.

5.6 Os Retirantes - Dimensão Semântica

Relacionada a aspectos sociais, esta obra retrata a seca e a migração. Os retirantes é uma das obras que quando adaptada para souvenir sofre maiores modificações. A presença de animais de estimação e para abate é reduzida, assim como as cargas carregadas por eles, como trouxas com cereais para alimentação. E também há a exclusão do bebê que uma das mulheres carrega na obra modelada por Vitalino. A mulher aparece numa posição que indica maternidade guiando a família que na obra original vai reduzindo de tamanho a partir da ordem das idades dos filhos, indicando o princípio formal hierárquico de camadas. A divisão das tarefas também coloca as mulheres como responsáveis por transportar as trouxas na cabeça e os homens por carregarem acessórios menores, como armas. As roupas das mulheres são bem estampadas e os rostos não expressam sentimento de sofrimento. A configuração colorida da obra míngua a sensação de tristeza que a situação de migração do cenário da seca em busca de oportunidades indica.

Figura 5 - Reprodução da obra Lampião e Maria Bonita.



Fonte: a autora.

5.7 Lampião e Maria Bonita - Dimensão Semântica

As cenas que remetem à ordem e ao crime no sertão são recorrentes nas produções de Vitalino, bandidos, policiais, ladrões de cabra e galinha e os cangaceiros, que ganham maior destaque, como Lampião, Maria Bonita e Corisco. No caso da obra do casal de cangaceiros, ambos aparecem armados, vestidos com a indumentária do cangaço, como o chapéu e o lenço e adornos que remetem a acessórios como as cartucheiras. Um elemento que aparece neste souvenir e não constam nas versões do Mestre Vitalino é o cacto florido, um signo que fortalece a noção territorial através de um tipo de vegetação que simboliza resistência à seca nordestina.

Figura 6 - Reprodução da

obra Banda de Pífano.



Fonte: a autora.

5.8 Banda de Pífano - Dimensão Semântica

Vitalino reproduzia não só o que vivenciava no seu entorno como também o que apreciava. Músico, tocador de pífano, fundou sua própria banda chamada Zabumba Vitalino ainda adolescente, na década de 1920. Esta obra representa uma tradição musical específica do Nordeste, com instrumentos de sopro e percussão. Assim como os sanfoneiros, os integrantes da banda de pífano, passam a vestir roupas que remetem ao imaginário nordestino, neste caso a inspiração são os cangaceiros, com chapéus adornados e lenços.

Figura 7 - Reprodução da obra Ciranda.



Fonte: a autora.

5.9 Ciranda - Dimensão Semântica

A ciranda modelada por Vitalino e reproduzida por seus seguidores condecora uma dança/brincadeira que no Nordeste não é apenas infantil, mas também adulta. Homens e

mulheres giram e dançam ao redor do músico, o qual é representado desde às obras originais pelo tocador de Pífano. Assim como em “Os retirantes” os homens são retratados com calça, blusa de manga comprida e chapéus e as mulheres com vestidos estampados.

Figura 8 - Reprodução da obra Bumba-meu-boi.



Fonte: a autora.

5.10 Bumba-meu-boi - Dimensão Semântica

É comum ouvir os artesãos contando que ingressaram na arte do barro ainda crianças, com a “loija de brincadeira” e que os animais eram os elementos favoritos desse início. Foi assim com Vitalino, o pioneiro, iniciou com 6 anos (1915) fazendo animais com as sobras do barro utilizado pela mãe, que se dedicava às peças utilitárias. Inspirado nas crenças populares e no seu repertório rural, o Mestre criou o bumba-meu-boi que narra um auto folclórico sobre a morte e a ressurreição de um boi⁶. Junto com o Trio pé-de-serra, Lampião e Maria Bonita, esta é uma das obras mais reproduzidas em miniaturas e vendidas como souvenir do Alto do Moura, também se inclui no grupo das mais baratas. A forma da obra representa a estrutura coberta de tecido da alegoria utilizada no festejo do auto, os laços e adornos em relevo chamam atenção especial para os bordados com linhas coloridas, vidrilhos e paetês característicos do Bumba-meu-boi.

6 Considerações conclusivas

A análise se dedicou ao processo de interpretação e averiguação dos dados, objetivou o aprofundamento do estudo sob o ponto de vista dos aspectos comunicativos do design. Para

⁶ “O enredo básico do bumba-meu-boi conta a história de um boi de estimação de um fazendeiro rico que é morto pelo empregado negro, Pai Francisco. Pai Francisco mata o boi para atender ao pedido de sua esposa, Catirina, que está grávida e sente desejo de comer a língua do animal. Descoberto como autor do crime, Pai Francisco confessa e é levado preso. Mas, por intermédio da magia praticada por um curandeiro indígena, o boi ressuscita, Pai Francisco é perdoado e tudo termina bem, dando motivo para os cantos, as danças e a alegria.” **Bumba-meu-boi**. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/temas/bumba-meu-boi>. Acessado em outubro de 2018.

tal, relacionou os conceitos discutidos sobre antropomorfismo e as dimensões semióticas referentes à forma e ao significado do souvenir artesanal.

