



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CAMPUS DO AGreste  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE DESIGN

JULIA VANILLE GONÇALVES PEREIRA

**IDENTIDADE CULTURAL E A TEORIA DO IMAGINÁRIO: uma análise estético-simbólico dos artesanatos da Feira do Artesanato de Caruaru-PE**

Caruaru  
2023

JULIA VANILLE GONÇALVES PEREIRA

**IDENTIDADE CULTURAL E A TEORIA DO IMAGINÁRIO: uma análise estético-simbólico dos artesanatos da Feira do Artesanato de Caruaru-PE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Campos do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Design.

**Área de concentração:** Identidade Cultural, Estética e Imaginário  
**Orientadora:** Profª. Drª. Daniella Farias.

Caruaru  
2023

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE**

Pereira, Julia Vanille Gonçalves.

**IDENTIDADE CULTURAL E A TEORIA DO IMAGINÁRIO: uma  
análise estético-simbólico dos artesanatos da Feira do Artesanato de Caruaru-  
PE / Julia Vanille Gonçalves Pereira. - Caruaru, 2023.**

75 p.

Orientador(a): Daniella Rodrigues de Farias

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Design, 2023.

1. Imaginário. 2. Identidade regional. 3. Expressões culturais. 4.  
Artesanato. I. Farias, Daniella Rodrigues de. (Orientação). II. Título.

730 CDD (22.ed.)

JULIA VANILLE GONÇALVES PEREIRA

**IDENTIDADE CULTURAL E A TEORIA DO IMAGINÁRIO: uma análise estético-simbólico dos artesanatos da Feira do Artesanato de Caruaru-PE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Campos do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Design.

Aprovada em: 03/10/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniella Rodrigues de Farias (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Me. Sophia de Oliveira Costa e Silva (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esse trabalho a minha mãe, Vanda, meu exemplo maior de coragem e força, e que com muito carinho e amor, me ensinou a nunca desistir, e ao meu pai, João Batista, o homem mais perseverante e forte, por tanto me apoiar e acreditar em mim. Sem vocês nada disso poderia ser real. Amo vocês imensamente.

## AGRADECIMENTOS

É com profunda gratidão que expresso meus agradecimentos a Deus, que, até este momento, me fortaleceu para superar todas as adversidades ao longo destes anos.

Minha eterna gratidão também é destinada aos meus pais, Vanda Maria e João Batista, que foram a âncora que me impediu de desistir. Saibam que vocês são minha força na Terra. Estou eternamente grata por todos os esforços e sacrifícios que fizeram para que este sonho se tornasse realidade.

Também desejo agradecer aos meus tios, João Gomes e Luciana Lenira, por me acolherem em sua casa e cuidarem de mim. Obrigada por tudo o que fizeram. Que Deus os abençoe.

Agradeço, de coração, à minha orientadora, Daniela Farias, por acreditar em mim e por abraçar com entusiasmo essa ideia que surgiu de forma tão repentina. Minha gratidão eterna a você por ajudar a concluir este ciclo.

Expresso meus agradecimentos também a todos aqueles que compartilharam momentos inesquecíveis comigo durante esta jornada no Campos do Agreste, com destaque para minhas grandes amigas e irmãs Tamara Marla e Nataly Feitosa. Logo após a conclusão do curso, vocês se tornaram a melhor parte dessa experiência.

Por fim, quero estender meu agradecimento a todos os meus professores e demais profissionais que compõem o Campos do Agreste. Sua contribuição direta e indireta para minha formação foi inestimável, e vocês sempre ofereceram o apoio necessário.

Meu mais sincero e profundo obrigado a todos vocês.

“A Feira de Caruaru,  
Faz gosto a gente vê.  
De tudo que há no mundo,  
Nela tem pra vendê...”  
(Gonzaga,1957).

## RESUMO

Caruaru abriga uma das maiores feiras populares do mundo, que de acordo com o IPHAN em 2006 foi declarada Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Neste estudo, exploramos as expressões artísticas na Feira do Artesanato de Caruaru, em Pernambuco, usando a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Nosso foco é entender como essas obras moldam a identidade regional e o imaginário nordestino, revelando seu valor cultural e emocional. Usamos a Mitocrítica para analisar os mitos presentes nas obras, e também adotamos uma abordagem fenomenológica para dar significado às expressões culturais. Foi feito uma visita de campo para identificar os arquétipos e símbolos mais frequentes. Os resultados destacam a importância da Teoria do Imaginário de Durand na interpretação das obras de artesanato, revelando as profundas camadas de significado nelas contidas. As obras mostram crenças, valores e desafios da experiência humana no Nordeste brasileiro. Exploramos dualidades como fé e escuridão, conectando-as às tradições ancestrais e à relação entre humanidade e natureza. Este estudo busca enriquecer a compreensão da cultura nordestina, o uso de materiais locais e seu imaginário simbólico através das expressões artísticas na Feira do Artesanato, destacando sua importância na preservação das tradições culturais regionais e na comunicação do rico imaginário simbólico nordestino.

Palavras-chave: Imaginário; Identidade regional; Expressões culturais; Artesanato.

## ABSTRACT

Caruaru is home to one of the largest popular fairs in the world, which, according to IPHAN in 2006, was declared Brazilian Intangible Cultural Heritage. In this study, we explore artistic expressions at the Caruaru Craft Fair in Pernambuco, using Gilbert Durand's Theory of the Imaginary. Our focus is to understand how these works shape regional identity and the northeastern imaginary, revealing their cultural and emotional value. We use Mythcriticism to analyze the myths present in the works and also adopt a phenomenological approach to give meaning to cultural expressions. A field visit was conducted to identify the most common archetypes and symbols. The results highlight the importance of Durand's Theory of the Imaginary in interpreting craftworks, revealing the profound layers of meaning contained within them. The works reflect beliefs, values, and challenges of the human experience in the Brazilian Northeast. We explore dualities such as faith and darkness, connecting them to ancestral traditions and the relationship between humanity and nature. This study aims to enrich the understanding of northeastern culture, the use of local materials, and its symbolic imagery through artistic expressions at the Craft Fair, emphasizing its importance in preserving regional cultural traditions and communicating the rich northeastern symbolic imagery.

Keywords: Imaginary; Regional identity; Cultural expressions; Crafts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Vista aérea da cidade de Caruaru-PE, 1930.....	22
Figura 2 –	Feira da Semana - Caruaru-PE, 1955.....	23
Figura 3 –	Mapa da Feira de Caruaru-PE.....	25
Figura 4 –	Entrada da Feira do Atesanato de Caruaru-PE.....	26
Figura 5 –	Painel de artefatos religiosos.....	43
Figura 6 –	Artesanatos de Santo Antônio, São Pedro e São João.....	44
Figura 7 –	Imagen de Nossa Senhora e o menino Jesus no colo, entalhados em madeira.....	48
Figura 8 –	Nossa senhora entalhada em madeira.....	49
Figura 9 –	Nascimento de Jesus em barro.....	51
Figura 10 –	Jesus pregado na cruz entalhado em madeira.....	53
Figura 11 –	Artesanatos em madeira – 'pomba da paz'.....	54
Figura 12 –	Colher de decoração com Carcará entalhado na madeira.	57
Figura 13 –	Pinel Artesanatos de Lampião e Maria Bonita.....	59
Figura 14 –	Artesanato da carroça de boi em barro.....	62
Figura 15 –	Artesanato de uma vaquejada em barro.....	64
Figura 16 –	Artesanato referente a uma briga de galos em barro.....	66

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABVAQ	Associação Brasileira de Vaquejada
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ed.	Edição
id.	do mesmo autor
núm.	Número

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1</b>	<b>Objetivos.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2</b>	<b>Justificativa.....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>ATIVIDADE ARTESANAL.....</b>	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>CARUARU, A FEIRA DO ARTESANATO E SUA IDENTIDADE CULTURAL.....</b>	<b>22</b>
<b>3.1</b>	<b>A capital do Agreste Pernambucano.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2</b>	<b>A feira do artesanato e sua identidade cultural.....</b>	<b>24</b>
<b>4</b>	<b>IDENTIDADE CULTURAL.....</b>	<b>28</b>
<b>5</b>	<b>O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND .....</b>	<b>32</b>
<b>5.1</b>	<b>Os regimes das imagens.....</b>	<b>35</b>
<b>5.1.2</b>	<b>Regime Diurno da Imagem.....</b>	<b>35</b>
<b>5.1.3</b>	<b>Regime Noturno da Imagem.....</b>	<b>37</b>
<b>6</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>40</b>
<b>6.1</b>	<b>A mitocrítica dos artefatos.....</b>	<b>41</b>
<b>6.2</b>	<b>Análise.....</b>	<b>42</b>
<b>6.2.1</b>	<b>Os santos juninos: Santo Antônio, São João e São Pedro.....</b>	<b>44</b>
<b>6.2.2</b>	<b>Maria, a mãe de Jesus Cristo.....</b>	<b>48</b>
<b>6.2.3</b>	<b>O nascimento e a morte de Jesus Cristo.....</b>	<b>51</b>
<b>6.2.4</b>	<b>A pomba.....</b>	<b>54</b>
<b>6.2.5</b>	<b>A ave de rapina.....</b>	<b>57</b>
<b>6.2.6</b>	<b>O cangaço: Lampião e Maria Bonita.....</b>	<b>59</b>
<b>6.2.7</b>	<b>A vaquejada.....</b>	<b>62</b>
<b>6.2.8</b>	<b>A briga de galos.....</b>	<b>64</b>
<b>6.2.9</b>	<b>Os retirantes.....</b>	<b>66</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>69</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>73</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quem poderia nos simbolizar? Quem poderia representar nossa identidade e quem somos?

Caruaru, situada no Agreste Pernambucano, é uma cidade que se destaca como um epicentro cultural, onde diversos elementos convergem para contar a história e a essência do povo nordestino. Através da música, dança, gastronomia, xilogravuras e, especialmente, do artesanato habilmente produzido por mãos talentosas, Caruaru desempenha um papel fundamental na construção da cultura e identidade locais.

Reconhecida mundialmente, a cidade de Caruaru abriga uma das maiores feiras populares do mundo, alcçada em 2006 pelo Governo Federal à categoria de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro por intermédio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Essa feira, que é a origem e a alma de Caruaru, é muito mais do que um espaço de comércio, é um retrato vívido das raízes culturais da região. Cada banco, escultura e artesanato é uma expressão concreta da identidade nordestina, reconhecível e apreciada por todos que compartilham essa rica herança cultural.

Por sua riqueza em elementos socioculturais, a Feira de Caruaru contribui ao fortalecimento da ideia da identidade nordestina e, sobretudo, da identidade pernambucana, fomentando e explorando o rico imaginário projetado nas obras criadas por aqueles que a representam.

A Feira de Caruaru é, assim, um lugar de pertencimento, onde manifestações artísticas e comerciais se unem para construir uma colagem viva da cultura e da identidade regionais.

As obras produzidas nesse contexto, simultaneamente histórico, social e cultural, carregam significados e simbolismos profundos que transcendem o espaço e o tempo locais. Tais criações não são apenas produtos regionais, mas representações profundas que ecoam a sensibilidade, os sentimentos e o afeto intrínsecos à própria essência humana.

Neste sentido, por entender o repertório imagético da Feira de Caruaru como representações de ideias que ultrapassam o regional e convergem a um imaginário universal que impulsiona a criação desses artefatos, esta pesquisa propõe uma abordagem sensível à análise das obras do artesanato presentes naquele contexto.

Deste modo, neste trabalho, conduziremos uma análise das significações estético-simbólicas mais recorrentes em artesanatos da Feira de Caruaru – município do Agreste pernambucano – sob a perspectiva da Teoria do Imaginário proposta por Gilbert Durand. Exploraremos, ainda, questões relacionadas à identidade regional e aos elementos que alimentam o imaginário nordestino.

A motivação para esta pesquisa surge da profunda relevância das expressões artísticas encontradas na Feira de Artesanato de Caruaru-PE, não apenas para a cidade, mas para toda a Região Nordeste. Nosso objetivo é contribuir para a valorização dessas expressões, compreendendo os valores simbólico e afetivo que envolvem essas obras.

Com efeito, este rico patrimônio cultural não apenas estimula o desenvolvimento econômico da região, mas também desempenha um papel vital na preservação das tradições culturais locais. As infraestruturas turísticas que se desenvolveram em torno dessa riqueza cultural ressaltam não apenas sua importância comercial, mas, também os seus significados simbólico e afetivo para as culturas local e nacional.

A teoria de Gilbert Durand, por sua vez, nos fornecerá as ferramentas necessárias para analisar tais expressões artísticas. Ela nos permitirá explorar, por exemplo, como o imaginário está intrinsecamente ligado à ideação e à produção material dos artefatos, conectando-nos às raízes culturais a partir da perspectiva do imaginário simbólico nordestino e, ao mesmo tempo, às motivações oriundas de uma bacia semântica universal.

Ao identificar os elementos simbólicos presentes nas obras selecionadas, pretendemos compreender melhor o imaginário nordestino e a forma como os artesãos o utilizam para criar suas peças. Como afirma Pitta, “para que a criação ocorra, é necessário imaginar” (2017, p.17), destacando a primordialidade do imaginário na linguagem artística e sua capacidade de enriquecer nossa compreensão dessas obras.

Nessa perspectiva, esta pesquisa busca contribuir, principalmente, para a valorização desse fenômeno e para a apreciação mais profunda dessa forma única de arte que compõe a Feira do Artesanato de Caruaru, comunicando a significância da vida e da cultura de uma região, perpetuando a grandeza e o valor do universo que é a estética nordestina.

## 1.1 Objetivos

### Geral

Analisar as manifestações estético-simbólicas das obras mais recorrentes na Feira do Artesanato de Caruaru-PE sob a perspectiva da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand.

### Específicos

- Apresentar alguns arquétipos e símbolos da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand presentes na Feira de Caruaru;
- Refletir sobre os mitos e elementos do imaginário manifestados nas obras.

Trata-se de um estudo de abordagem fenomenológica seguindo a visão de Husserl (1986), para quem a fenomenologia tanto possibilita observar o ser absoluto enquanto consciência transcendental constituindo as significações, quanto simplesmente apreender os significados dos fenômenos.

Diante disto, pretendo analisar a dimensão simbólica que circunda esse fenômeno da feira com base na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, aprofundando a grandeza da sensibilidade dessas obras, seus significados, buscando agregar ao entendimento de como ela contribui na construção da identidade regional.

Inicialmente, foi conduzida uma visita de campo a feira do artesanato e assim a identificação da repetição de certas imagens. Essa abordagem permitiu uma compilação detalhada dos diversos artefatos presentes na feira em que buscamos estabelecer conexões entre as diversas lições presentes nos mitos e suas relações.

