

UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Campus de São Paulo - Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado



MESTRE GALDINO: o ceramista poeta de Caruaru - PE

Rosângela Ferreira de Oliveira Vitorino

São Paulo
2013

Rosângela Ferreira de Oliveira Vitorino

**MESTRE GALDINO:
o ceramista poeta de Caruaru – PE**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada Dalglish), para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

V845m Vitorino, Rosângela Ferreira de Oliveira.
Mestre Galdino: o ceramista poeta de Caruaru -PE / Rosângela
Ferreira de Oliveira Vitorino. - São Paulo, 2013.
231 f. ; il.

Orientador: Prof^a Dr^a Lalada Dalglish
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2013.

1. Cerâmica brasileira. 2. Arte popular. I. Mestre Galdino. II. Dalglish,
Lalada. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD 738.0981

Rosângela Ferreira de Oliveira Vitorino

**MESTRE GALDINO:
o ceramista poeta de Caruaru – PE**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada Dalglish), para obtenção do título de Mestre em Artes.

Data da defesa: 01 de julho de 2013

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish
UNESP - Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

1º Examinador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP - Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

2º Examinador: Prof.^a Dr.^a Zandra Coelho de Miranda
UFSJ - Universidade Federal de São João Del Rei

Ao
Mestre Galdino,
por sua poesia, criação e sabedoria popular



Figura 1: Mestre Galdino. Galdino como poeta do Alto do Moura, 1996, cerâmica, 47 cm. Acervo: CCSF. Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Fonte: FROTA, 2005, p. 21

AGRADECIMENTOS

O reconhecimento pela gratidão aqui descrito pode se tornar extenso, mas são tantas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta dissertação - seja pelo incentivo, pela troca de informações ou pela escuta atenta das aflições e dos caminhos que me levaram à finalização desta pesquisa, que a citação de alguns nomes e órgãos relevantes tornam-se indispensáveis para a compreensão do desejo e da intenção destes em ver fomentada uma pesquisa sobre a obra de Mestre Galdino.

Inicialmente, agradeço aos moradores do Alto do Moura, pelo acolhimento em seus ateliês-residências, pelos relatos que contribuíram para “costurar” as memórias e as histórias sobre a vida e a obra do Mestre. Alguns desses moradores devem ser lembrados pelo atendimento contínuo durante as idas e vindas a esse bairro: os artesãos Elisvanda, Marliete, Manuel Eudócio e Severino Vitalino, os artesãos e educadores do Memorial Mestre Galdino Thiago e Bárbara, a artesã Teresinha do Ateliê “Bosque das Estrelas”, o Ateliê Artesanato Juazeiro, e, em especial, Joel Galdino, filho do Mestre Galdino.

À Associação dos Moradores do Alto do Moura e aos seus administradores: o Presidente da AABMAM, Severino Barbosa da Silva e os secretários, Danielle Nascimento e David Carlos.

Ao alicerce de minha vida, minha família, em especial à minha mãe e ao meu pai (*in memorian*), por me despertarem para a apreciação das tradições da Cultura Popular Nordestina; às minhas irmãs, aos meus cunhados e sobrinhos, pela compreensão de minha ausência; às primas Leleca, Dione e Telma, pelo acolhimento e hospedagem em minhas idas e vindas a Pernambuco; e a Rutinha, pelo acolhimento no Rio de Janeiro.

Ao meu esposo Luciano, pelo companheirismo nas viagens de Pesquisa de Campo, pela escuta atenta da produção desta dissertação e pela compreensão de minha ausência em momentos tão importantes de nossas vidas.

Ao fotógrafo Carlos Sá (*in memorian*), à Prof.^a M.^a especialista em cerâmica Luciana Chagas, e à jornalista Luana Barros, por compartilharem seus textos e fotografias.

Ao senador Sr. Jarbas Vasconcelos, por contribuir com esta pesquisa cedendo fotos das esculturas de seu acervo.

Aos Mestres pelo aprendizado, formação e direcionamento, principalmente àqueles que estiveram mais próximos nesse processo: Prof. Dr. Agnus Valente, Prof.^a Dr.^a Zandra Coelho de Miranda, Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, Prof.^a Mayra L. Carrillo, e à

Prof.^a e ceramista Mayy Koffler. Aos escritores César Obeid e Rita de Cássia Bordoni pelo auxílio na compreensão do poema de cordel.

À Prof.^a. Dr.^a. Lalada Dalgligh, orientadora desta pesquisa, por seu conhecimento e entusiasmo pela arte do barro, estímulo imprescindível na “modelagem” desta dissertação.

Às amigas e companheiras de pesquisa e congressos: Camila, Vanessa, Cleide e Patrícia.

Muito obrigada também aos Museus e Fundações, e àqueles que intermediaram o acesso às obras e bibliografias do Mestre:

RECIFE – PE

- FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco
- MUHNE – Museu do Homem do Nordeste

Aos museólogos: Sr. Henrique Cruz e Sr. Albino Oliveira; à coordenadora da Divisão de Museologia, Sra. Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira; ao arquiteto na época lotado na Divisão de Museologia, Sr. Rodrigo Cantarelli; ao Coordenador do Museu do Homem do Nordeste, Sr. Ciema de Mello.