O uso do antropomorfismo em virtude das características animadas do objeto de estudo funcionou como aporte da construção do argumento morfológico. Argumento esse que, por sua vez, entre outras questões, indicou as formas antropomórficas como veículos de conexões sociais que proporcionam interações involuntárias de diferentes níveis com seus usuários.

Como exemplo que ratifica as relações entre forma e significados estabelecidas nesta análise, vale retomar de maneira resumida e conclusiva alguns pontos observados, tais como: pontos marcantes como a representação dos olhos, as mãos e a cabeça que aludem ampliação em relação à proporção antropomórfica, assimetria das mãos, cabelos e expressões faciais que expressam a singularidade artesanal e roupas das mulheres bem estampadas, trazendo nos rostos uma expressão serena tanto em obras que podem indicar sofrimento como “Os retirantes” quanto em obras de conotação festiva como na “Ciranda”.

Tais padrões identificados através do avivamento das dimensões semióticas permitem interpretações da percepção humana tradicionais do artesanato do Alto do Moura, que configuram o que os artesãos chamam de “A estética de Vitalino”.

Concluimos que a amostra de souvenir, como componente da cultura turística pernambucana, carrega o espaço de sentido simbólico e solicita uma relação não apenas perceptiva, mas também de assimilação, que mistura os tempos presente e passado e/ou as histórias individuais às coletivas.

Neste viés, fica claro que a memória corrobora a “tradição inventada” como indica Hobsbawm e Ranger (1997). Na medida em que as tradições inventadas se caracterizam por estabelecer uma continuidade histórica com ressignificações com certa influência de camadas fictícias, provenientes da fusão de referências temporais.

Esta compreensão favoreceu e direcionou o desdobramento posterior do estudo sobre o viés da autenticidade, posicionando o argumento da pesquisa sob o ponto de vista de Cohen (1988), que considera a autenticidade não como um conceito absoluto. Sendo assim, acreditamos que a qualidade do autêntico está intrínseco não a um produto da cultura turística e sim a um processo da comunicação subjetiva, passível de diversas interpretações.

Então, pode-se sentenciar que as narrativas existentes nas obras de arte figurativa reproduzidas pelo Mestre Vitalino ressaltam a noção subjetiva de autenticidade e tradição “inventada” para os turistas, contando histórias modeladas no barro.

7 Referências

BARBOSA, Ana Carolina de Moraes Andrade. **Cada lugar na sua coisa: um estudo sobre os souvenirs do Alto do Moura através da dimensão semiótica do design e da cultura turística.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design. UFPE, Recife, 2019.

ANDRADE, Ana Maria Queiroz de. **A Gestão de Design e os Modelos de Intervenção de Design para Ambientes Artesanais: um estudo de sobre a atuação do Laboratório de Design O Imaginário/ UFPE nas comunidades produtoras de Artesanato Cana Brava – Goiana e Centro de Artesanato Wilson de Queiroz Campos Júnior - Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design. UFPE, Recife, 2015.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato - o Caminho Brasileiro.** São Paulo: Terceiro Nome; 2012.

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. **Tríades do Design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função.** Rio de Janeiro: Rio Book's 1ª edição, 2014.

_____. **Por que design é linguagem?** Rio de Janeiro: Rio Book's e FAPERJ, 2014.

BRASIL. Lei nº 13.180 de 22 de outubro de 2015. **Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências.** Brasília, DF, out 2015. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm.

COHEN, Erik. **Authenticity and commoditization in tourism.** Annals of Tourism Research, vol. 15, p.371-386. Elsevier: Online, 1988. DOI: [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(88\)90028-X](https://doi.org/10.1016/0160-7383(88)90028-X)

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial: bases para configuração dos produtos industriais.** São Paulo: Editora Blücher, 2001.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design.** Tradução de Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORRIS, C. **Foundations of the theory os signs.** Chicago: University of Chicago Press. 1938

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design.** Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

ROCHA, Darllan Neves da. **A arte é para todos: patrimônio cultural, tradição de conhecimento, processos sociotécnicos e organização social do trabalho entre artesãos do Alto do Moura (Caruaru/PE).** Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação Antropologia. UFPB, João Pessoa, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.

SILVEIRA, Nathalie Barros da Mota. **Corpos e faces por todas as partes: um estudo, dos artefatos antropomórficos no design contemporâneo brasileiro.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design. UFPE, Recife, 2015.

SUDJIC; Deyan. **A linguagem das coisas.** Intrínseca. Rio de Janeiro, 2010.

VASSÃO, Caio. **Elementos Iniciais para o Antropomorfismo do Projeto e do Design.** Disponível em: <http://caiovassao.com.br/2008/03/17/elementos-iniciais-para-o-antropomorfismo-do-projeto-e-do-design/>. Publicado em março de 2008 e acessado em junho de 2018.

WONG, Wucius. **Princípios de Forma e Desenho.** Curitiba: Martins Fontes, 2010.