Optamos pelo uso do Imaginário de Gilbert Durand como abordagem de análise, pois essa escolha nos proporciona a oportunidade de explorar de maneira sistemática e metodológica os aspectos simbólicos e sensíveis presentes nas obras que investigamos, graças à aplicação da Mitocrítica. Nossa intenção ao adotar essa abordagem é aprofundar nossa compreensão sobre o significado e a influência dos mitos nas manifestações artísticas que constituem nosso objeto de estudo.

## 1.2 Justificativa

A motivação para esta pesquisa resultou da grande significação que as expressões artísticas presentes na Feira do Artesanato de Caruaru atribuem, não só à história da cidade, mas a toda a Região do Nordeste. Temos, portanto, o intuito de contribuir com a valorização dessas expressões, proporcionando uma maior intelecção desses valores simbólico e afetivo que englobam essas obras.

Esse grande patrimônio cultural que abrange inúmeras infraestruturas turísticas, que proporciona o desenvolvimento dessas obras e estimula a perpetuação dessas criações, sendo também notória a importância não só pelo lado comercial, como também o simbólico e o afetivo que marca a cultura local.

Mediante toda essa perspectiva, justifico que esse estudo colabora, sobretudo, com a valorização do fenômeno e a sensibilidade de um olhar profundo dessa arte distinta que constitui a referida feira do artesanato e que comunica a significação da vida do povo de uma região, perpetuando a grandeza e valor do universo que é a estética nordestina.

## 2 A ATIVIDADE ARTESANAL

A riqueza cultural se expressa em muitas e diferentes manifestações, muitas delas como forma de arte, outras de manufatura, mas sempre com o mesmo princípio de expressar sentimentos marcados com as características de cada local, seja porque assumem na região características distintas, de acordo com as especificidades da tradição e dos hábitos locais.

O artesanato tem desempenhado um papel fundamental na vida humana desde os primórdios da civilização. Surgiu da necessidade intrínseca do indivíduo de satisfazer suas necessidades básicas, como alimentação, abrigo e expressão pessoal. Esse processo evolutivo foi, sem dúvida, uma abordagem empírica que levou ao desenvolvimento de habilidades operacionais e à especialização ocupacional dentro da estrutura social, resultando na formação de artesãos de diversas especialidades.

Rugiu (1998) afirma que inicialmente, a produção artesanal era voltada, sobretudo, para atender às demandas locais e as trocas de mercadorias desempenharam um papel vital na dinâmica econômica, incentivando o aprimoramento contínuo das habilidades técnicas e criativas. Isso, por sua vez, contribuiu para a formação de grupos sociais produtivos, que se organizavam em clãs, frequentemente de natureza familiar, corporações ou comunidades tribais e quilombolas, no contexto dos antepassados brasileiros. A ocupação de um artesão envolvia a maestria em todas as etapas do processo de produção, desde a concepção inicial até a comercialização do produto final (Rugiu, 1998).

Durante o período colonial no Brasil, de acordo com as observações de Pereira (1979), a atividade artesanal passou por um processo de diversificação e desenvolvimento à medida que os núcleos populacionais se expandiam. Embora a maioria dos artesãos ainda não fosse considerada altamente experiente, eles respondiam às demandas e oportunidades emergentes. A produção artesanal estava centrada nas necessidades das comunidades locais, incluindo aldeias, vilarejos e fazendas (Pereira, 1979).

À medida que o processo de urbanização avançava, o artesanato encontrava um ambiente mais propício para seu crescimento e aprimoramento. Nesse contexto de evolução civilizatória, o artesanato se beneficiou significativamente das

contribuições estéticas, produtivas e educacionais de mestres e artistas que migraram de Portugal para o Brasil (Pereira, 1979).

No entanto, com o advento da industrialização, o artesanato passou a ser percebido de maneira diferente, deixando de ser predominantemente uma profissão para ser associado ao folclore, à cultura popular, ou até mesmo ao trabalho realizado por presidiários e hippies. Isso levou à exclusão do artesanato da esfera do trabalho convencional, resultando no declínio ou na transformação de algumas dessas atividades (Pereira, 1979).

Hoje em dia, o artesanato se reinventa e expande em várias direções, visando rejuvenescer a prática. É valorizado como um veículo de tradições culturais, representando autenticidade e incentivando a educação. Economicamente, oferece oportunidades de emprego e fontes de renda, desempenhando também um papel social. Em ambas as perspectivas, o artesanato tem o potencial de melhorar a qualidade de vida (Favilla; Barreto; Rezende, 2016).

A prática do artesanato permeia todo o território brasileiro e é reconhecida como uma valiosa expressão da identidade local, bem como um reflexo da rica diversidade cultural do Brasil. Essa contribuição enriquece o patrimônio simbólico e artístico nacional, como apontado por Fonseca (2000). Além disso, o artesanato desempenha um papel economicamente significativo, criando uma variedade de oportunidades de emprego, tanto na produção quanto na comercialização de seus produtos (Fonseca, 2000).

Fonseca (2000) destaca que o artesanato direcionado para os setores populares é construído com base na experiência vivida e é transmitido de uma geração para outra. A tradição familiar desempenha um papel fundamental no processo criativo, uma vez que estar inserido em uma família de artistas que valoriza a abordagem artesanal é frequentemente uma maneira de preservar a herança familiar (Fonseca, 2000).

Pereira (1979) afirma que a principal característica do artesanato é a de ser produzido manualmente, mediada pela atuação direta do artesão em todas ou quase todas as fases do processo produtivo. Tal atividade reclama criatividade, sensibilidade e atenção meticolosa por parte daquela que a executa, uma vez que o produtor e o executor são a mesma pessoa. Desse modo, inexistem brechas para a

dissociação entre produção e execução, garantindo assim que o artifício detenha domínio completo sobre todo o ciclo produtivo (Pereira, 1979).

Pereira (1979), em sua extensa obra, disserta sobre as premissas subjacentes ao artesanato, ressaltando a considerável dificuldade em atribuir-lhe uma definição precisa, dado que o termo encerra certo grau de vaguezza. No intento de classificá-lo enquanto atividade produtiva, o autor insere o artesanato em um ponto intermediário entre a "Arte Popular" e a "Pequena Indústria", apresentando características e manifestações que transitam ambos entre os polos (Pereira, 1979).

Segundo o mesmo autor, por ser uma emanação da atividade humana, o artesanato incorpora valores, crenças, conhecimentos e tradições, efetivamente tecendo-se na tapeçaria da identidade cultural. No entanto, sua influência não é apreciada entre grupos específicos, sendo sensivelmente mediada pela consciência subjacente a cada contexto. Evidentemente, tal fenômeno transcende as meras técnicas empregadas (Pereira, 1979).

O artesanato é uma forma de manifestação, firmado na tradição, conta histórias seja nas próprias manifestações, como também no saber fazer, que são passados de geração a geração de maneira empírica. Ele serve como uma ponte que liga diferentes tempos, o passado com o presente. Esses saberes que constituem o artesanato, desde a extração do material até o processo de produção, possuem importância na nossa própria história e para a história do Brasil, consistem em conhecimentos únicos, que marcam o povo de uma região (Pereira, 1979).

Bonsiepe (2010), por sua vez, valoriza o artesanato como uma forma de produção que está intimamente ligada às tradições culturais e à identidade de uma comunidade ou sociedade. Ele argumenta que o artesanato é uma manifestação autêntica da cultura de um grupo e que o design deve reconhecer e incorporar esses elementos culturais em seus projetos. Isso implica respeitar e preservar as habilidades tradicionais e os métodos de produção artesanal, em vez de substituí-los por processos industriais padronizados. Bonsiepe (2010) ao abordar o tema de artesanato e design, identifica várias posturas que podem surgir em formas puras ou misturadas:

A primeira postura citada pelo autor é o enfoque conservador é uma postura que busca proteger o artesão de influências externas do design, buscando preservar

a pureza e autenticidade de seu trabalho. Muitas vezes defendida por antropólogos, essa abordagem enfatiza a manutenção do artesão em um estado imaculado, resistente a influências contemporâneas. Contudo, essa perspectiva pode ser vista como restritiva, pois pode limitar a colaboração entre artesanato e design, levando a questionamentos sobre quem realmente tem autoridade para interagir e influenciar no campo do artesanato (Bonsiepe, 2010).

A segunda postura, é o enfoque estetizante reconhece os artesãos como embaixadores da cultura popular, elevando seus trabalhos ao status de arte, frequentemente chamando-os de 'arte popular' em contraposição à 'arte culta'. Essa abordagem valoriza não apenas a funcionalidade, mas também a estética dos produtos artesanais, considerando-os autênticas expressões culturais. Ela frequentemente usa elementos da arte popular, como ornamentos e paletas de cores, como base ou fonte de inspiração para o design. O *ethnodesign* está associado a essa perspectiva, buscando incorporar com respeito à autenticidade cultural elementos da cultura popular em projetos ou produtos de design (Bonsiepe, 2010).

Sobre a terceira, o enfoque produtivista enxerga os artesãos como mão-de-obra qualificada e de baixo custo, utilizada para produzir designs concebidos e assinados por designers e artistas externos. Nesta abordagem, os artesãos são predominantemente considerados como executores das visões dos designers, com participação limitada no processo criativo. É importante destacar que essa perspectiva é frequentemente alvo de críticas devido à exploração da mão-de-obra barata em comunidades periféricas, enquanto os créditos e os benefícios recaem sobre os designers e artistas externos. Embora seja muitas vezes apresentado como uma ajuda às comunidades periféricas, supostamente inspirando-se na cultura local, na realidade, pode perpetuar relações de dependência econômica em vez de contribuir para o desenvolvimento sustentável dessas comunidades (Bonsiepe, 2010).

Já a quarta postura, o enfoque culturalista ou essencialista parte do princípio de que os projetos locais dos artesãos constituem a base e a inspiração para o que é percebido como o verdadeiro design latino-americano ou indo-americano. Essa perspectiva valoriza e busca preservar as tradições culturais e expressões artísticas locais como elementos centrais de identidade cultural. Em alguns casos, esse enfoque é acompanhado de um romantismo que idealiza um passado supostamente

mais bucólico, no qual as práticas artesanais eram vistas como mais puras e autênticas. Isso pode levar a uma visão nostálgica das culturas locais e a tentativas de resgatar ou revitalizar elementos tradicionais em projetos de design contemporâneo. Em resumo, destaca a importância das tradições culturais locais como base para o design regional, muitas vezes associado a uma idealização do passado e à preservação da autenticidade cultural (Bonsiepe, 2010).

No que se refere a quinta postura, o enfoque paternalista vê os artesãos principalmente como alvos de programas assistenciais, posicionando-os como clientela política dessas iniciativas e focando em prover-lhes assistência. Dentro desta perspectiva, o design atua como mediador entre os artesãos e o mercado. Entretanto, essa abordagem muitas vezes beneficia intermediários que lucram consideravelmente com a venda dos produtos artesanais. Tal postura é criticada por perpetuar uma relação de dependência dos artesãos com os programas assistenciais e intermediários, ao invés de promover sua verdadeira autonomia e autossuficiência econômica. Em resumo, o enfoque paternalista pode ser questionado por potencialmente explorar artesãos sob o pretexto de assistência, beneficiando terceiros à custa de sua autonomia (Bonsiepe, 2010).

A sexta e ultima postura citada é o enfoque promotor da inovação enfatiza a autonomia dos artesãos e visa melhorar suas frequentemente desafiadoras condições de subsistência. Essa abordagem centraliza a participação ativa e engajada dos próprios artesãos no processo de desenvolvimento. Isso implica em encorajar os artesãos a aprimorar suas habilidades, conhecimentos e criatividade para inovar em seus produtos e métodos de produção. No cerne dessa perspectiva está a capacitação dos artesãos, visando torná-los mais independentes e capazes de exercer um maior controle sobre seu trabalho e sua situação econômica (Bonsiepe, 2010).

Levando em consideração cada postura da relação entre design e artesanato aduzida por Bonsiepe (2010), temos como foco valorizar as raízes culturais e tradicionais do artesanato, preservar e promover as tradições culturais, destacando a identidade regional ou étnica das criações.

Entre tantas outras cidades nordestinas que têm tradição com o artesanato, a cidade de Caruaru-PE, se destaca por ter parte de sua história representada pelo trabalho dos artesãos da Feira e do Alto do Moura. Tendo a maior preocupação com

a representação do cotidiano, o artesanato tradicional no núcleo familiar, no qual o conhecimento e as técnicas são repassados de uma geração para outra.

### 3 CARUARU, A FEIRA DO ARTESANATO E SUA IDENTIDADE CULTURAL

#### 3.1 A capital do Agreste Pernambucano

A cidade de Caruaru é um município da mesorregião do Agreste pernambucano e da microrregião do Vale do Ipojuca, também conhecida popularmente como a ‘Capital do Agreste’. Conforme a prefeitura local, Caruaru é a cidade mais populosa do interior de Pernambuco, com uma população de 314.912, conforme dados do IBGE no último Censo (2010) e com uma estimativa de 369.343 pessoas (IBGE, 2021).

De acordo com Ferreira (2021), no início do séc. XVIII Caruaru surge como uma fazenda de gado localizada próximo ao Rio Ipojuca, essa localização serviu como passagem para o transporte dos animais para o Sertão. A fazenda se tornou ponto de agrupamento desses viajantes e comerciantes, que passaram a pedir refeições, dormitórios e abrigo aos moradores da fazenda, a partir desse contexto, iniciou-se o comércio na fazenda que deu origem à Feira de Caruaru (Ferreira, 2021).

Figura 1 - Vista aérea da cidade de Caruaru-PE, 1930.



Fonte: Banco de imagens do IBGE.

Ferreira (2021) aponta que a construção da capela principal intitulada Capela Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Caruaru e inaugurada no ano de 1782, foi um marco histórico e cultural, pois, os viajantes aproveitavam a movimentação das

celebrações religiosas que ali ocorriam para mostrar seus produtos e realizar as trocas e vendas comerciais (Ferreira, 2021).

O exemplo clássico da presença do mascate recebendo por seus produtos não só dinheiro em espécie, pois era raro entre os moradores, mas aceitava produtos outros. Os comerciantes (mascates) vindos do litoral traziam as novidades e objetos de grandes necessidades, principalmente para as mulheres: linha, dedal, chapéus, apetrechos de uso feminino etc. Bem como armas, munições e ferramentas. Assim, estas eram as condições favoráveis a expansão do comércio e do lugar (Ferreira, 2021, p.125).

Diante da capela, avolumou-se aos poucos a feira livre, o grande fluxo populacional com o objetivo de comprar, vender ou trocar os mais diversos produtos, com o qual despontou, do mesmo modo, a necessidade de construções de casas e o estabelecimento de ruas que se formavam em seu entorno. Tudo isso sinalizava a iniciação da urbanização da cidade (Ferreira, 2021).

Figura 2 - Feira da Semana - Caruaru-PE, 1955.



Fonte: Banco de imagens do IBGE.

Neste sentido, como muitos municípios nordestinos, Caruaru também nasceu da feira, assim, ambas – cidade e feira – se expandiram e se consolidaram, uma dependente da outra.