- Museu do Estado de Pernambuco
Ao Sr. Rinaldo Carvalho e à Sra. Tânia Borges.
- FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

CARUARU – PE

- Museu do Barro de Caruaru
- Memorial Mestre Galdino
- Casa Museu Mestre Vitalino
À Sra. Regina Cavalcante, Coordenadora dos Museus de Caruaru.
- Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru
À Sra. Lúcia Félix, presidenta da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru.

RIO DE JANEIRO – RJ

- Museu Casa do Pontal
À Sra. Angela Mascelani, Diretora do Museu Casa do Pontal.
- Museu do Folclore Edison Carneiro

*SE CRIA ASSIM
Quem cria tem que durmi
Pensar bem no passado
De tudo ser bem lembrado
Tirar do Juízo como louco
Ter a voz como um pipoco
Ter o corpo com energia
Ler o escudo do dia
Conservar uma oração
Fazer sua oração
Ao deus da puízia.*

*Deve durmi muito cedo
Bem mais cedo acordar
Muito mais tarde sonhar
Muito afoito e menos medo
Muito honesto com segredo
Muito menos guardar
Muito mais revelar
Pra ter mais soberania
Muito poca covardia
Não durmi para sonhar*

Poema de Mestre Galdino

RESUMO

A dissertação *Mestre Galdino: o ceramista poeta de Caruaru – PE* refere-se à construção poética desse artista, desde a coleta do barro, tipos de fornos e técnica utilizada. Busca catalogar suas esculturas e poesias, analisá-las quanto ao seu estilo e processo de criação, relacionando-os ao contexto social que influenciou seu trabalho. Mestre Galdino foi poeta, violeiro e ceramista. Viveu no bairro do Alto do Moura, localizado em Caruaru, Pernambuco, local onde se nota a significação e a importância de suas cerâmicas. Logo na entrada do bairro nos deparamos com uma homenagem aos dois ceramistas responsáveis pela tradição do núcleo de ceramistas de Caruaru: Mestre Galdino e Mestre Vitalino. Os ceramistas - descendentes da tradição do barro - consideram e prestigiam esses Mestres, mas, mesmo assim, há poucos estudos publicados sobre a biografia, a poesia e a cerâmica do artista popular Mestre Galdino, falecido em 1996. Suas primeiras peças são bonecos da tradição local, moringas e máscaras e, aos poucos, em seu “escritório”, foi construindo sua poética pessoal. A imitação da realidade não era considerada arte para Galdino, já a expressão do seu universo imaginário foi sua busca para a “transformação” da sua arte e para a construção de sua poética, estabelecendo uma rede com seu meio social, sem separar arte, poesia e vida.

Palavras-chave: Mestre Galdino. Cerâmica. Arte Popular. Alto do Moura. Caruaru. Pernambuco.

Grande Área: Letras, Linguística e Artes.

Área: Artes.

RESUMEN

La disertación *Maestro Galdino: el ceramista poeta de Caruaru – PE* se refiere a la construcción poética de ese artista, desde la recolección del barro, tipos de hornos y técnica utilizada. Busca catalogar sus esculturas y poesías, analizarlas por su estilo y proceso de creación, relacionándolos al contexto social que influyó su trabajo. Maestro Galdino fue poeta, violista y ceramista. Vivió en el barrio "Alto do Moura", ubicado en Caruaru, Pernambuco, donde se observa la significación y la importancia de sus cerámicas. Tan pronto se entra en el barrio, encontramos un homenaje a los dos ceramistas responsables por la tradición del núcleo de ceramistas de Caruaru: Maestro Galdino y Maestro Vitalino. Los ceramistas - descendientes de la tradición del barro - consideran y honoran a esos Maestros, pero, todavía, hay pocos estudios publicados sobre la biografía, la poesía y la cerámica del artista popular Maestro Galdino, fallecido en 1996. Sus primeras piezas fueron muñecos de la tradición local, cántaros y máscaras y, a los pocos, en su "oficina", se construyó su poética personal. La imitación de la realidad no era considerada arte para Galdino, pero la expresión de su universo imaginario fue su ideal para la "transformación" de su arte y para la construcción de su poética, estableciendo una red con su medio social, sin separar arte, poesía y vida.

Palabras clave: Maestro Galdino. Cerámica. Arte Popular. Alto do Moura. Caruaru. Pernambuco.

Gran Área: Letras, Lingüística y Artes.