Como descrito no Dossiê IPHAN 9 – Feira de Caruaru (2009, p.13) “não há como separar uma da outra, tão dependentes entre si, que compõem um todo orgânico, numa verdadeira simbiose”. Esse processo de troca sociocultural fomentou o desenvolvimento recíproco e interdependente.

### 3.2 A feira do artesanato e sua identidade cultural

Conforme Miranda (2009), a Feira de Caruaru necessitou ser transferida da Rua do Comércio devido à sua crescente expansão e à necessidade de facilitar a locomoção de pessoas e veículos, bem como comportar o aumento de suas barracas. Visando a sua melhora organizacional, no ano de 1992 foi feita a transferência para a área planejada – o Parque 18 de Maio, ocupando, a partir de então, uma área de 154.440 m<sup>2</sup>. Segundo Miranda (2009), em 2004 a Feira teve um aumento de 500% no número de comerciantes.

De acordo com o Inventário Nacional de Referência Cultural – Feira de Caruaru (2006) – na década de 1980, foram analisado os fatores que contribuíam para que algumas mudanças ocorressem, tais como: a) a necessidade de expansão da área comercial; b) a mediação entre o comércio local e a Feira; c) a carência de infraestrutura básica para comportar o aumento do fluxo do processo de crescimento da Feira; d) o crescimento do fluxo de trânsito de automóveis e pessoas; d) a multiplicação do número de barracas e feirantes de outras localidades e as novas funções da feira.

Atualmente, a Feira de Caruaru abrange em si outras feiras como a Feira Livre, a Feira dos Importados, a **Feira do Artesanato**, a Feira da Sulanca e a Feira do Gado que fica situada no bairro do Cajá.

Como descrito no Dossiê da Feira de Caruaru (2006), cada uma delas tem seu destinado setor, que são: Feira das Frutas e Verduras; Feira de Raízes e Ervas medicinais; Feira do Troca-Troca; Feira de Flores e Plantas ornamentais; Feira do Couro (calçados, chapéus, bolsas, coletes, feitos desse material); Feira Permanente de Confecções Populares – a “Feira de Roupas”; Feira dos Bolos, seção de goma e doces; Feira de Artigos de Cama, Mesa e Banho; Feira das Ferragens; Feira do Fumo.

Figura 3 - Mapa da Feira de Caruaru-PE.



**LEGENDA DO MAPA - FEIRA DE CARUARU (PE)**

- 1- Feira da Sulanca | 2- Feira de Calçados | 3- Feira do Paraguai
- 5- FEIRA DO ARTESANATO** | 7- Feira de Frutas e Verduras
- 8- Mercado de Carne | 10- Feira de Cereais | 12- Feira de Confecções
- 14- Feira de Flores | 16- Calçados 18 de Maio | 17- Feira de Bijuterias e Miudezas
- 18- Lanches 18 de Maio | 19- Ferrugens e Utilidades | 21- Feira de Ervas
- 31- Mercado de Farinha | 32- Casa dos Pobres (exterior) | 35- Lanches de 18 de Maio L2
- 36- Lanches 18 de Maio L3 | 37- Feira de Massas | 39- Mercado de farinha (exterior).

Fonte: Adaptado do Dossiê Iphan 9 – Feira de Caruaru (2009).

José Mário Austregésilo, declara no dossiê da Feira de Caruaru:

A temporalidade do que se pode chamar de “nenhum lugar” aponta para os retratos que os rostos apresentam no queimado do sol que identifica, além da pele, homens e mulheres que, ali instalados, realizaram no tempo a exposição de suas trocas. A produção de cultura que resulta desse processo ergue um espaço, onde o real e o imaginário mesclam as fronteiras de unidades, binarismos recalcitrantes de um entendimento maior do povo nordestino. É o rosto o próprio retrato, a coleção infinita da formação cultural de um povo espalhado pelo mundo, espalhado dentro da feira. (Dossiê: Feira de Caruaru, 2006, p.13 *apud* Austregésilo, 2006).

A **Feira do Artesanato**, portanto, uma das “feiras” que compõem o aglomerado de “feiras” de Caruaru, se destaca pela grande diversidade de práticas culturais, variedades de artigos que remetem o cotidiano nordestino, os diferentes saberes e referências culturais, para uma pluralidade de objetos e atividades. Essa grande diversidade cultural presente na feira contribui para a existência afetiva, simbólica e intelectual que a constrói.

Figura 4 - Entrada da Feira do Artesanato de Caruaru-PE.



Fonte: Autora, 2023.

Nesse contexto, a identidade de um local vem não apenas de instituições culturais como também de símbolos que geram a sensação de pertencimento, isto é, representações através das quais nos reconhecemos. São, portanto, imagens que relacionam o presente e o passado e, assim, constroem histórias, construindo desta forma, aquilo que entendemos como identidades (Hall, 2006).

Independentemente de quão diferentes sejam as pessoas que a constituem – seja por raça, gênero ou classe social – o contexto cultural acaba por unir a todos/as em uma identidade cultural que dá a sensação de pertencimento a uma mesma família. De acordo com Stuart Hall (2006), apesar das profundas divisões e diferenças internas, a identidade cultural dá essa impressão de unidade e de todo integrado.

A materialização da identidade cultural reflete uma relação de coexistência entre os diferentes caracteres identitários que partilham o espaço comum, esses elementos se relacionam e constroem uma unidade, assim como a feira do artesanato e sua diversidade de artigos simbolizam o espaço regional.

Nesta feira há uma grande variedade de artigos que contam a história do povo de Caruaru, a começar pelas xilogravuras que através de poemas e pinturas expressam o cotidiano dos sertanejos, dos homens e mulheres da região; os vários tipos de bordados e crochês; os artigos em palha e vime; produtos em madeira entalhados.

Apesar desta diversidade, entretanto, o artesanato feito em barro é o artigo mais procurado e de maior interesse dos turistas (IPHAN 9, 2009). Herança do Mestre Vitalino, artesão pioneiro dessa arte que é transmitida de geração a geração e que realiza o trabalho de retratar o cotidiano na argila através da imaginação e das mãos. São artesãos que se inspiram e copiam figuras representativas do dia a dia; as diversas profissões, desde o médico e o dentista ao varredor de rua; o agricultor e a agricultora voltando do trabalho; os rituais religiosos e as festividades regionais, dentre outras situações possíveis (IPHAN 9, 2009).

A identidade de um lugar como a Feira de Caruaru vem, assim, de um conjunto de particularidades como as crenças, costumes, ideias, afetos e significados que as pessoas têm em relação àquele local. As imagens e símbolos transmitem, desse modo, os resultados do cruzamento de informações presentes no imaginário relacionado ao lugar.

#### 4 IDENTIDADE CULTURAL

O exterior que nos rodeia exerce um papel importante na formação de uma identidade, está presente no imaginário humano e é transmitido através da cultura. A identidade nos caracteriza como pessoa, como grupo social ou como um lugar decorrente da produção de simbologia da vida material.

A definição de cultura pode ser tanto complexa e variar dependendo do contexto e da perspectiva de quem a define. Não existe uma única definição universalmente aceita para o termo cultura. No entanto, conforme definida por Canclini (2008), a cultura é um fenômeno complexo e dinâmico que, por meio de símbolos e representações, desempenha um papel essencial na sociedade.

A cultura não se limita apenas ao domínio das ideias, mas está intrinsecamente ligada às condições materiais, como fatores econômicos e tecnológicos disponíveis. A cultura é um processo de produção de significados que podem tanto manter, como transformar as maneiras de viver, ideias e valores em uma sociedade (Canclini, 2008).

Nessa perspectiva, a cultura não é estática; ela reflete a constante interação entre os aspectos simbólicos e práticos da vida cotidiana. Através de símbolos e representações, a cultura influencia a reprodução ou a transformação do sistema social. Isso significa que a cultura desempenha um papel fundamental na manutenção das normas e valores existentes, mas também pode ser uma força de mudança social, desafiando as estruturas sociais estabelecidas (Canclini, 2008).

Além disso, Canclini (2008) enfatiza que a cultura não é um fenômeno isolado, mas está inserida em um contexto globalizado, onde as influências culturais circulam em escala global. As culturas locais respondem a essas interferências de maneiras diversas, resultando na formação de culturas híbridas e na constante adaptação das práticas culturais. Assim, a cultura é um campo em constante transformação que reflete as complexas interações entre indivíduos, grupos e as condições materiais e simbólicas que moldam as diversas sociedades (Canclini, 2008).

Segundo R. F. Pichler e C. I. de Mello (2012) *apud* Gomez Barrera (2010), a cultura não se limita apenas aos aspectos físicos, mentais, psicológicos e espirituais da experiência humana, mas também engloba os aspectos materiais e tecnológicos da sociedade. Além disso, ele argumenta que a cultura está intrinsecamente ligada

aos valores e significados atribuídos a pessoas e objetos, desempenhando um papel regulador nas atividades da sociedade e mantendo uma estreita relação com o crescimento intelectual e espiritual, muitas vezes manifestando-se por meio de produtos culturais.

Para Maristela Ono (2006), a cultura está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento das sociedades, abrangendo o crescimento de indivíduos e grupos sociais, bem como a expressão de sua linguagem, valores, gestos e comportamentos, constituindo, em última instância, a base de sua identidade.

Para Ortiz (2006), a identidade cultural é esse processo dinâmico e em constante evolução, resultado da interação entre diversos elementos culturais e sociais. Ela não é fixa, mas sim moldada por contextos históricos e sociais em constante mudança. Suas ideias enfatizam a complexidade da identidade cultural e como ela é construída e redefinida ao longo do tempo.

De acordo com Ortiz (2006, p. 135) “a memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”. Ele esclarece que a 'memória coletiva' está intrinsecamente ligada às experiências individuais e vivências cotidianas das pessoas em uma sociedade, sendo composta por lembranças compartilhadas e narrativas que fazem parte do dia a dia. Por outro lado, a 'memória nacional' se refere a uma narrativa histórica mais abstrata que transcende as vivências individuais e não se manifesta imediatamente no cotidiano das pessoas, mas desempenha um papel significativo na construção da identidade nacional.

Essa distinção enfatiza a complexidade das relações entre a experiência pessoal e a identidade nacional, destacando como a memória coletiva e a memória nacional coexistem e se influenciam mutuamente na construção da cultura e da identidade de uma região ou nação.

A compreensão da identidade no contexto do design e da produção é intrincada e multifacetada, como afirmado por Moraes, Krucken e Reyes (2010). A identidade abrange não apenas a seleção de matérias-primas e técnicas de produção, mas também as escolhas culturais e individuais dos designers, bem como as preferências e estilos de vida dos consumidores. Este conceito desafia a noção tradicional de design como um processo puramente estético, destacando a importância de considerar a dimensão do território, as influências culturais e as

decisões de consumo ao criar produtos que refletem a identidade de uma sociedade em constante evolução.

Além disso, a complexidade da identidade no design e na produção também se estende ao domínio das artes e ofícios. Os artesãos, ao criar suas peças únicas e autênticas, incorporam aspectos essenciais de sua própria identidade nas obras que produzem. Suas escolhas de materiais, técnicas e estilos refletem não apenas suas habilidades técnicas, mas também suas origens geográficas, heranças culturais e perspectivas individuais. Assim, as peças artesanais não são apenas objetos de utilidade, mas também narrativas visuais que contam histórias sobre os próprios artesãos e as comunidades de onde vêm. Essa interseção entre identidade, design e produção artesanal revela ainda mais a riqueza e a profundidade do debate em torno do tema da identidade.

Para Moraes (2010), valores que incluem elementos como a identidade local, o conceito de "terroir" (ligado à origem geográfica dos produtos), eco-museus, cultura regional, comportamento e estilo de vida locais. Todos esses fatores são considerados importantes e desempenham um papel crucial na diferenciação dos produtos em relação a outras regiões e países.

Moraes (2010) argumenta que, nos dias de hoje, produtores e designers enfrentam desafios além do aspecto técnico e linear da produção industrial. Eles precisam compreender e incorporar os atributos intangíveis dos produtos, que estão relacionados a fatores sensoriais e psicológicos, além do comportamento humano e social. Isso exige uma abordagem transversal que envolve disciplinas menos objetivas e exatas.

A chave para o sucesso nesse contexto é a capacidade de interpretar o estilo de vida local e a cultura regional, inserindo-os como componentes diferenciadores. Em outras palavras, ao fortalecer os laços com a identidade local e valorizar o território de origem, os produtos podem se destacar. É essa conexão entre o local e o global que Moraes (2010) enfatiza como essencial para o sucesso no mundo contemporâneo quando ele diz que:

O território nos traz referências estéticas formais que o distingue de outras regiões do país e do mundo. Assim sendo, a valorização da identidade local passa a ser vista como diferencial projetual e, por consequência, como diferencial competitivo. (Moraes, 2010, p.21).

O artesanato é um exemplo clássico de produção que incorpora profundamente a cultura, a história e a geografia de uma região ou comunidade específica, é uma manifestação direta da identidade cultural, pois frequentemente incorpora elementos tradicionais, simbólicos e históricos em suas criações.

Cada peça artesanal é única e carregada de significado cultural, refletindo os valores e as tradições locais, assim como o terroir está relacionado à origem geográfica dos produtos, o artesanato muitas vezes está intrinsecamente ligado à geografia local. A matéria-prima utilizada, as técnicas de produção e até mesmo o ambiente natural da região desempenham um papel fundamental na estética e na qualidade das peças artesanais, assim, o artesanato também é uma expressão do estilo de vida e dos valores das comunidades locais.

Em um mundo cada vez mais globalizado, onde os produtos industriais competem em escala global, o artesanato local também pode entrar nessa competição. A conscientização crescente sobre a sustentabilidade e a busca por produtos autênticos tornam o artesanato uma escolha atraente para os consumidores em todo o mundo, portanto, valorizar e promover o artesanato local não apenas preserva tradições culturais valiosas, mas também oferece uma oportunidade para as comunidades competirem eficazmente em um mercado global, onde a autenticidade e a conexão com a cultura e a história são cada vez mais valorizadas pelos consumidores, agregando valor e enriquecendo a cultura local.

## 5 O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Gilbert Durand foi antropólogo, filósofo e pesquisador francês que se tornou conhecido pela Teoria do Imaginário. Através de uma vasta classificação arquetípica e simbólica, Durand buscava entender o papel do imaginário humano na formação da cultura e nas representações coletivas doravante a sua tese de doutorado, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, publicada em livro pela primeira vez em 1960.

Durand construiu a sua abordagem baseada na observação sensível, mediante a complexidade do ser humano, pois acreditava que o Imaginário é um elemento central na construção da identidade individual e coletiva, afetando desde nossos valores e visões de mundo até nossos comportamentos e práticas sociais. Ao longo de sua densa pesquisa, Durand constatou como certos padrões simbólicos se repetem ao longo da história e como eles são expressos em diferentes manifestações culturais, como arte, religião, mitologia e rituais.

Mediante este entendimento, a Teoria do Imaginário busca compreender os arquétipos e as profundas estruturas que permeiam o psiquismo humano, moldando nossas raízes, valores e ações. Esses elementos arquetípicos são universais e transcendem as fronteiras culturais, conectando a experiência humana ao longo do tempo e do espaço, expressando-se diferentemente, através dos símbolos no Imaginário coletivo de uma cultura.

O Imaginário é, desse modo, tudo aquilo que se opõe ao racional e se alia estruturalmente às emoções comuns à humanidade. De acordo com Danielle Pitta (2017), o Imaginário pode ser considerado como essência do espírito, como o desejo proeminente do ser, do pensamento hegemônico, uma construção mental, perceptível, mas que não pode ser quantificada – é a aura que alimenta a cultura.

A partir dessas premissas de Durand (2012), podemos entender que o imaginário se estende como uma constelação de imagens e a associação delas com capital pensante do indivíduo, uma miscelânia que compõe um lugar no interior psíquico simultaneamente individual e universal.

Para melhor entender a complexidade do imaginário, Pitta (2017) enfatiza que:

Para poder falar com competência do Imaginário não se deve confiar nas exiguidades e nos caprichos da sua própria imaginação, mas possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos propõem a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas. (Pitta, 2017, p.20).

Entende-se, assim, que o imaginário é o ponto de partida, ou seja, o repositório das experiências humanas fundamentais, das emoções e dos desejos mais recônditos ou, como disse Durand (2012), a própria bacia semântica da humanidade.

As imagens e símbolos ali presentes são formados por meio de experiências coletivas ao longo da história da humanidade e compartilhados dentro de uma cultura.

Não é apenas a capacidade individual de imaginar ou sonhar, mas um sistema profundo de representações e símbolos que dão forma à nossa experiência do mundo. O imaginário, nesse sentido, é coletivo e culturalmente compartilhado, informando e moldando as estruturas sociais, as crenças e os comportamentos dentro de uma determinação.

Não são apenas as imagens que foram importantes ao método de Durand, mas sim o significado que cada uma pode nos fazer inferir. Caracterizado pela motivação de perceber os estímulos que compõe o comportamento e o imagético humano, o autor distinguiu essas imagens como símbolo, parte expressiva ou encarnada do Imaginário (Pitta, 2017).

Entretanto, somente a partir da compreensão dos principais termos, que se pode desenredar a complexidade das projeções simbólicas do espaço físico que constituem. Pitta (2017) aponta que para abordar a convergência organizacional dos símbolos é preciso definir de maneira linear os principais termos da teoria.

O primeiro termo é o Schéme, relacionado ao gesto, às emoções e aos sentimentos, sendo anterior à imagem e ao próprio arquétipo, isto é, uma matriz corpórea que orienta a constituição do Imaginário coletivo e individual.

O Schéme é, portanto, um padrão estrutural básico ou modelo que apóia o desenvolvimento do Imaginário humano. Pitta usa como exemplo a “verticalidade da

postura humana, correspondem dois schémes: o da subida e o da divisão (visual ou manual)" (2017, p.22).

O Arquétipo, por sua vez, corresponde à rationalização do Schème, à ideia que desponta do schéme como a rationalização do gesto, é assim, a expressão de experiências fundamentais e universais da condição humana. Um exemplo de arquétipo que estaria associado ao schéme da subida seria representado pelo arquétipo de um herói.

O símbolo tem relação com o entendimento universal propiciado pelo arquétipo, mas, não pode ser reduzido a um significado concreto. Durand (2012) nos faz entender que uma forma de diferenciar o arquétipo do símbolo é que enquanto o arquétipo não dá margem à ambiguidade – o arquétipo é –, o símbolo tem uma ambivalência intrínseca, deriva de um universal, contudo se molda ao esquema local onde emerge.

O mito constitui em uma união dinâmica de símbolos, arquétipos e schémes que constroem uma narrativa. Para Durand (2012), esse emaranhamento, somado à rationalização integram e fazem tecer histórias, como as mitologias indígenas, gregas, de matriz africana, dentre inúmeras outras possíveis.

Os mitos, segundo Durand (2012) remetem à necessidade das pessoas de se sentirem pertencentes e ligados entre si através de laços e histórias compartilhadas, cuja fonte é o Imaginário. Esses laços de representação afetiva servem para criar vínculos e, consequentemente, a relação social dos indivíduos. As expressões simbólicas provinda da ligação desses laços são responsáveis pela interação e criação de uma cultura.

Pitta (2017) salienta que não necessariamente todos os elementos de uma cultura pertencem a um dos registros de sensibilidade e percepção, mas que existirá sempre um pólo predominante.

Para Gilbert Durand (2012), o trajeto antropológico de uma cultura é uma maneira de estabelecer a relação entre o sensível e o ambiente em que vive. O símbolo e a sua representatividade estão contidos nesta junção entre o transcendental e o racional. Ele foi movido pelo interesse de estabelecer uma relação de sentidos às imagens obtidas oriundas de diversas culturas.

## 5.1 Os Regimes das Imagens

Durand (2012) observou que o objeto simbólico é muitas vezes passível de um duplo entendimento do seu significado, em sua pesquisa, refere-se a essa dimensão simbólica como a necessidade de ter em consideração que os símbolos denotam ambiguidade e infinitos significados. O autor fundamenta sua tese sobre uma vasta bipartição entre dois Regimes do simbolismo, um Regime Diurno e um Regime Noturno.

O Regime Diurno é relacionado aos schémes da subida e da separação e, assim à dominante postural e aos arquétipos ligados à ideia de ascensão, luta e purificação, tais como o arquétipo das asas, do herói e das armas, respectivamente.

O Regime Noturno, por sua vez, é dividido entre as dominantes digestivas e cíclicas, de acordo com Durand:

a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarca e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (Durand, 2012, p. 58).

A seguir, tais regimes mais detalhadamente.

### 5.1.2 Regime Diurno da Imagem

O autor discorre sobre a semântica linguística do Regime Diurno, organização em que as imagens valorizam a dualidade, a estrutura binária, como exemplo, Durand menciona o entendimento de que não há luz sem as trevas, polarização característica da visão de mundo Ocidental, em que se busca a vitória do bem contra as forças negativas. O Regime Diurno tem, portanto, como característica a divisão em duas partes antitéticas:

Á primeira - de que o sentido do título será dado pela própria convergência semântica - consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira (Durand, 2012, p.68).

No Regime Diurno da imagem há uma valorização da racionalidade e desvalorização das emoções, com realce do pensamento lógico e da busca por clareza e compreensão objetiva, do mesmo modo, há o enaltecimento da luta contra a morte, das armas usadas para enfrentar a angústia de morte.

Nesta perspectiva, para que haja o que enfrentar, são criados os símbolos da angústia que são separados em três grandes temas: os símbolos teriomórficos, os símbolos nictomórficos e os símbolos catamórficos.

Os símbolos teriomórficos encarnam tais angústias em imagens relacionadas aos animais ou em um bestiário, como sugere o autor. Tais símbolos são associados às ideias de fervilhamento, mordicância e animação. A presença dos símbolos teriomórficos no imaginário humano destaca a conexão profunda entre os seres humanos e a natureza. Nesse contexto, tais símbolos atuam como mediadores entre o consciente e o inconsciente, permitindo que elementos mais profundos e simbólicos da psique humana se manifestem no plano da consciência.

A presença dos símbolos teriomórficos pode ser observada em diversas culturas e é uma expressão da tendência humana de atribuir significados e valores simbólicos aos animais e suas características. Por exemplo, o leão frequentemente é associado à coragem e à força, o corvo à sabedoria, o lobo à astúcia, dentre muitos outros exemplos.

Os símbolos nictomórficos, por sua vez, são relacionados à ideia de trevas, à escuridão da noite e seus temores, ou seja, tudo aquilo que não vemos, que causa incertezas, gera medos e angústias. Por fim, os símbolos catamórficos que são relacionados à ideia de queda, sobretudo à queda moral, dito de outro modo, situações dolorosas que podem ter impacto profundo no psiquismo humano.

Encontrados os fantasmas, ergue-se a estrutura heroica do imaginário, que representa a luta contra o mal, os perigos da morte e o desejo de dominá-los. Essa estrutura corresponde a três grandes constelações de imagens: os símbolos de ascensão, os espetaculares e os diairéticos.

A ascensão são os símbolos ligados ao schéme da elevação, composta pela ‘verticalidade’ ligada por exemplos às práticas religiosas, Pitta exemplifica essa prática “no Brasil, por exemplo, existem diversas festas de santos em que os fiéis sobem escadas de joelhos ou com outras formas de sofrimento, para atingir uma graça, um perdão, em direção à igreja” (2017, p.30).

Composta também ‘asa e angelismo’, no contexto de desanimalização do pássaro, como o pássaro carcará para o nordestino é um isomorfismo - (termo utilizado por Durand (2012) para designar correspondência entre elementos

distintos), de elevação e força, a busca do herói por algo além do comum, uma tentativa de elevar-se acima das limitações do mundo cotidiano e do eu comum. Esse impulso de subida pode ser expresso de diferentes maneiras, seja através da busca por conhecimento espiritual, a busca por valores mais elevados, a conquista de uma missão nobre, ou a superação de desafios que representam a transformação pessoal.

A ‘soberania uraniana’ relativa à soberania e às grandezas vindas do grande Deus uraniano. É uma dimensão simbólica caracterizada pelo desejo do herói de alcançar um estado de domínio ou poder sobre si mesmo e sobre o mundo. E por fim, ‘o chefe’ relacionado ao sítio do poder, da elevação da mente e representa uma busca por autoridade, controle e domínio sobre si mesmo e o mundo circundante. Esta simbologia se contrapõe à da ‘queda’ (catamórficos) e representa a aspiração por um estado elevado de ser, onde o indivíduo busca alcançar um poder maior, sabedoria e controle sobre sua própria existência (Durand, 2012).

Os símbolos espetaculares, relativos à visão e à luz, representam o conhecimento, a sabedoria e a clareza. O olho, por exemplo, é um símbolo poderoso que representa a capacidade de ver, perceber e compreender o mundo ao nosso redor. O verbo está associado à palavra falada, ao poder criativo e transformador da linguagem e da comunicação, bem como à capacidade de dar forma e significado ao mundo através das palavras (Durand, 2012).

Por fim, dentro do Regime Diurno da Imagem, os símbolos diairéticos, pertinentes à divisão entre o bem e o mal, neste sentido, destaca-se o arquétipo das armas utilizadas pelos heróis, simbolizando o poder e pureza, assim como, no caso das armas espirituais, a distinção entre o profano e o sagrado. Esses símbolos são elementos distintivos que diferenciam o herói ou personagem sagrado daqueles que não são considerados como tal (Durand, 2012).

### 5.1.3 Regime Noturno da Imagem

Em contraposição ao Regime Diurno, caracterizado pelo confronto direto, a divisão, a disputa constante e a vigilância contínua, o Regime Noturno da imagem propõe uma resposta que busca a fusão e a harmonização dos opositos. Nesse contexto, o Imaginário noturno permite a manifestação complementar de opositos e

contradições, criando uma linguagem simbólica que transcende a lógica linear onde o conceito de morte e renascimento, por exemplo, representam uma transição entre diferentes estados de existência.

Pitta (2017) explica que este é o regime da eufemização, assim, a queda, outrora aterrorizante, torna-se a descida interior em busca do conhecimento e dos aspectos mais profundos e simbólicos da psique. O Regime Noturno se organiza por intermédio de duas estruturas: a mística e a sintética.

A estrutura mística do imaginário contém os símbolos de inversão e os símbolos de intimidade. Os símbolos de inversão, como o próprio nome sugere, invertem os significados que eram angustiantes, eufemizando-os, a exemplo da noite que, de aterradora, passa a ser percebida como um momento de paz e repouso, desse modo, expressam uma mudança ou inversão em relação à ordem estabelecida no mundo diurno, racional e objetivo.

Os símbolos de intimidade se referem a representações simbólicas que evocam uma sensação de proximidade, conexão e união. Essas imagens muitas vezes estão ligadas ao aspecto mais profundo da vida emocional e ao sentimento de pertencimento a um todo maior.

Já a estrutura sintética pode ser vista como uma rede complexa de símbolos, mitos e imagens que se interconectam e influenciam mutuamente, formando uma teia de significados. Essa estrutura é dinâmica e fluida, permitindo que os elementos simbólicos se transformem e se combinem, gerando novas narrativas e interpretações ao longo do tempo, sem, contudo, parecer caótica, pois, segue padrões e regularidades simbólicas como não ter início e nem fim e valorizar a harmonização dos contrários.

Os símbolos cíclicos, por exemplo, se referem à representação de eventos ou processos que ocorrem em um ciclo repetitivo, geralmente refletindo os ritmos naturais e universais, como o ciclo do dia e da noite, as estações do ano, a vida e a morte, o nascimento e a renovação, representando um tempo contínuo e eterno, sem um começo ou um fim definido. Assim, os símbolos cíclicos gravitam em torno da ideia de um tempo que se perpetua, impulsionando a jornada evolutiva da vida.

A espiral é um exemplo de símbolo cíclico que representa o movimento ascendente e descendente em torno de um centro. Esse símbolo aparece em muitas

culturas e crenças, refletindo a ideia de crescimento, transformação e evolução. A espiral simboliza a continuidade do processo de mudança e a busca constante por uma maior compreensão da existência.

Esses termos estão todos interligados pela presença dos símbolos cílicos, que representam uma compreensão mais profunda do tempo, do ciclo da vida e da natureza cíclica da existência humana, oferecendo uma visão simbólica rica e complexa da condição humana e da jornada evolutiva da humanidade.

## 6 METODOLOGIA

Com base nos regimes das imagens propostos por Gilbert Durand, que analisam os símbolos e arquétipos presentes nas representações humanas e utilizando a abordagem fenomenológica, realizaremos uma leitura e análise dos artesanatos mais frequentes presentes na famosa Feira de Artesanato de Caruaru-PE. Nosso objetivo é exemplificar os significados simbólicos presentes nessas obras sob uma perspectiva sensível, buscando compreender as questões mais profundas subjacentes a elas a partir da teoria de Gilbert Durand.

Como já mencionado anteriormente, nossa pesquisa adota a abordagem da Mitocrítica. Este método de análise literária e artística direciona a compreensão para a narrativa mitológica que permeia o significado de qualquer obra. Ele reconhece a inseparabilidade das estruturas, histórias e contextos sócio-históricos, os quais formam a essência comprensiva e significativa da obra de arte, seja ela de natureza artística ou literária.

De acordo com a análise de Durand (1996), a mitocrítica se fundamenta na compreensão de que toda narrativa presente em obras de arte mantém, de modo invariável, um elo intrínseco com o universo mitológico. Nesse contexto, conforme delineado pelo autor, a metodologia da mitocrítica tem como princípio identificar quais mitos estão subjacentes ou explícitos na obra de um determinado autor.