Área: Artes.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mestre Galdino. Galdino como poeta do Alto do Moura, 1996, cerâmica, 47 cm. Acervo: CCSF. Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Fonte: FROTA, 2005, p. 21	5
Figura 2: Arte do barro. Foto: Pierre Verger. Fonte: LODY, 2009, p.31	24
Figura 3: A evolução da cerâmica de Caruaru. Ilustração: Cristiano Eberle. Fonte: LIMA, 2001, VHS.....	27
Figura 4: Urna Funerária. Datação: aproximadamente 1.500 anos, 45 x 29 cm com opérculo. Acervo: MUHNE. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.29.....	28
Figura 5: Conjunto de utensílios cerâmicos arqueológicos. Datação: aproximadamente 1.500 anos, 12,5 x 18,5; 18 x 20; 35 x 42 cm (da esquerda para a direita). Acervo: MUHNE. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.31	28
Figura 6: Tijolos semicirculares. 25 cm; 16 cm de raio (da esquerda para a direita). Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.71	28
Figura 7: Tijolos de frísia. Primeira metade do século XVII. 3,5 x 8 x 17 cm. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.71	28
Figura 8: Forno a lenha para peças maiores. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. O ceramista Joel Galdino em 2012 utilizava esse ateliê para queimar suas peças. Foto da autora.	30
Figura 9: Detalhe do forno a lenha e seus orifícios. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. Foto da autora.....	30
Figura 10: Forno a lenha de cúpula aberta, para peças menores. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. Foto da autora.....	30
Figura 11: Feira de Caruaru. Foto: Marcel Gautherot. Feira de Caruaru faz gosto a gente ver. 1 foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p.5	31
Figura 12: Entrada do bairro Alto do Moura. Nas colunas a representação do Mestre Galdino (à esquerda) e do Mestre Vitalino (à direita). Foto da autora.	33
Figura 13: O Alto do Moura em 1984. Foto de Paulino Cabral de Mello, Foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p. 299	36
Figura 14: Rua Mestre Vitalino, Alto do Moura, 2013. Foto da autora	36
Figura 15: Vista panorâmica da reserva do barro da AABMAM, localizada a aproximadamente 50 metros de distância do Rio Ipojuca. Foto da autora.....	41
Figura 16: Vista do Rio Ipojuca, coberto por aguapés popularmente conhecidos como “Baronesa”. Foto da autora.....	41
Figura 17: Ao fundo, gado bebendo água no Rio Ipojuca. Foto da autora	42
Figura 18: Detalhe da água do Rio Ipojuca. Foto da autora	42
Figura 19: Detalhe da “parede do barreiro”. Foto da autora	43
Figura 20: Artesão Bio, presidente no ano de 2013 da Associação dos Artesãos e Moradores do Alto do Moura (AABMAM), coletando um pequeno pedaço do barro como “amostra” para a pesquisa. Foto da autora.....	44
Figura 21: Mestre Vitalino trabalhando com seus filhos. Foto: Pierre Verger. Vitalino seus filhos meninos. Fonte: LODY, 2009, p.47.....	44
Figura 22: Mestre Vitalino. Foto: Pierre Verger. [s/título]. Fonte: LODY, 2009, p.46	47
Figura 23: Mestre Vitalino. Queda de Braço, cerâmica. Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão. Fonte: FROTA, 1988, p. 62.....	48
Figura 24: Mestre Vitalino. Queda de Braço, cerâmica. Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão. Recorte da imagem Queda de Braço. Fonte: FROTA, 1988, p. 63	48
Figura 25: Zé Cabloco na Feira de Caruaru (c. 1950). Foto de Antônio Miranda. Fonte: MELLO, 1995, p.304...50	50
Figura 26: Zé Cabloco, Lambe-lambe, Alto do Moura, Caruaru – PE. Fonte: MASCELANI, 2011, p.41	51
Figura 27: Manuel Eudócio em seu ateliê. Foto da autora.....	52
Figura 28: Manuel Eudócio. Peças diversas, cerâmica. Foto da autora	53
Figura 29: Ernestina. Foto de Paulino Cabral de Mello, foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p.302	54
Figura 30: Ernestina. A adoração dos anjos. Cerâmica policromada, Museu do Barro, Caruaru - PE. Foto da autora.....	55
Figura 31: Mestre Galdino em seu ateliê. Foto: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. [s/título]. Fonte: MONTES, 2012, p. 172	56
Figura 32: Maria, esposa de Galdino, fazendo renda de bilro. Fonte: Memorial Mestre Galdino	58