É notável que nossa sociedade contemporânea enfrenta uma grande ambiguidade quando se trata da relação entre racionalização e transcendentalidade. Esse conflito entre razão e emoção, especialmente no âmbito da produção e interpretação das imagens, suscita questões complexas e instigantes. Nesse contexto, muitas vezes, o sujeito não percebe que seu próprio imaginário necessita constantemente dessa progressão de imagens para alimentar a rica teia de significados que compõem seu mundo interno (Durand, 2012).

Com a abordagem fenomenológica, temos a oportunidade de analisar os fenômenos presentes nos artesanatos de Caruaru e atribuir significado a eles, compreendendo como essas manifestações culturais impactam em nós como indivíduos. Segundo Husserl (1986), a fenomenologia proporciona uma descrição detalhada da estrutura específica dos fenômenos e sua condição de possibilidade para o conhecimento. Ela nos convida a investigar como a consciência

transcendental constitui as significações, permitindo-nos apreender os significados naturais e espirituais presentes nas obras artesanais.

Dessa forma, ao unir as contribuições do método Mitocrítico e da abordagem fenomenológica, nossa análise dos artesanatos de Caruaru se torna uma jornada fascinante para desvendar os símbolos, arquétipos e significados subjacentes a essas criações culturais, revelando aspectos profundos do imaginário humano que ecoam através dos tempos.

## 6.1 A mitocrítica dos artefatos

Inicialmente, realizamos uma análise abrangente das recorrências temáticas no contexto do nosso estudo, foi conduzida uma minuciosa visita a uma média de 20 a 30 barracas na feira do artesanato e a identificação da repetição de certas imagens nos conduziu à compreensão dos significados. Essa abordagem permitiu uma compilação detalhada dos diversos artefatos presentes na feira em que buscamos estabelecer conexões entre as diversas lições presentes nos mitos e suas relações.

Com esse rico acervo de imagens e informações, o próximo passo consistiu na realização das análises das principais manifestações simbólicas e seus mitemas, seguindo as classificações e conceitos propostos por Gilbert Durand. As obras foram cuidadosamente examinadas em busca dos arquétipos e símbolos que poderiam emergir de cada criação artesanal, levando em consideração as repetições e as redundâncias presentes nas narrativas, a fim de desvendar os aspectos profundos do imaginário humano refletidos nessas manifestações culturais sobre a intenção subjacente à obra, seja ela consciente ou inconsciente.

Ao unir a perspectiva fenomenológica, que nos permite apreender os fenômenos culturais em sua essência, com a Mitocrítica de Durand para a análise simbólica, essa abordagem possibilitou uma compreensão mais profunda e sensível dos artefatos presentes na feira de artesanato de Caruaru-PE. Dessa forma, a pesquisa buscou não apenas apreciar a riqueza artística dessas criações, mas também explorar as camadas simbólicas que as permeiam e revelar como o imaginário coletivo se manifesta por meio desses objetos únicos e repletos de significado.

## 6.2 Análise

Foi constatado que os artefatos mais frequentes na feira de artesanato estão relacionados à religião, sendo a maioria deles voltada para o catolicismo, essa predominância pode ser atribuída à forte influência dessa religião na cultura nordestina. É notável como o catolicismo desempenha um papel marcante na vida dos nordestinos, esse aspecto é refletido nas representações artísticas encontradas na Feira de Caruaru.

Além disso, é importante notar que essa ligação com a fé católica não é a única faceta que se destaca na feira de artesanato. Também se evidencia a riqueza da memória coletiva nordestina por meio da representação de eventos históricos e práticas competitivas que se tornaram símbolos emblemáticos para os habitantes locais. Essas representações, muitas vezes elaboradas de forma artesanal, enriquecem ainda mais o cenário artístico local, demonstrando como a cultura nordestina é capaz de fundir tradição, religião e memória em uma expressão única e apaixonante de sua identidade.

Ao examinar os artefatos religiosos que se destacam na Feira de Artesanato e ao considerar o profundo contexto cultural e literário que abraça a região nordestina, fica evidente como o catolicismo transcende as barreiras da religião para permear várias facetas da vida dos nordestinos. Esse fenômeno se revela, sobretudo, na esfera artística e artesanal, tornando-se um elemento intrínseco na expressão da identidade cultural dessa região tão rica e diversificada.

A devoção católica se entrelaça de forma harmoniosa com as manifestações artísticas presentes na feira, criando um elo especial entre a fé, a criatividade e a tradição. Através de esculturas, objetos religiosos e representações simbólicas, os artesãos nordestinos transmitem não apenas sua devoção, mas também a história e a herança cultural que moldaram suas vidas e comunidades ao longo das gerações.

Figura 5 - Painel de artefatos religiosos.



Fonte: Autora, 2023.

Verificamos que a maioria dos artefatos relacionados à religião presentes na Feira de Artesanato são dedicados às representações de Deus, Nossa Senhora e diversos santos, com destaque para Santo Antônio, São Pedro e São João Batista. Esses santos ocupam um lugar de grande significado no calendário religioso e cultural de várias cidades do Brasil, especialmente no Nordeste.

A presença desses santos é ainda mais recorrente durante as festas juninas, que celebram com entusiasmo as comemorações dedicadas a Santo Antônio, São Pedro e São João Batista. Essas festividades, enraizadas nas tradições nordestinas, tornam-se momentos de grande devoção religiosa, bem como de celebração da cultura e identidade da região.

A representação artesanal desses santos e as lembranças religiosas produzidas para as festividades juninas refletem a riqueza e a diversidade da fé católica presente na vida das comunidades nordestinas. Além disso, esses artefatos desempenham um papel fundamental na transmissão e preservação das tradições religiosas, perpetuando a importância desses santos na cultura brasileira. Objetos de

afeição dos fiéis, esses itens religiosos tornam-se símbolos de devoção e apreço, conectando os indivíduos à sua fé e às crenças que ajudam a moldar suas identidades de nordestinos.

#### 6.2.1 Os santos juninos: Santo Antônio, São João e São Pedro

A primeira análise realizada concentra-se nos santos, que são retratados por meio de uma ampla variedade de representações artísticas:

Figura 6 - Artesanatos de Santo Antônio, São Pedro e São João.



Fonte: Autora, 2023.

Esses três santos são amplamente retratados pelos artesãos, tanto em peças de barro como em estandartes e podem ser encontrados em grande parte das barracas da feira. São muito presentes no catolicismo dos nordestinos sertanejos, que harmoniosamente mesclam a religião católica com sua própria cultura. O catolicismo possui uma ampla difusão no Nordeste, expressando-se não só nos festejos em celebração aos santos, mas também na literatura brasileira, nos cordéis e nas figuras artesanais.

O uso dos estandartes como forma de representar esses santos juninos prevalece de muitos anos, é uma prática que evoluiu ao longo do tempo e se tornou uma parte essencial das festividades juninas, visto que o intuito é que ajude as pessoas a identificar facilmente os santos durante as comemorações, decoram festivamente o ambiente com a utilização das bandeiras e fitas coloridas que detalham esses estandartes adicionam um toque festivo e alegre às decorações.

Suas cores vibrantes, muitas vezes em tons de vermelho, amarelo, verde e azul, complementam a atmosfera de celebração das festas juninas.

Santo Antônio, celebrado pelos católicos em 13 de junho, é uma figura que pode ser interpretada sob dois regimes distintos da imagem: o diurno e o noturno.

No Regime Diurno da Imagem vemos uma compreensão mais objetiva e factual de Santo Antônio, baseada em sua biografia histórica. Ele foi um frade franciscano nascido em Lisboa, Portugal, no século XIII, conhecido por sua erudição, pregações poderosas e dedicação aos pobres. Sua representação icônica é a de um frade franciscano com trajes em tons marrons e uma Bíblia nas mãos, refletindo sua vida como um servo de Deus e pregador incansável.

Além disso, ao longo da história, muitos fiéis atribuíram a Santo Antônio a realização de milagres, especialmente relacionados à recuperação de objetos perdidos e à proteção das famílias, reforçando sua imagem diurna como um santo protetor na vida das pessoas.

No Regime da Imagem Noturno, a figura de Santo Antônio assume uma dimensão mais simbólica e subliminar, relacionada aos desejos e anseios profundos do ser humano. Ele é amplamente conhecido como o "santo casamenteiro" e é invocado pelas mulheres solteiras em busca de um parceiro ideal. Práticas de simpatias, como colocar sua imagem de cabeça para baixo em um copo com água, simbolizando um castigo até que a pessoa encontre o amor, fazem parte desse imaginário. Santo Antônio representa a esperança de encontrar um amor verdadeiro e duradouro, tornando-se um símbolo do desejo de união afetiva, tão valorizado no imaginário coletivo.

A representação do Menino Jesus nos braços de Santo Antônio evoca o arquétipo do colo e, assim, a ideia de proteção, cuidado e amor incondicional, enquanto os lírios, frequentemente associados a ele são símbolos diairéticos, pois simbolizam a ascese e a busca espiritual pela pureza interior e conexão com o divino.

Esses aspectos, tanto do Regime Diurno, quanto do Regime Noturno da Imagem mostram como Santo Antônio transcende sua biografia histórica para representar não apenas a virtude e a caridade, mas também os anseios humanos profundos por amor, proteção e significado na vida.

Essas tradições e crenças populares demonstram como a cultura e a religiosidade entrelaçam-se no imaginário das pessoas, influenciando práticas e

rituais usados alcançar seus desejos mais profundos. A associação de Santo Antônio ao casamento, por exemplo, através da realização de simpatias, é uma expressão da rica diversidade do imaginário humano, onde o santo se torna um símbolo poderoso de esperança e anseio por amor e felicidade.

São João, por sua vez, é um santo cristão venerado em várias tradições religiosas, suas festas são celebradas em diferentes países do mundo católico. Ele é frequentemente associado ao solstício de verão no hemisfério norte, representando o momento mais longo e luminoso do ano, o auge da luz diurna.

A figura de São João é um símbolo multifacetado que desempenha um papel importante tanto no contexto religioso cristão quanto nas tradições pagãs associadas ao solstício de verão. No cristianismo, São João é muitas vezes celebrado em 24 de junho como parte das festividades ligadas ao nascimento de Cristo, incorporando e transformando festivais pagãos que marcavam o solstício de inverno. No entanto, o processo de cristianização do solstício de verão foi menos bem-sucedido, e muitas das tradições que celebram São João ainda hoje têm tons pagãos (Costa e Silva, 2011, p. 34).

No Regime Diurno, São João pode ser visto como um símbolo de luminosidade, pureza, justiça e razão. Ele é frequentemente retratado como uma figura iluminada, trazendo a luz divina ao mundo. Sua figura também está associada à transformação e ao renascimento, já que o solstício de verão marca o início de um novo ciclo de luz crescente, simbolizando o renascimento da esperança e do potencial humano.

Além disso, São João é muitas vezes representado como símbolo diairético em rituais de purificação e batismo, remetendo à ideia de limpeza espiritual e renovação interior, características valorizadas no Regime da Imagem Diurno.

Por outro lado, há também representações de São João associadas ao Regime da Imagem Noturno. Nesse regime, prevalecem aspectos mais sombrios e misteriosos da psique humana, tais como o inconsciente, os sonhos e as emoções ocultas. São João, por vezes, é retratado como uma figura ascética e contemplativa, retirando-se para o deserto ou para a solidão em movimentos de descida interior em busca da sabedoria divina.

Nesse contexto, São João pode ser visto como um guia espiritual que conduz as pessoas em jornadas interiores, simbolizando a busca pelo autoconhecimento e a conexão com o divino, características intrínsecas ao Regime da Imagem Noturno.

Em resumo, a figura de São João é rica em simbolismos e representa a dualidade da experiência humana, integrando aspectos luminosos e sombrios, diurnos e noturnos. Sua conexão com o solstício de verão o torna um símbolo de luz, renascimento e razão no Regime da Imagem Diurno, enquanto sua busca espiritual e introspectiva o associa ao mundo interior e às profundezas da psique humana no Regime da Imagem Noturno.

Para analisar São Pedro, que é uma figura proeminente na tradição cristã, devemos considerar o papel que ele desempenha na imaginação coletiva dos fiéis. São Pedro é conhecido como o apóstolo escolhido por Jesus Cristo para liderar a Igreja, tornando-se o primeiro Papa e considerado o 'Guardião das Chaves do Céu'.

No Regime da Imagem Diurno, que é associado à ordem, estabilidade e razão, São Pedro é visto como um símbolo de autoridade, organização e continuidade. Ele é representado segurando as chaves do céu, simbolizando seu poder para permitir ou negar a entrada no paraíso. Nesse contexto, Pedro é visto como um guia espiritual e uma figura de autoridade na fé cristã, reforçando os valores da igreja e alicerçando a estrutura da instituição religiosa.

Já no Regime da Imagem Noturno, que está ligado ao mistério, à escuridão e ao imaginário onírico, podemos interpretar São Pedro de forma mais simbólica e psicológica. Nesse aspecto, ele pode ser visto como um arquétipo de mediador entre a humanidade e o divino, personificando a transição entre o visível e o invisível, o terrestre e o celestial. Ele é aquele que abre as portas para o desconhecido, para a experiência transcendental e para a busca da verdade espiritual.

A dualidade entre o Regime da Imagem Diurno e Noturno em São Pedro reflete a complexidade da figura como um todo. Por um lado, ele é o fundamento sólido da Igreja e a representação da autoridade religiosa; por outro lado, ele também é o portal para a compreensão dos mistérios divinos, a porta que se abre para os anseios espirituais da humanidade.

Intrinsecamente, essas divindades religiosas do cristianismo são isomórficas da luz-visão, Pitta (2017) em seu livro articula sobre esses símbolos, que são figuras abençoadas com dons para realização de milagres. Se o fiel rezar/orar por algum desejo, os santos têm o poder de realizá-los. Durand (2012) nomeia esses isomorfos de 'o olho e o verbo' – aquele tudo sabe, aquele que tudo vê, capacidade de ver e poder realizar transcendentalmente.

Cada um desses santos possui grande relevância para o nordestino – seja no fortalecimento da fé ou na esperança de uma melhor forma de viver –, assim, agarram-se ao imaginário sensível ligado a esses santos em busca da realização de seus desejos íntimos.

#### 6.2.2 Maria, a mãe de Jesus Cristo

Figura 7 - Imagem de Nossa Senhora e o menino Jesus no colo, entalhados em madeira.



Fonte: Autora, 2023.

A imagem de Maria, a mãe de Jesus, é também uma das mais vistas na feira, sendo frequentemente representada como ‘rainha do céu’ com uma coroa na cabeça. Em seu mito, Nossa Senhora está no céu, sentada em um trono ao lado de Deus, essa premissa contribui para que ela seja esculpida de tal maneira. Uma apoteose da mãe, cuja grandeza abarca a rainha celeste e ao mesmo tempo Maria, pessoa comum.