Figura 33: Fachada da casa-ateliê Cerâmica se cria assim. Foto: José D. A. de Oliveira, “Cerâmica se cria assim”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 131.....	61
Figura 34: Mestre Galdino e Maria Rendeira. Manoel Bernardo, “Galdino e a mulher Maria Rendeira”, Memorial Mestre Galdino. Foto da autora	64
Figura 35: Pare aqui i fale com Galdino. Foto: Carlos Sá, 1 foto. P/B. Fonte: SÁ. 2010.....	65
Figura 36: Fachada do Memorial Mestre Galdino. Memorial Mestre Galdino, Alto do Moura, Caruaru - PE. Foto da autora	68
Figura 37: Vista interna do Memorial Mestre Galdino. Memorial Mestre Galdino, Alto do Moura, Caruaru -.PE Fonte: Memorial Mestre Galdino. Disponível em: < http://www.pernambucoequi.com.br/item#!memorial-mestre-galdino >. Acesso: 28 de jun. 2012, às 00h30.	69
Figura 38: Galdino criando. Fonte: Memorial Mestre Galdino.....	70
Figura 39: Mestre Galdino, Vendo girimum barato, década 1970, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal. Foto da autora	71
Figura 40: Mestre Galdino. Máscara. Foto: Câmara, Ivany. Fonte: Correio Braziliense, 6 de janeiro de 1981. .	72
Figura 41: Mestre Galdino, Mané Pãozeiro, cerâmica pintada com cor de barro, 20,5 x 14 x 13 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE. Foto da autora.....	75
Figura 42: Galdino com Mané Pãozeiro e uma das versões da Lobinha. Fonte: Memorial Mestre Galdino	76
Figura 43: Mestre Galdino e seus arranjos. Fonte: Memorial Mestre Galdino	77
Figura 44: Incisões na modelagem de Mestre Galdino. Recorte de imagem do vídeo: <i>A herança de Mestre Vitalino</i> Fonte: <i>A herança de Mestre Vitalino</i> , TV SESC/SENAC.....	78
Figura 45: Mestre Galdino, A lobinha come a víbora, cerâmica pintada com cor de barro, 30 x 15,5 x 22 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	79
Figura 46: Mestre Galdino, O símbolo de Salomão (frente), cerâmica pintada em cor de barro, 36 x 35 x 33 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora	80
Figura 47: Mestre Galdino, O símbolo de Salomão (costas), cerâmica pintada em cor de barro, 36 x 35 x 33 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora	80
Figura 48: Mestre Galdino, Moringa Cangaceiro, cerâmica pintada em cor de barro, 41 x 16 x 16 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	80
Figura 49: Mestre Galdino, Cangaceiro segurando criança, cerâmica pintada em cor de barro, 38 x 22 x 17 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife - PE. Foto da autora.....	80
Figura 50: Detalhe incisões - linhas. Mestre Galdino, Beija-flor voador do Norte, 22 de abril de 1992, cerâmica, 44 x 17 x 23 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	80
Figura 51: Detalhe incisões - costura. Mestre Galdino, O galinho de Jesus, cerâmica, 34 x 17 x 35 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	80
Figura 52: Detalhe incisões – furos (pontos). Mestre Galdino, A raposa come o macaco, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora	80
Figura 53: Inscrição da assinatura. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	81
Figura 54: Inscrição da história da peça. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	81
Figura 55: Inscrição do local de origem. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	81
Figura 56: Mestre Galdino, Cerâmica se cria assim, 24 de fevereiro de 1996, cerâmica, 25 x 29 x 38 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora.....	82
Figura 57: Jociel Galdino de Freitas, filho de Manuel Galdino, armazenando a matéria-prima. Foto: José D. A. de Oliveira “Armazenamento da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 131	84
Figura 58: Preparação da matéria-prima. Foto: José D. A. de Oliveira “Preparação da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 132	84
Figura 59: Galdino com seus dois fornos – o grande ao fundo e o pequeno na frente. Foto: José D. A. de Oliveira. “Preparação da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 133.....	85
Figura 60: Galdino lendo um dos seus poemas. Fonte: BARRO, 1998, p. 66	87
Figura 61: Mestre Galdino, Carranca, cerâmica, 70 cm. Col. Janete Costa. Fonte: FROTA, 2005, p.216.....	88
Figura 62: Galdino e sua escultura com o poema enrolado numa das cavidades da peça. Foto: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. Fonte: MONTES, 2012, p.171	89
Figura 63: Mestre Galdino, Calango/Déc.90, cerâmica, 13 x 19 x 82 cm, coleção de Jarbas Vasconcelos. Foto: Pedro Ribeiro. Fonte: COSTA et al, 2001	90

Figura 64: Mestre Galdino, Caçador com caça (detalhe da parte inferior), cerâmica, 66 x 32 x 32 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE. Foto da autora	91
Figura 65: Mestre Galdino, A raposa come o macaco, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora	95
Figura 66: DARCÍLIO LIMA, [s/título] Fonte: ECHOLS, Beate e SHUB, Michael. Darcílio Lima. Disponível em: < http://www.escapeintolife.com/essays/darcilio-lima-artist-prophet-time-traveler/ >, acesso em: 30 de ago. de 2012 às 18h00	99
Figura 67: Mestre Galdino, s/título, cerâmica, década de 1970. Alto do Moura, Caruaru - PE. Museu Casa do Pontal. Foto da autora	99
Figura 68: Mealheiros. Tronco de árvore com pássaro, cerâmica policromada. Bezerras, Pernambuco. 15,9 x 8,7 x 13 cm. <i>Galo</i> . Cerâmica policromada, Caruaru – PE, 15 x 8,7 x 13 cm. Foto: Rômulo Fialdini. Acervo: MUHNE. Fonte: MUHNE, 2000, p. 253	103
Figura 69: Mestre Galdino, Lampião (telha decorativa) [segunda fase], cerâmica, 40 x 17 x 10 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora.....	104
Figura 70: Mestre Galdino, Moringa cangaceiro [segunda fase], cerâmica, 27 x 14 x 11 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora	104
Figura 71: Mestre Galdino, s/ título [segunda fase], déc.70, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Foto da autora	105
Figura 72: Mestre Galdino, Máscara [segunda fase], cerâmica, 28 x 28 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE. Foto da autora	106
Figura 73: Mestre Galdino, Mané Paozeiro rico [terceira fase], cerâmica, 82 x 31,5 x 27,6 cm. Acervo: Museu de Folclore Edison Carneiro (CNFCP/Iphan), Rio de Janeiro.Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.178	107
Figura 74: Mestre Galdino, s/título [terceira fase – série: Homens do Campo], cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro. Foto da autora	108
Figura 75: Mestre Galdino, Maria Bonita [terceira fase – série: Guerreiros do sertão], cerâmica, 40 x 12 x 17 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora	109
Figura 76: Mestre Galdino, Galdino: o herói Poeta [terceira fase – série autorretrato], cerâmica, 80 x 23 x 26 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora	110
Figura 77: Figura feminina sentada com vasilhame colocado sobre as pernas para fins cerimoniais / Cultura Tapajó. Santarém (PA). 28,5 X 23 X 31,8 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi. Fonte: DANTAS, 2003, p. 127	111
Figura 78: Mestre Galdino, s/título [terceira fase], cerâmica. Fonte: MARQUES, 1981, p.17	111
Figura 79: Mestre Galdino. s/título [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora	112
Figura 80: Mestre Galdino, s/título [terceira fase], Cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora	113
Figura 81: Carranca de deus peruano, feita por membros do culto ao jaguar entre 200 a. C. e 800 d.C.. Fonte: DELANO, M. et al, 1997, p.112	114
Figura 82: Vaso cerimonial de gargalo em forma de inseto. Cultura Tapajó, Santarém – PA. 11 x 17 x 13 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi. Fonte: DANTAS, 2003, p. 127	114
Figura 83: Mestre Galdino, Adorando o boi, cerâmica [terceira fase]. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: MASCELANI, 2011, p.67	115
Figura 84: Mestre Galdino, Burrinho de Moisés [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora.....	116
Figura 85: Mestre Galdino, A viagem de Maria ao Egito [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora	117
Figura 86: Mestre Galdino, O galinho de Jesus [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora.....	118
Figura 87: Mestre Galdino, São Pedro [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora	119
Figura 88: Mestre Galdino, Igreja [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 67	119
Figura 89: Mestre Galdino, Carranca de São Marcos [terceira fase], cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora.	120
Figura 90: Mestre Galdino, Homem barbudo [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 67	121
Figura 91: Mestre Galdino, Santo Antônio caminhante [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 65.....	121
Figura 92: Mestre Galdino, A lobinha sentada [terceira fase], cerâmica, 37 x 12 x 19 cm. Acervo Memorial	

Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora	121
Figura 93: Mestre Galdino, Iszaima [quarta fase], 1978, cerâmica, 52 x 13,5 x 13,5 cm. Coleção: Paulo Sérgio Duarte, Rio de Janeiro. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.184	122
Figura 94: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Vista de frente	123
Figura 95: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Transcrição das anotações de Galdino na escultura. Vista de costas.....	123
Figura 96: Ídolo feminino. Hacilar. Anatólia, Turquia/ Milênio V a.C./ Achado em assentamento/ Pedra-sabão / 18,2 x 6,6 x 2,2 cm Museum fur Vor-und Fruhgeschichte, Berlim – Alemanha. Figura feminina opulenta, pintada com listas vermelhas sobre fundo amarelo. Fonte: DANTAS, 2003, p. 18.....	124
Figura 97: Mestre Galdino, s/título, [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Fonte: BARRO, 1998, p. 35	124
Figura 98: Mestre Galdino. s/título [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora	125
Figura 99: Mestre Galdino. s/título [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Fonte: BARRO, 1998, fig.33	126
Figura 100: Mestre Galdino, s/título, [quarta fase – série maternidade], cerâmica, coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, f. 49	127
Figura 101: Mulher Delta do Rio Niger, Mali, séc. XI – XVII, terracota com traços de argila. Fonte: BARDI, 1989, p.67.....	127
Figura 102: Mestre Galdino, Lua do luar [quarta fase], cerâmica, coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, p.22	128
Figura 103: Mestre Galdino, Sonhos [quarta fase], cerâmica. Foto: Breno Laprovítera. Fonte: ROMANI, 2009, p.34	129
Figura 104: Mestre Galdino, Mulher com corpo de réptil [quarta fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 66.....	129
Figura 105: Mestre Galdino, Avião do Futuro [quarta fase], 1985, cerâmica, 66 cm, CCSF. Fonte: FROTA, 2005, p.216	130
Figura 106: Mestre Galdino, Carranca [quarta fase], cerâmica. Foto da autora.....	132
Figura 107: Mestre Galdino, s/ título [quarta fase], cerâmica. Coleção: Jarbas Vasconcelos. Foto: Josenildo Tenório (imagem cedida pelo colecionador)	133
Figura 108: Mestre Galdino, Carranca espantalho dos caboclos ladrãozinhos [quarta fase], 20 de novembro de 1995, cerâmica pintada em cor de barro, 71 x 29 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora	134
Figura 109: Mestre Galdino, O guará [quarta fase], cerâmica, 38 x 25 x 25 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora	136
Figura 110: Mestre Galdino, Os dois se ama [quarta fase], cerâmica, 16 x 52 x 26 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE. Foto da autora	137
Figura 111: Mestre Galdino, Sou infração [quarta fase], cerâmica. Coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, f.45	137
Figura 112: Mestre Galdino, <i>Escultura Fantástica</i> [quarta fase], cerâmica, 28 x 29 x 15 cm. Coleção: João Maurício de Araújo Pinho, Rio de Janeiro – RJ. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.180	138
Figura 113: Monstro que devora um homem, capitel central da Igreja de Saint-Pierre, séc. XI- XVII, Chauvigny. Fonte: Eco, 2007, p. 113.....	138
Figura 114: Mestre Galdino, s/título [quarta fase], cerâmica. Coleção: Jarbas Vasconcelos. Foto: Josenildo Tenório (imagem cedida pelo colecionador)	139
Figura 115: Mestre Galdino, Sansão e Dalila, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro. Fonte: MASCELANI, 2011, p.66	144
Figura 116: Bonecos com sorriso largo. Cerâmica policromada. Alto do Moura – Caruaru – PE. Foto da autora	144
Figura 117: Mestre Galdino, Monstro Homem-Animal, cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 66.....	145
Figura 118: Mestre Vitalino. O vaqueiro que virou cachorro, cerâmica. Fotografias de Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandrão. Fonte: Frota, 1988, p.51	146
Figura 119: Manuel Eudócio, O caçador e o bicho da mata, cerâmica. Foto da autora	146
Figura 120: Mestre Galdino, Serpente e o justo, cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p.	