A representação de Maria como uma rainha imponente é habilmente retratada não apenas pela coroa majestosa que repousa em sua cabeça, mas também pela escolha cuidadosa de cores utilizadas pelo artesão. Os tons profundos de azul escuro e vermelho escuro desempenham um papel fundamental na intensificação

desse sentimento de majestade e divindade. O azul escuro, com sua riqueza e profundidade, simboliza a pureza, a serenidade e a devoção que Maria personifica como a mãe de Jesus. Enquanto isso, o vermelho escuro, com sua tonalidade apaixonada, evoca o amor e o sacrifício associados à sua jornada como mãe do Salvador. Juntas, essas cores transmitem não apenas a reverência pela figura de Maria, mas também a sua importância central na narrativa religiosa, como uma mãe amorosa e uma figura celestial que desempenhou um papel fundamental na história da fé cristã.

Pitta (2017) nos mostra que imagens religiosas estão intrinsecamente relacionadas a imagens arquetípicas que provêm dos Schémes, base do imaginário humano; através dos arquétipos é possível, nesse contexto, estabelecer-se uma ligação entre tradições antigas e o presente dos indivíduos nordestinos e a fé católica. A imagem de Nossa Senhora que evoca o arquétipo da grande mãe está impregnada das ideias de pureza e proteção, ressoando como a essência da devoção religiosa e sua capacidade de alcançar as massas.

Figura 8 - Nossa senhora entalhada em madeira.



Fonte: Autora, 2023.

Na figura 10, a manifestação dos regimes da imagem se torna evidente, destacando tanto a luminosidade do regime diurno quanto as profundezas do regime

noturno. No regime diurno, a 'asa e angelismo' emergem como uma faceta significativa. A história de Maria, concebendo Jesus através do Espírito Santo em vez do contato sexual, encarna a espiritualidade e a pureza. Esse enfoque, ligado à ideia de virgindade, é amplificado por suas vestes e cores, refletindo a imaculada natureza da maternidade divina.

Nossa Senhora em tons suaves e claros cria uma atmosfera de pureza e serenidade. Sua figura é emoldurada por uma aura de paz, onde cores como o branco e tons de azul claro predominam. O branco, nesse contexto, simboliza sua pureza imaculada e sua conexão com a divindade. Ele representa a luz que ela traz ao mundo, assim como a inocência e a santidade que a definem como mãe de Jesus.

Os tons de azul claro utilizados na representação de Nossa Senhora sugerem uma conexão com o céu e com o divino. Eles evocam uma sensação de graça e aceitação da vontade divina. Ao contrário das cores escuras que enfatizam a majestade, a escolha de tons claros aqui realça a natureza celestial e a compaixão de Nossa Senhora.

Essas cores suaves criam uma imagem de Nossa Senhora que é gentil, acolhedora e compassiva. Ela é retratada como uma mãe celestial que oferece conforto e esperança aos que buscam sua intercessão. Essa representação ressoa com a ideia de Nossa Senhora como uma guia espiritual e uma mãe amorosa para todos os fiéis, oferecendo uma visão de sua divindade que se destaca pela delicadeza e pela luz que ela traz para as vidas daqueles que a veneram.

Nessa perspectiva da imagem diurna que está associada à claridade, à racionalidade e à busca por segurança, a representação de 'Nossa Senhora com Jesus' na região Nordeste resplandece como um símbolo de amor, proteção e amparo maternos.

Nossa Senhora, figura celestial e maternal, personifica a conexão entre o divino e o humano, transmitindo a mensagem de que Deus está acessível através das experiências humanas, esse vínculo materno divino oferece um refúgio espiritual, especialmente em tempos de desafios e adversidades. A devoção à Nossa Senhora nessas festividades religiosas da região fortalece os laços da comunidade, estimulando a esperança e a fé compartilhadas.

No regime noturno da imagem, a dualidade se dilui, de modo que a maternidade divina, símbolo de amor e sacrifício, assume uma dimensão mais

complexa. Esse regime convida os fiéis a explorarem o lado sombrio de sua existência, enfrentando questionamentos existenciais e medos profundos, assim, Nossa Senhora – com Jesus – se torna uma guia espiritual nas profundezas do ser interior, proporcionando um entendimento mais profundo da conexão entre o divino e o humano.

Em síntese, a representação de 'Nossa Senhora com Jesus' na região nordeste transcende o âmbito das barracas e artesanatos, incorporando uma herança arquetípica que ecoa as tradições ancestrais. Sob a ótica de Gilbert Durand, essa representação se torna um elo entre o passado e o presente, unindo indivíduos e crenças. Como os isomorfos presentes na iconografia sugerem, essa figura não apenas reflete a luminosidade da fé diurna, mas também explora as profundezas do imaginário noturno, desafiando os fiéis a enfrentarem os aspectos mais complexos e profundos de sua espiritualidade.

#### 6.2.3 O nascimento e a morte de Jesus Cristo

Figura 9 - Nascimento de Jesus em barro.



Fonte: Autora 2023.

Na representação em barro do 'Nascimento de Jesus' (Figura 11), vemos a interplay desses regimes. A imagem diurna é revelada na precisão da cena retratada, na atenção aos detalhes e na fidelidade à narrativa bíblica. A clareza diurna busca apresentar a história de forma acessível, aproximando os espectadores dos eventos sagrados.

No entanto, o noturno também desempenha um papel essencial. A textura orgânica do barro, associada ao nascimento, reforça um senso de proximidade com a natureza e com o plano terreno. O artesanato produzido com o barro do rio

Ipojuca, em Caruaru-PE, possui uma importância profundamente enraizada na cultura e na história desta cidade. A utilização desse barro específico como matéria-prima é uma tradição que atravessa várias gerações e representa um patrimônio valioso. Além de proporcionar uma autenticidade única às peças artesanais, o barro do rio Ipojuca simboliza a ligação entre o povo de Caruaru e suas raízes.

O ambiente noturno, muitas vezes retratado na cena, remete ao mistério do evento divino. Aqui, o Regime da Imagem Noturno está em pleno vigor, pois a ambiguidade e a irracionalidade se entrelaçam com a representação. A simplicidade do material e a representação do estábulo como local de nascimento apontam para a humildade de Jesus e sua conexão com o cotidiano humano.

Os símbolos e arquétipos desempenham um papel crucial nessa análise. O arquétipo do nascimento, universal em sua representação de renovação e esperança, é intensificado pela figura de Jesus como Salvador. A estrela no topo da cena, símbolo da luz, guia os Magos em direção ao local de nascimento e ressoa com o Regime da Imagem Diurno, representando clareza e direção em meio à escuridão.

O uso do barro, símbolo de humildade e matéria-prima básica, remete à dualidade de Jesus como divino e humano. O diálogo entre clareza e mistério, divino e terreno, se desenrola na representação em barro, que busca transcender a mera visualidade e alcançar as profundezas do imaginário humano.

No cristianismo, Jesus nasceu com um propósito, o da morte e ressurreição. Esse ciclo é cultuado pelo catolicismo durante o decorrer do ano, Jesus “nasce” em dezembro no Natal, e em abril e na nomeada “semana santa” Jesus morre e 3 dias depois ele ressuscita.

Este isomorfismo de vida e morte de Jesus, Durand (2012) explica que este esquema de filiação dramática e este arquétipo do Filho é tão vivaz que o encontramos constantemente presentes em outras mitologias. Ele nomeia esse esquema de ‘schéme rítmico ao mito do pregresso’, se trata da morte para o renascimento.

Um símbolo que representa a morte e ressurreição de Jesus Cristo é o crucifixo com Jesus pregado à cruz. Por mais mórbida que possa ser essa representação, o significado dela foi tão difundido e dissuadido que é visto como algo sagrado. Jung manifesta que “quando é atingida a perfeita união de todas as

energias nos quatro aspectos da totalidade, cria-se um estado estático, que não está mais sujeito a qualquer mudança" (Jung, 2000, p.353).

Figura 10 - Jesus pregado na cruz entalhado em madeira.



Fonte: Autora, 2023.

No contexto do Regime da Imagem Diurno, a análise da crucificação de Jesus nos conduz a um terreno de compreensão consciente e racional. Nesse regime, nossa atenção se volta para os detalhes físicos da representação: as feições de sofrimento no rosto de Jesus, as marcas de feridas que retalham seu corpo, a postura com os braços estendidos. Aqui, a crucificação é uma visão de sacrifício, onde Jesus se torna o 'herói lapidado' que oferece sua vida para a salvação. Seu olhar direto para o observador cria um elo emocional, convocando à contemplação da entrega altruísta e da promessa de redenção.

Já no Regime da Imagem Noturno, a crucificação de Jesus transcende o visível, mergulhando nas profundezas do inconsciente coletivo. Durand (2012) nos lembra do esquema agrolunar, uma estrutura mitológica recorrente que abraça sacrifício, morte, túmulo e ressurreição. A cruz, nesse contexto, transcende o instrumento de execução e se torna o portal entre a Terra e o Divino. A crucificação é mais do que um evento histórico; ela está ligada ao arquétipo do herói que enfrenta o sofrimento, morre para as limitações humanas e ressurge, resplandecente de transcendência. A dualidade do sofrimento humano e da promessa divina ecoa as lutas internas da humanidade, tocando uma ressonância profunda no imaginário noturno.

Durand (2012), apoiado em sua Teoria do Imaginário, encontra eco nas interpretações da crucificação de Jesus como um símbolo de amor e paixão divina. A imagem da cruz se torna o emblema de uma paixão que transcende a carnalidade, revelando uma dimensão mais profunda de conexão entre o divino e o humano. Nesse cenário simbólico, a crucificação de Jesus reflete a iniciação do herói, abrindo caminhos para uma compreensão mais profunda da condição humana e da possibilidade de transcender as fronteiras do material.

Durand refere-se “como no ritual mitriático, o esquema agrolunar: sacrifício, morte, túmulo, ressurreição. A iniciação compreende quase sempre uma prova mutiladora ou sacrificial que simboliza, em segundo grau, uma paixão divina” (2012, p.306). A cruz se torna símbolo de amor, paixão, de Jesus pelo seu povo.

#### 6.2.4 A pomba

Na próxima imagem, também extraída das barracas visitadas, dá continuidade à simbologia relacionada ao catolicismo, é a ‘pomba do Espírito Santo’ ou ‘pomba de pentecostes’. Podemos observar uma grande quantidade desses enfeites de parede.

Figura 11 - Artesanatos em madeira – ‘pomba do Espírito Santo’.



Fonte: Autora, 2023.

A pomba (figura 7), elemento simbólico principal presente nos artefatos da imagem, na sua maioria das vezes está relacionada ao schéme da subida, com suas

asas abertas, numa referência à constância de elevação. A pomba do Espírito Santo, nesse contexto, é representada de forma harmoniosa em contornos e cores suaves como o branco ou tons delicados de azul. Sua forma é facilmente identificável e as características são delineadas de maneira clara e distinta, evocando um sentimento de calma e tranquilidade. Essa abordagem estética busca transmitir clareza, esperança e a ideia de uma realidade possível.

Sob esse regime diurno da imagem, a pomba da paz pode ser associada a valores importantes como paz, harmonia, sabedoria, união e tolerância; a presença da pomba, nesse contexto, pode servir como um lembrete visual constante dessas qualidades, inspirando uma atmosfera de pureza, tranquilidade e religiosidade.

Este isomorfismo em relação à convergência que Durand (2012) nomeia de 'asa e angelismo' representa uma conexão simbólica importante e profunda com o arquétipo do alto e o divino. Para esse autor, o conceito de 'asa e angelismo' refere-se a uma tendência humana de atribuir uma dimensão espiritual, transcendental ou divina a certos símbolos e imagens que possuem uma conexão com o céu ou o plano superior.

É símbolo profundamente associado à ascensão é à asa. Como observou Bachelard (2001) de maneira perspicaz, a asa carrega consigo um profundo significado simbólico de purificação racional. Ela é intrinsecamente ligada ao ato de voar, e as imagens evocadas por ela estão enraizadas no desejo dinâmico de elevar-se, transcender e sublimar. De forma análoga à mancha moral que simboliza a queda, a pureza celeste emerge como o atributo moral característico da elevação, exemplificado, por exemplo, pelas asas das milícias celestes mencionadas no livro bíblico de Isaías (Durand, 2012).

No caso da 'pomba da paz', sua conexão com a espiritualidade, pureza e transcendência é especialmente relevante, pois ela é amplamente associada a esses conceitos em várias culturas e tradições religiosas. A pomba desempenha um papel significativo em mitologias e escrituras sagradas, como o relato bíblico da Arca de Noé, onde é retratada carregando um ramo de oliveira como símbolo de esperança e paz após o dilúvio.

Em outra passagem da bíblia, no evangelho de Matheus que diz: "Depois que Jesus foi batizado, saiu logo da água. Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o Espírito de Deus" (3, 16). No evangelho de João (1: 32)

novamente se refere ao espírito de Deus como pomba em que diz: “e João testificou, dizendo: Eu vi o Espírito descer do céu como pomba, e repousar sobre ele”. No imaginário católico, a pomba, ainda que apareça como se estivesse descendo do céu, é sempre representada na inclinação de elevação.

No imaginário religioso e na cultura nordestina, a pomba é profundamente enraizada como um símbolo cristão, carregando um significado espiritual profundo para o nordestino. Ao buscar esse símbolo para decorar um ambiente, demonstra-se o desejo de trazer paz e reverenciar a espiritualidade no espaço em questão. A representação estética da pomba com suas asas elevadas, pode evocar o anseio humano por uma realidade mais harmoniosa e elevada, transcendendo os conflitos e desafios do mundo físico.

A utilização da pomba da paz como decoração em ambientes domésticos ou espaços públicos não só contribui para a estética do local, mas também expressa uma aspiração simbólica e espiritual presente na Teoria do Imaginário. A presença dessa ave no ambiente cria um lembrete visual constante dos valores associados a esse símbolo, proporcionando uma atmosfera de tranquilidade e espiritualidade para aqueles que o habitam ou visitam.

Em resumo, a 'pomba da paz' é um símbolo profundamente enraizado na cultura e tradições religiosas, representando conceitos de espiritualidade, pureza e transcendência. Sua conexão com a 'asa e angelismo' na Teoria do Imaginário enfatiza a busca humana por uma realidade mais elevada e harmoniosa, refletindo-se em sua utilização como elemento decorativo com o intuito de trazer paz e espiritualidade para o ambiente.

Seguindo o mesmo isomorfismo, mas distinto da pureza que a pomba significa, foi observada a presença de outro artefato isomórfico, que possui um grande significado para o nordeste.

### 6.2.5 A ave de rapina

Figura 12 - Colher de decoração com Carcará entalhado na madeira.



Fonte: Autora, 2023.