67	147
Figura 121: Mestre Galdino, São Francisco Cangaceiro, cerâmica pintada em cor de barro, 45 x 21 x 24 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora	147
Figura 122: Zé Caboclo, Hora da Morte, cerâmica policromada. Caruaru – PE. 14,6 x 20,9 x 15,5. Fonte: MUHNE, 2000, p. 242.....	147
Figura 123: Mestre Galdino, Lampião-sereia, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal – RJ. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Mestre Galdino. Disponível em: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/search/label/Mestre%20Galdino . Acesso em: 30 nov. 2011, às 17h45	149
Figura 124: Zé Caboclo, s/título, cerâmica. Acervo Museu de Arte Popular do Recife. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Zé Caboclo, Disponível em: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/ze-caboclo.html , Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h00	149
Figura 125: Mestre Vitalino. Lampião, cerâmica policromada, acervo Museu de História e Arte do Estado do RJ. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Mestre Vitalino. Disponível em: < http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/este-blog-sera-inaugurado-com-uma.html > Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h40.....	149
Figura 126: Manuel Eudócio, Lampião e Maria Bonita, cerâmica. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Manuel Eudócio, Disponível em: < http://vejabrasil.abril.com.br/galeria/rio-de-janeiro/manuel_eudocio/index.php#img/lampiao_maria-bonita.jpg >. Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h20	149
Figura 127: Antônio Galdino, Zeohao uvelho da rosa, cerâmica pintada com cor de barro, 32 x 15 x 15,5 cm. Acervo AABMAM Caruaru – PE. Foto da autora	150
Figura 128: Antônio Galdino, s/título, cerâmica, 39,5 x 19,5 x 16,5 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE. Foto da autora.....	150
Figura 129: Joel Galdino, filho de Mestre Galdino. Foto da autora	151
Figura 130: Joel Galdino modelando no Memorial Mestre Galdino. Detalhes do vídeo gravado pela autora durante entrevista realizada no dia 21 de janeiro de 2012	152
Figura 131: Vista do jardim do Memorial Mestre Galdino, local onde Joel cria, fica ao fundo do Memorial – Alto do Moura / Caruaru – PE. Foto da autora	153
Figura 132: Fachada da casa do Joel Galdino, filho de Mestre Galdino – Alto do Moura / Caruaru – PE. Foto da autora.....	153
Figura 133: Peças de Joel Galdino expostas para a venda na loja “Artesanato Juazeiro”. Foto da autora	154
Figura 134: Joel Galdino, s/título, massapé (peça não queimada). 2013. Foto da autora	154
Figura 135: Joel Galdino, s/título, massapé (peça não queimada). 2013. Foto da autora	154
Figura 136: Luiz Galdino, s/título. cerâmica policromada. Foto da autora	155
Figura 137: Mestre Galdino, Viajante Galdino de Caruaru, cerâmica. Foto da autora	169
Figura 138: Esculturas de Joel Galdino expostas para venda. Essas esculturas estão expostas no ateliê Bosque das Estrelas, org. Teresinha e Gonzaga, localizado à Rua São Sebastião, n.º 88, Alto do Moura, Caruaru – PE. O ateliê fica em frente do Memorial Mestre Galdino. Foto da autora	172
Figura 139: Joel Galdino, Lagarto, Peça secando para a fornada. Foto da autora	177
Figura 140: Obras do Mestre Galdino na casa de Marliete. À esquerda, obra pertencente à ceramista, presenteada por Galdino, à direita, obra do seu filho Antônio Galdino deixada na casa de Marliete para restauro. Foto da autora.....	186
Figura 141: Marliete segurando uma obra do filho do Mestre Galdino. Escultura pertencente a sua coleção. Foto da autora	186
Figura 142: Joel Galdino, s/título, cerâmica. Coleção de Marliete Rodrigues. Foto da autora	188
Figura 143: Marliete observando os bonecos de Zé Caboclo e Manuel Eudócio produzindo. Marliete carrega consigo o aprendizado da infância. Detalhe da ilustração da parede frontal, foto pertencente ao ateliê de Marliete Rodrigues	192
Figura 144: Vista interna do ateliê de Marliete Rodrigues. Foto da autora	192
Figura 145: Parte da coleção de cerâmica de Marliete Rodrigue. Foto da autora	193
Figura 146: Prateleiras com peças de Manuel Eudócio, vista interna do ateliê. Foto da autora	195
Figura 147: Manuel Eudócio, explicando os detalhes da peça O caçador e o bicho da mata. Recorte do vídeo gravado pela autora.....	197
Figura 148: Manuel Eudócio, Caçador e bicho da mata. Cerâmica. Vista de cima. Foto da autora.....	198
Figura 149: Manuel Eudócio, Caçador e bicho da mata, cerâmica. Vista na frontalidade. Foto da autora	198

Figura 150: Museu Mestre Vitalino. Antiga casa de Mestre Vitalino. Foto da autora	199
Figura 151: Escultura de Mestre Vitalino exposta ao lado do Museu Mestre Vitalino. Foto da autora	199
Figura 152: Severino Vitalino trabalhando, na Casa Museu Mestre Vitalino. Foto tirada em 2005, quando fui conhecer pela primeira vez o Alto do Moura. Foto da autora	203
Figura 153: Ferramentas e utensílios de trabalho do ceramista Severino Vitalino. Casa Museu Mestre Vitalino, 2012. [No dia da pesquisa de campo o ceramista não estava trabalhando, só atendendo aos visitantes]. Foto da autora	203
Figura 154: Fachada da Associação dos Artesãos e Moradores do Alto do Moura (AABMAM). Foto da autora	207
Figura 155: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Observação sobre Escultura fantástica	212
Figura 156: Mestre Galdino, Escultura fantástica, cerâmica, 28 x 29 x 15 cm. Coleção João Maurício de Araújo Pinho – RJ. Foto: Germana Monte-Mór. 1fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 180	212
Figura 157: Mestre Galdino, Sem título, Cerâmica. 38 x 24 x 31 cm. Coleção Luís Loureço Rivera, São Paulo – SP. Foto: Germana Monte-Mór. 1fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 187	213
Figura 158: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da Imaginação. Transcrição das anotações de Galdino na escultura	213
Figura 159: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Transcrição das anotações de Galdino na escultura Cangaceiro. Ao lado escultura de Lampião (figura 160), em ambas esculturas há a similaridade no olhar, na figura de lampião e do cangaceiro há um olho aberto e outro piscando	213
Figura 160: Mestre Galdino, Lampião, cerâmica, 52 x 20,5 x 17 cm. Coleção João Maurício de Araújo Pinho, RJ. Foto: Germana Monte-Mór. 1fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 185	213
Figura 161: Entrevista com Manuel Galdino. MARQUES, J. Um ceramista em Brasília. Correio Braziliense. Brasília, 06 de janeiro de 1981. p.17. Arquivo adquirido da DAPRESS	226

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABMAM	Associação dos artesãos em barro e moradores do Alto do Moura
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
DAPRESS	Diários Associados Press Multimídia S/A
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNДАРPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ITEP	Fundação Instituto Tecnológico do Estado de Pernambuco
MUHNE	Museu do Homem do Nordeste
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	18
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1	24
1 PANORAMA DA CERÂMICA DE CARUARU – PE	25
1.1 Caruaru – PE	25
1.2 A influência da cerâmica indígena, da africana e da colonização.....	26
1.3 A cerâmica utilitária.....	29
1.4 A Feira de Caruaru e o desenvolvimento urbano.....	31
CAPÍTULO 2.....	33
2 NÚCLEO DE CERÂMICA DO ALTO DO MOURA	34
2.1 A formação do Núcleo de Cerâmica do Alto do Moura – PE.....	35
2.2 A coleta do barro no Rio Ipojuca	41
2.3 Um pouco dos ceramistas e ateliês	44
2.3.1. <i>Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909-1963)</i>	<i>46</i>
2.3.2 <i>Zé Caboclo (José Antônio da Silva, 1921-1973)</i>	<i>50</i>
2.3.3. <i>Manuel Eudócio (Manuel Eudócio Rodrigues, 1931).....</i>	<i>51</i>
2.3.4 <i>Ernestina (Ernestina Antônia da Silva, 1919-1997).....</i>	<i>54</i>
CAPÍTULO 3	56
3 MESTRE GALDINO: CERAMISTA, VIOLEIRO E POETA	57
3.1 Manuel Galdino de Freitas	57
3.2 Mestre Galdino: um velho ceramista.....	69
3.3 Arranjo de Catrevage.....	77
3.3.1 <i>Processos e procedimentos artísticos</i>	<i>77</i>
3.3.2 <i>Cerâmica se cria assim.....</i>	<i>82</i>
3.3.2.1 <i>Matéria-prima, modelagem e recursos materiais.....</i>	<i>83</i>
3.3.2.2 <i>Secagem, forno e queima</i>	<i>85</i>
3.4 O diálogo entre a cerâmica e a poesia.....	86
CAPÍTULO 4.....	91