A família Falconidae abriga uma diversidade impressionante de aves de rapina, e entre elas destaca-se o Carcará que é representado pela espécie Caracara Plancus. Esta ave, pertencente à ordem dos Falconiformes, exibe uma dieta notavelmente variada, complementada por uma gama de táticas alimentares. Ao mergulharmos na riqueza da fauna brasileira, o Carcará se eleva como um dos mais proeminentes representantes das aves de rapina, aproveitando-se da sua natureza oportunista como carnívoro para se tornar uma das espécies mais bem-sucedidas em termos adaptativos (Sick, 2021).

O Carcará transcende, entretanto, sua existência biológica, tornando-se um símbolo de significado profundo dentro do contexto do Nordeste brasileiro. Sua presença enraizada na cultura nordestina se assemelha à águia, figura abordada na perspectiva de Gilbert Durand. A águia, vinculada à arte augurai de origem indo-europeia, reserva-se, em Roma, para a nobreza e os patrícios, sendo posteriormente herdada pelos nobres medievais e imperadores (Durand, 2012). A águia adquire, assim, uma simbologia de nobreza e status ao longo da história.

É sob essa mesma ótica simbólica que o Carcará se eleva no imaginário nordestino. Assim como a águia, ele personifica valores profundos de força e resistência, mas de uma maneira particularmente adaptada à realidade da região. Enquanto a águia se conecta com a nobreza europeia, o Carcará se torna um ícone de resistência, ligado à dura sobrevivência nas secas abrasadoras do sertão nordestino. O Carcará não se rende diante da adversidade, enfrentando o calor intenso e as condições áridas com uma tenacidade que ecoa nos próprios nordestinos.

Ao abordar o Carcará como a ‘águia do nordeste’, a narrativa se expande para além dos limites da ornitologia. Essa associação carrega uma carga simbólica que transcende o reino animal e tece-se com a trama cultural e humana da região. O apetite do Carcará por desafios ressoa como uma mensagem de resiliência, ecoando a própria capacidade do povo nordestino de enfrentar e superar dificuldades. Essa feroz busca por alimento em um ambiente hostil reflete a luta do nordestino por sobrevivência e superação.

Além disso, a interpretação simbólica do Carcará não pode ser desassociada de seu papel na natureza como predador e como ‘faxineiro’ do ambiente. Da mesma forma que o Carcará elimina as carcaças e detritos, o nordestino, muitas vezes, enfrenta as adversidades e desafia as probabilidades para construir um futuro melhor. Esse papel ecológico e social do Carcará consolida sua posição como um símbolo em constante diálogo com as características únicas do Nordeste.

Nesse contexto, o Carcará não apenas simboliza a força física, mas também se conecta com a força espiritual que flui por entre a rica tapeçaria cultural do nordeste brasileiro. Ele se torna um arquétipo de liberdade e resiliência, voando acima das adversidades assim como as aspirações do povo nordestino que desejam transcender suas circunstâncias. Em suas asas, ele carrega os valores do nordeste, em um retrato vivo de como a natureza e a cultura podem se fundir em um símbolo poderoso e multifacetado.

Assim, o Carcará emerge como uma águia peculiar, uma águia do nordeste que, ao se adaptar às circunstâncias hostis e desafiadoras, tornou-se um emblema de força, resistência e liberdade. Sua trajetória biológica se imbrica com as narrativas culturais e humanas do nordeste, elevando-se como um símbolo da capacidade humana de enfrentar os obstáculos e transcender as limitações. O Carcará, com sua

presença tanto nas planícies áridas quanto no imaginário coletivo, é uma testemunha alada da força e da resiliência que percorre a alma do nordestino.

#### 6.2.6 O Cangaço: Lampião e Maria Bonita

Figura 13 - Painel Artesanatos de Lampião e Maria Bonita.



Fonte: Autora, 2023.

Lampião e Maria Bonitão, os famosos cangaceiros conhecidos pelo fenômeno do banditismo rural, figuras emblemáticas do Cangaço, estão inseridos em uma complexa teia de interpretações e significados: para uns, facínoras cruéis e sanguinários, assassinos e ladrões, para outros, justiceiros, heróis/anti-heróis – homens e mulheres que campeavam soltos pelos sertões do nordeste do Brasil, entre os anos de 1870 a 1940.

Pelo conceito de Durand (2012), classificamos esses símbolos, como símbolos diairéticos, em alguns trechos de seu livro ele se refere a guerreiros ou membros que praticam a mesma linha de atos – guerreiros que possuem amplos direitos sexuais e que praticam diversos maus-tratos de iniciação.

Nessa visão, os cangaceiros podem ser vistos como guerreiros onde emerge a dualidade entre a violência exercida por esses personagens e a admiração que parte da população nutria por eles.

Os cangaceiros muitas vezes subjugavam algumas mulheres como suas esposas e pertencentes somente deles, a história de Dadá uma das mulheres do interior do nordeste, foi violentada por um cangaceiro do bando de Lampião, conhecido por Corisco e sequestrada para o cangaço (Camara, 2015). Soares (1984) relata que mesmo depois da grande violência praticada por Corisco, com o tempo, Dadá acabou desenvolvendo sentimento e se apaixonando por ele.

Dentro desse contexto, a história de Dadá exemplifica a complexidade dessas relações. Assim como Dadá, que inicialmente viveu o ódio e posteriormente desenvolveu sentimentos ambíguos de simpatia por seu agressor, o relacionamento entre o cangaço e a população nordestina é igualmente multifacetado. A admiração pelos cangaceiros, apesar de suas ações violentas, revela a complexa interação entre as realidades do sertão, a ausência do Estado e a resistência popular.

Mesmo com as barbáries que o bando de Lampião realizara naquela época, a fama e o brilhantismo se deram pelo movimento social advindo da pobreza, desigualdade e ausência do estado para com esse povo.

Jung (2000) nos mostrou como o herói, mesmo praticando violência, não encarna o ruim, já que materializa, “além de uma violência frente a toda estupidez, obstinação, injustiça e preguiça, uma prontidão para sacrificar-se pelo que reconhece como correto tocando as raias do heroísmo” (Jung, 2000, p.96). A prontidão para sacrificar-se em nome do que é reconhecido como correto, mesmo que isso implique em violência, destaca a ambiguidade que envolve figuras como Lampião e Maria Bonita. A atuação de ambos, além de desafiar as normas estabelecidas, representaria uma luta contra a estupidez, injustiça e opressão.

Lampião e seus jagunços, ao invadirem cidades, perpetravam roubos, sequestros e assassinatos, impondo uma aura de respeito perante a população. Nesse ponto, eles personificavam uma espécie de justiça própria em um ambiente de desigualdade social e ausência de proteção estatal. A dualidade entre serem vistos como vilões ou justiceiros é reflexo da própria dualidade presente nos Regimes da Imagem Diurno e Noturno.

As cores desempenham um papel fundamental na transmissão de significados e na criação de atmosfera. O uso de cores como azul, vermelho, marrom e preto muitas vezes carrega uma carga simbólica específica. O azul, por exemplo, pode representar a serenidade e a paz, contrastando com a imagem violenta associada à vida de Lampião e Maria Bonita. No contexto do cangaço, o vermelho pode simbolizar a violência e a luta pela sobrevivência que eram características da vida deles. A cor marrom pode ser uma referência às condições áridas e secas do sertão nordestino e o preto pode representar a escuridão e a obscuridade, frequentemente associadas às atividades criminosas do cangaço. Além disso, o preto pode simbolizar o misticismo e o enigma que cercavam a figura de ambos.

Em suma, Lampião e Maria Bonita transcendem suas próprias histórias para se tornarem símbolos de resistência, enfrentamento e até mesmo contradição. Suas ações desafiaram as fronteiras entre o bem e o mal, evidenciando como a luta pela justiça e liberdade muitas vezes se desenrola em cenários complexos e ambíguos. Essas figuras, enraizadas na cultura nordestina, representam um capítulo marcante na história do Brasil, um capítulo que reflete tanto as profundezas do imaginário humano quanto as realidades sociais e políticas de sua época.

### 6.2.7 A vaquejada

A imagema seguir é referente a uma das práticas populares da região nordestina:

Figura 14 - Artesanato de uma vaquejada em barro.



Fonte: Autora, 2023.

De acordo com a ABVAQ, a vaquejada é uma prática enraizada no Nordeste brasileiro, uma atividade que envolve disputa entre uma dupla de vaqueiros montados a cavalo que correm em uma pista de terra dermacada ao meio, atrás de um boi, com um intuito de agarrá-lo pelo rabo e derrubá-lo na faixa dermacada. Essa atividade é muito difundida no nordeste, a competição tem como prêmio para as categorias, na sua maioria uma boa quantia em dinheiro.

Essa atividade, assim como as touradas, consiste no infrentamento do individuou com o animal, uma disputa de força e habilidade entre ambos, reforçando esse simbolismo de que o vaqueiro que consegue derrubar o boi no determinado lugar sinalizado na pista, é digno de prêmios e felicitações por demonstrar ser mais forte e habilidoso que o próprio animal.

A vaquejada, em si, emerge como um simbolismo da relação ancestral entre homem, natureza e tradição, evocando valores como coragem, força bruta e conexão com a terra. Ao analisar a escultura de barro da vaquejada, cada elemento da cena – os vaqueiros, cavalos e bois – se torna um símbolo que desvenda essas dimensões intrínsecas do imaginário cultural nordestino.

No contexto da vaquejada, os vaqueiros, ao montarem a cavalo e perseguirem o boi, assumem uma luta contra o teriomorfismo de 'animação' materializado pela força do boi.

É interessante notar que essa relação entre homem e animal se insere em um contexto simbólico mais amplo. Essas atividades não são meramente físicas, mas também carregam significados culturais e psicológicos. Elas simbolizam a relação ancestral entre o ser humano e a natureza, destacando a habilidade do homem em domar e controlar as forças naturais e instituas. A vaquejada, assim, como a lida com bois, espelha a luta constante do homem contra a natureza selvagem, buscando aprimorar suas habilidades e conquistar a vitória sobre os desafios impostos.

É evidente a atenção meticolosa aos detalhes e aos elementos visuais que compõem essa peça. O uso do barro como material base revela uma conexão profunda com a terra e a tradição, incorporando texturas naturais que conferem à peça uma autenticidade única.

A escolha de cores em tons terrosos aponta para algo estratégico, que evoca imediatamente a paisagem rural e a atmosfera da vaqueja. Os tons de marrom não apenas se harmonizam com o contexto cultural, mas também estabelecem uma ligação visual sólida com a natureza e o cenário onde a vaqueja ocorre.

### 6.2.8 A briga de galos

Paralelamente, outro simbolo que identificamos na feira que também são uma manifestação cultural que dialoga com esses simbolismos, é a atividade de brigas de galos, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 15 - Artesanato referente a uma briga de galos em barro.



Fonte: Autora, 2023.

Basicamente consiste em uma atividade que já foi, também, muito praticada na Região Nordestina, embora tenha sido proibida e considerada ilegal desde 1998, devido a questões éticas e de bem-estar animal. As brigas de galos eram uma atividade popular no Nordeste e refletiam a interação entre o homem e o animal, onde a competição e a luta são elementos centrais. A domesticação de galos selvagens e a subsequente criação de raças específicas para a briga, testemunharam o desejo humano de controlar e direcionar as características naturais dos animais para suas próprias finalidades.

Segundo entendimento geral expresso na literatura, as brigas de galos se originaram no norte da Índia, em torno de 2.500 a.C., com a domesticação de galos selvagens, da espécie Bankiva, cujo nome científico é *Gallus-Gallus*, da qual derivam todas as raças de galos de briga (Campello, 1954). Essa prática de conduzir dois galos de raça predominantemente territoriais para uma disputa até morte, a

força e animosidade presentes agora entre uma rivalidade animais da própria espécie. Vence o galo que permanecer vivo até o fim da briga.

Sob o olhar do Regime Diurno, associado à ordem e à consciência, destaca a dimensão visível da briga de galos em barro (figura16). A representação meticulosa dos galos em poses desafiadoras enfatiza a competição, a busca pela dominação e a estabelecimento de hierarquias. Essa interpretação se alinha à face visível da briga de galos como um evento esportivo e competitivo, ressoando com os valores diurnos de conquista e realização.

No entanto, é no Regime Noturno que as camadas mais profundas da simbologia emergem. Além da competição ostensiva, os galos assumem um significado simbólico mais amplo. Eles se tornam representações de dualidades inerentes à experiência humana: luz e escuridão, vida e morte, ego e instinto. A briga de galos passa a simbolizar não apenas uma disputa exterior, mas também uma luta interior entre forças contraditórias, refletindo a complexidade do imaginário humano.

Em síntese, o artesanato da briga de galos se revela como um exemplo poderoso de como a arte pode transmitir múltiplas camadas de significado. Podemos observar como essa prática mesmo depois de proibida se enraizou tão profundamente no imaginário humano, principalmente do nordestino, que ainda se encontram manifestações como esse artesanato.

### 6.2.9 Os retirantes

Figura 16 - Painel Os Retirantes.



Fonte: Autora, 2023.

Na esfera do semiárido brasileiro, um domínio onde a confluência do clima com a vivência humana assume uma significação de profundidade inestimável, emergem relatos intrinsecamente vinculados à tenacidade e à resiliência daqueles que povoam essa região.

A Região Nordeste do Brasil, palco de uma relação simbiótica entre fatores climáticos e dinâmicas sociais, subsiste como um terreno marcado por longos períodos de secas implacáveis e por temperaturas inclemtes. Essas variáveis naturais, situadas em um contexto caracterizado por desigualdade socioeconômica, injustiça e precariedade, dão origem a um panorama adverso para os segmentos mais vulneráveis da população. Impera salientar que, a despeito de alguns progressos observados, inúmeros desafios supramencionados subsistem, delineando um horizonte de realizações futuras ainda não plenamente atingidas.

Nessa tessitura, em um período onde as disparidades sociais são exacerbadas pela crise do setor cafeeiro, as efervescências revolucionárias e a carência econômica flagrante, a negligência governamental adicionava um elemento agravante à equação. Os contingentes populacionais mais suscetíveis aos efeitos

colaterais desses eventos se viam compelidos a buscar alternativas mitigadoras, ainda que efêmeras, para aplacar os efeitos deletérios que as circunstâncias lhes infligiam.

Os artefatos delineados na figura 17 remetem diretamente aos ‘Retirantes’ – núcleos familiares nordestinos que encaravam resolutamente a exploração exacerbada e as condições precárias ditadas pela seca. Animados pela esperança de encontrar um refúgio, um espaço de convívio familiar, esses agregados lançavam-se em jornadas incertas, desafiando as adversidades e apostando todas as fichas na busca por um fio de esperança no horizonte de um porvir mais auspicioso.

Em uma das representações é possível observar o contraste dramático entre os tons quentes dos personagens e o fundo preto e branco enfatiza a dificuldade do ambiente em que vivem. Os tons quentes simbolizam vida, calor e esperança, destacando a resiliência e a determinação dos retirantes diante das adversidades. Enquanto isso, o preto e branco do fundo simboliza a desolação e a falta de recursos na região afetada pela seca.

Também é possível observar a postura de corteira baixa frequentemente simboliza a fadiga, o desgaste físico e emocional que os retirantes enfrentam em suas vidas. Ela é um reflexo do peso das dificuldades e das condições adversas que enfrentam diariamente, transmitir uma sensação de desamparo e vulnerabilidade, uma vez que os retirantes muitas vezes estão à mercê dessas condições climáticas e da falta de recursos, o que os torna frágeis diante das adversidades.

Essa característica postural é uma parte essencial da narrativa visual que ajuda a contar a história dos retirantes, destacando suas lutas, resiliência e humanidade em face das dificuldades.

A migração em massa, deflagrada como resposta a essa busca incessante por melhores horizontes de vida, reverberava de maneira ondulante por todo o tecido social do Brasil, moldando a dinâmica da economia, bem como reverberando no universo da literatura e das expressões artísticas.

Um exemplo paradigmático é a obra ‘Morte e Vida Severina’, auto de Natal pernambucano, lançado em 1955, cujo autor, João Cabral de Melo Neto, esboçou com maestria a epopeia das famílias de retirantes. Figueira (2020), contextualiza que a expressão ‘morte e vida severina’ abrange o ciclo completo percorrido pelo retirante, desde o berço vilipendiado pela penúria até sua chegada a Recife, uma

estação que abraça tanto promessas quanto desafios. O sofrimento e os desdobramentos dessa vivência afeiçoaram-se profundamente à psicologia do povo nordestino, legando um patrimônio de reminiscências e cicatrizes.

Os artefatos que emergem das crônicas dos Retirantes assumem a configuração de símbolos de audácia e resistência, representam um ethos que ousou enfrentar os rigores da seca e emergir vitorioso dessa encarniçada peleja. A alusão feita por Durand (2012) ao ‘lado perverso do sol’, cuja presença é tão insofismável em nações tropicais como o Brasil, reverbera na incansável resiliência dos nordestinos.

Os artesanatos presentes no painel da figura 17 apresentam elementos típicos, a composição ordenada, os traços nítidos e a paleta de cores predominantemente terrosas transmitem a sensação de realismo e concretude. Os detalhamentos dos personagens e do cenário reforçam a representação da cena de migração, assim como os tons mais escuros a ausência de luz direta apontam para o inconsciente, trazendo à tona os sentimentos subjacentes dos personagens. A paisagem árida e devastada sugere um estado de desolação e isolamento emocional.

A migração forçada dos retirantes pode ser interpretada como um símbolo de jornada iniciática. O sertão árido e hostil torna-se um limiar entre o mundo conhecido e o desconhecido, simbolizando a passagem para um estado de transformação e aprendizado. Os retirantes, ao abandonarem suas casas, embarcam em uma jornada simbólica de autoconhecimento e superação, numa narrativa presente em muitos mitos e contos.

A resiliência dos personagens e sua determinação em enfrentar a adversidade também estão em consonância com o imaginário noturno. A escuridão da situação é iluminada pela esperança e pela coragem, representadas pelo desejo de sobreviver em meio às condições desafiadoras.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo embarcamos em uma jornada fascinante pelo rico imaginário da Região Nordeste do Brasil, em específico de uma cidade do interior pernambucano, revelando, assim, as intrincadas conexões entre cultura, história, criação e identidade.

Nossa análise nos conduziu por um mergulho profundo nas manifestações culturais da Feira de Caruaru - Pernambuco, onde a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand se mostrou uma lente poderosa para decifrar as mensagens sutis e significados subjacentes dessas expressões artísticas.

À medida que exploramos as manifestações culturais sob a perspectiva da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, uma verdadeira tapeçaria de significados emerge, ressaltando a profundidade das crenças, valores e desafios que moldam a experiência humana no Nordeste.

Esta jornada nos trouxe uma clara percepção de que obras de tal profundidade não pode ser plenamente absorvidas sem o comprometimento voluntário e singular do observador. É por meio da dimensão sensível que somos capazes de decifrar o que foi meticulosamente forjado pela sensibilidade, afinal, apenas o inconsciente reconhece a língua do próprio inconsciente.

Neste sentido, ao mergulharmos no universo coletivo da imaginação, a exploração dos significados intrínsecos aos artesanatos naturalmente nos conduz a um encontro íntimo com nossos próprios seres e vivências.

Ao analisar as manifestações das obras ligadas à religião, somos levados a um reino de dualidades, onde a luminosidade diurna da fé coexiste com a complexa interioridade do imaginário noturno. A linguagem simbólica utilizada pelos artesãos expressa o desejo humano por transcendência, paz, completude e equilíbrio. Enquanto algumas interpretações podem ser vinculadas ao catolicismo que desempenhou um papel marcante na história de vida do povo nordestino, é importante reconhecer que tais símbolos possuem significados universais que transcendem o local e são compartilhados pelo inconsciente humano.

A jornada percorrida ao longo deste estudo enriqueceu nossa compreensão da imaginação simbólica, a cultura do Nordeste e a sensibilidade humana.

Através da prática da Mitocrítica, uma abordagem metodológica própria às Teorias do Imaginário, tivemos a oportunidade de mergulhar nas metamorfoses e

sobrevivência dos mitos e na perenidade dos arquétipos que juntos propiciam uma apreciação mais profunda dos significados que essas obras compartilham.

Destaca-se ainda a quão apropriada a teoria do imaginário de Durand se mostra à leitura dos artesanatos da Feira de Caruaru. Baseando-se em reflexos dominantes da natureza humana, o Imaginário de Gilbert Durand aborda questões fundamentais da nossa existência. A preferência por um ou outro regime da imagem, ou até mesmo os dois, conforme proposto por Durand, revelou-se presente em todos os artesanatos analisados.

Ao explorarmos os elementos místicos e religiosos presentes nas representações dos artesãos, fica evidente a predominância de simbolismos universais, como a ave ligada ao transcendente, assim como elementos católicos como a pomba, a cruz e os santos. Essas análises não apenas lançam luz sobre tradições religiosas e culturais, mas também revelam os anseios humanos mais profundos, personificados nessas figuras religiosas.

Nossa jornada nos levou ao cerne das dualidades, onde a luminosidade diurna da fé convive com a complexidade da interioridade no imaginário noturno. Nossa Senhora surge como uma figura arquetípica que ultrapassa o contexto em questão, conectando o presente com tradições ancestrais e longínquas. A imagem de Maria personifica o vínculo entre o humano e o divino, oferecendo refúgio espiritual e esperança em meio às adversidades. Já os cangaceiros refletem a dualidade entre a violência e a admiração, desafiando as normas estabelecidas e tornando-se símbolos complexos de resistência e luta contra a injustiça.

As práticas culturais como a vaquejada e as brigas de galos, por sua vez, nos transportam para a profunda relação entre o homem e a natureza. Tais atividades simbolizam a busca pelo controle das forças naturais, incorporando elementos de instinto animal e estratégia humana frente à morte. A teriomorfia e a jornada iniciática emergem como conceitos fundamentais, ilustrando como essas práticas se enraízam no âmago do imaginário, traçando paralelos entre a humanidade e o reino animal, entre desafios e crescimento pessoal.

A história dos retirantes, tão profundamente retratada em obras literárias e artesanatos, captura a resiliência e a força do povo nordestino diante de um sol inclemente e das secas implacáveis. A busca por uma vida melhor, mesmo nas condições mais adversas, torna-se um arquétipo de superação e aprendizado. A

jornada iniciática desses indivíduos reflete, assim, a transformação da escuridão para a luz, uma narrativa de esperança emergindo das profundezas da luta.

Os elementos visuais presentes nessa comunicação são importantes para a criação de narrativas significativas. Eles demonstram em cores, posturas e outros elementos visuais que são usados para transmitir mensagens poderosas e emocionais.

Essas análises enfatizam a importância de aproveitar a estética e o estilo cultural de maneira estratégica para criar e comunicar mensagens específicas. Na área do design, isso nos permite compreender como esses elementos resistem ao teste do tempo, atravessando gerações e contribuindo para moldar a identidade cultural. Além disso, nos capacita a empregar esses profundos vínculos históricos na produção de novos produtos, criando assim uma ligação afetiva com a tradição cultural.

Podemos também compreender como a Teoria do Imaginário, conforme explorada nesta pesquisa, serve de fonte de inspiração valiosa, pois oferece uma compreensão aprofundada do imaginário e dos simbolismos presentes nas manifestações culturais e imaginário humano. Designers podem usar essa riqueza de elementos simbólicos, mitos e arquétipos de maneira criativa em seus projetos, resultando em soluções únicas e profundamente significativas.

O designer também pode se beneficiar ao estabelecer uma conexão mais profunda com o público, ao incorporar elementos do imaginário cultural local em seus projetos. Isso pode resultar em uma maior identificação e aceitação dos produtos ou mensagens que estão sendo comunicados.

É inegável a relevância desta pesquisa ao desbravar caminhos para uma abordagem sensível e simbólica, revelando os elementos fundamentais que compõem o imaginário dos artesãos. Por meio da fusão entre a arte popular e o imaginário, esses artesanatos transmitem vivamente as realidades da alma humana. Desde narrativas bíblicas até práticas cotidianas, os temas assim abordados trazem uma nova dimensão às suas representações, desempenhando um papel vital dentro da perspectiva da Mitocrítica que adotamos.

Em conclusão, a Teoria do Imaginário nos proporcionou um prisma poderoso para explorar as manifestações culturais do Nordeste brasileiro. Nossa jornada revelou que esses símbolos e práticas transcendem a mera estética, tornando-se

elos vivos entre o passado e o presente, a natureza e a cultura, o local e o universal, o divino e o humano.

Ao considerarmos esses aspectos em conjunto, somos lembrados da complexidade e profundidade da experiência humana, bem como da capacidade do povo nordestino de enfrentar desafios com esperança, resiliência e coragem. Assim, nutrimos a esperança de que este estudo inspire uma valorização contínua e a preservação das raízes culturais que continuam a moldar e enriquecer a Região Nordeste do Brasil, especialmente a cidade de Caruaru-PE, onde estas leituras foram realizadas.

Vale ressaltar, ainda, que as possibilidades de estudo são vastas, especialmente diante da variedade de artesanatos na Feira de Caruaru-PE. Uma abordagem mitocrítica mais ampla sobre essas obras demandaria uma análise mais abrangente das inúmeras barracas e manifestações presentes. Portanto, nossos estudos sobre essa significativa feira e suas obras não chegam a um fim definitivo, mas sim apontam a futuras explorações.

Ao considerarmos a complexidade e a profundidade da experiência humana no Nordeste, esperamos que esta pesquisa inspire a valorização e a preservação contínua das raízes culturais, servindo como um lembrete do legado e do potencial desta região única.

## REFERÊNCIAS

- ABVAQ. **Institucional.** Diretoria Executiva para o biênio 2022/2023. <<https://www.abvaq.com.br/institucional>>
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONSIEPE, Gui. **Cadernos de Estudos Avançados em Design: identidade.** Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.
- CAMARA, R. **Maria Bonita e Dadá: Uma breve releitura de cangaço por meio da presença determinante do elemento feminino.** Revista Entrelaces: 2015.
- CAMPELLO, L. B. **Campeões da arena.** Campo Grande: Brasil Galístico, 1954.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas.** 4 ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.
- COSTA E SILVA, Sophia de Oliveira. **Fogos de artifício: imagens, mitos e símbolos.** 2. ed. São Paulo: Blucher, 2018.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** 1 ed. Lisboa: Edição 70, 2000. 111 p. ISBN 972-44-0902-3.
- \_\_\_\_\_, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral.** tradução Hélder Godinho. – 4 ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário.** Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p. 245-259
- FAVILLA CLARA. **Artesanato Brasil.** / Clara Favilla, Luciana Barreto, Renata Rezende – Brasília: Sebrae, 2016. 188 p. il.
- FERREIRA, Josué Euzébio. **Ocupação humana do agreste pernambucano: uma abordagem antropológica para a história de Caruaru.** (2 ed. revista) [recurso digital] / Josué Euzébio Ferreira. Maceió, AL: Editora Olyver, 2021. ISBN: 978-65-87192-80-2 Disponível em: <http://www.editoraolyver.org>

FIGUEIRA, F. G. **A morte em morte e vida severina: estudo sobre a dimensão trágica do texto de João Cabral de Melo Neto.** Cadernos de Letras da UFF, v. 31, n. 60, 2020.

FONSECA, Cecília Londres. **Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio.** Brasília, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: 11 ed., DP&A, 2006.

HUSSERL, Edmund. **A Ideia da Fenomenologia**, Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986.

JUNG, Carl Gustavo. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 408 p., 2000.

IBGE. **Brasil/Pernambuco/Caruaru.** Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/caruaru/panorama>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

IPHAN- **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Dossiê IPHAN 9 Feira de Caruaru. Brasília -DF: IPHAN,2009.

\_\_\_\_\_. **Dossiê Feira de Caruaru: inventário nacional de referência cultural.** 2006. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_feira\\_de\\_caruaru.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_feira_de_caruaru.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Feira de Caruaru, patrimônio Cultural.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Feira%20de%20Caruaru.pdf>>

\_\_\_\_\_. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais.** IPHAN, Departamento de patrimônio Imaterial. Brasília, 2007. Disponível em: <<https://centrodepesquisaformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/138/13767633911715480676.pdf>>.

MARQUES, Josabel Barreto. **Caruaru, Ontem e hoje: De fazenda a capital.** Recife: Ed. do autor, 480 p.,2012.

MIRANDA, Gustavo. **Caruaru: a Feira que se fez cidade. Investigando limites potenciais de uma relação espacial.** Monografia de Conclusão de Curso em Arquitetura, Recife: UFPE, (2004).

MORAES, Dijon. **Cadernos de Estudos Avançados em Design: identidade.** / Design e identidade local: o território como referência projetual em apls moveleiros. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

MORAES, Dijon; KRUCKEN, Lia; REYES, Paulo. **Cadernos de Estudos Avançados em Design: identidade.** Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

ONO, M. M. **Design, cultura e identidade, no contexto da globalização.** Revista Design em foco, julho-dezembro, vol I, nº 001. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, C. J. C. **Artesanato: definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho;** o programa nacional de desenvolvimento do artesanato. MTB, Brasília, 153 p. 1979.

FRANCK PICHLER, R., & Iuva de Mello, C. **O design e a valorização da identidade local.** Design E Tecnologia, 2012.

PITTA, Danielle P.R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** 2 Ed Curitiba: CRV. 2017.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Inquérito sobre práticas e superstições agrícolas de Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura. 1971.

RUGIU, Antônio Santoni. **Nostalgia do Mestre artesão.** Campinas: Autores Associados, 1998.

SICK, H. **Ornitologia brasileira.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOARES, Paulo Gil. **Vida, paixão e morte de Corisco, o diabo louro.** Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1984.