4 GALDINO, O CRIADOR.....	92
4.1 Estética.....	93
4.1.1 <i>A arte do incomum.....</i>	<i>93</i>
4.1.2 <i>Os bichos feios de Seu Mané.....</i>	<i>94</i>
4.2 Estilo	96
4.3 Transformações do processo criativo	102
4.3.1 <i>Primeira fase</i>	<i>103</i>
4.3.2 <i>Segunda fase.....</i>	<i>104</i>
4.3.3 <i>Terceira fase.....</i>	<i>106</i>
4.3.4 <i>Quarta fase</i>	<i>122</i>
CAPÍTULO 5.....	139
5 INFLUÊNCIAS DOS “BICHOS FEIOS DE SEU MANÉ”	140
5.1 Pensamentos de Mestres e artesãos.....	140
5.2 Estabelecendo um paralelo entre a cerâmica dos artesãos do Alto do Moura e a obra de Mestre Galdino	144
5.2 Mapeamento dos ceramistas descendentes do Mestre Galdino.....	150
5.2.1 <i>Antônio Galdino de Freitas</i>	<i>150</i>
5.2.2 <i>Jociel Galdino de Freitas</i>	<i>151</i>
5.2.3 <i>Joel Galdino de Freitas</i>	<i>151</i>
5.2.4 <i>Luiz Galdino</i>	<i>155</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162
APÊNDICES E ANEXOS.....	169
APÊNDICE A	170
APÊNDICE B.....	209
APÊNDICE C	212
APÊNDICE D	214
ANEXO A.....	220
ANEXO B.....	223
ANEXO C.....	224
ANEXO D.....	226

APRESENTAÇÃO

Como paulista, cresci no meio dessa diversidade cultural que é São Paulo, sou da região do Grande ABC, onde há um grande número de migrantes nordestinos. Meus pais são do Estado de Pernambuco e carregam com eles a memória dos tempos de infância e de adolescência. Convivi com os valores dessa cultura e, em janeiro de 2005, tive a oportunidade de presenciar e conhecer as manifestações artísticas desse estado, que tanto relatavam. Viajei a Pernambuco e fiquei encantada com tamanha riqueza e diversidade. Orientada por Valdeck de Garanhuns, fui para lá com o endereço dos ateliês que poderia conhecer naquele estado. Visitei os ateliês dos gravadores J. Borges, e M. Borges (filho de J. Borges); do ceramista, pintor e desenhista Francisco Brennand; dos ceramistas descendentes de Mestre Galdino e de Mestre Vitalino em Caruaru; e os ateliês-residências dos mamulengueiros, gravadores e pintores de Olinda.

Essa viagem foi o estímulo que estava precisando para me aprofundar e conhecer cada vez mais o Sertão, a cultura popular, os artistas-artesãos e suas técnicas. Ao retornar ingressei no curso *lato-sensu Fundamentos da cultura e das artes*, ministrado pela UNESP, e por meio dele ampliei meu conhecimento sobre a gravura popular, pesquisando em São Paulo os ateliês dos artistas Valdeck de Garanhuns, Regina Drozina, Jerônimo Soares e Nireuda, com a orientação do Prof. Norberto Stori.

Em 2010 ingressei num novo curso de pós, o *lato-sensu: Arte terapia/Terapias expressivas*, também ministrado pela UNESP. Nesse curso tive maior contato com a cerâmica nas disciplinas desenvolvidas e participando paralelamente de cursos de extensão universitária organizados pela Prof.^a Dr.^a Geralda F.S. Mendes Dalglish (Lalada Dalglish) pude conhecer *in loco* a cerâmica do Vale do Jequitinhonha e de Cunha. Isso reacendeu a vontade de estudar essa técnica, sob a óptica da cultura popular. Ainda em 2010 matriculei-me como aluna especial no curso *Tridimensionalidade: fundamentos da cerâmica, do popular ao contemporâneo*, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Lalada Dalglish, sendo assim possível estudar mais sobre a cerâmica e rever os trabalhos de dois artistas do Estado de Pernambuco que já havia visitado: Francisco Brennand e Mestre Vitalino.

Nesse mesmo ano a Prof.^a Dr.^a Lalada Dalglish organizou uma exposição sobre Mestre Vitalino, na galeria do Instituto de Artes da UNESP e, ao visitarmos a exposição, conversamos sobre os ceramistas do Núcleo de Artesãos do Alto do Moura. Relembrei da viagem que fiz em 2005, em que conheci a obra de Mestre Galdino e questionei-lhe se havia

algum livro ou trabalho acadêmico específico sobre esse ceramista. Até aquela data não tínhamos conhecimento de nenhum estudo específico sobre ele, somente alguns artigos e citações textuais. A conversa com a Prof.^a Dr.^a Lalada Dalgligh foi responsável pela delimitação do tema de investigação para esta dissertação, tema que buscava há quatro anos entre as aulas como aluna ouvinte e especial, os cursos *lato-sensu* e as tentativas frustradas para ingressar no curso *stricto sensu* em Artes.

Parece que o destino estava indicando caminhos para que eu conhecesse mais profundamente a obra de Mestre Galdino e os processos e procedimentos cerâmicos da cultura popular do Alto do Moura, na pernambucana Caruaru.

INTRODUÇÃO

Mestre Galdino é um desses pernambucanos com histórias de buscas incansáveis na tentativa de conseguir o melhor para si e para a família. Aos 51 anos muda-se para o bairro Alto do Moura, em Caruaru, e inicia uma nova profissão, a de ceramista. Nela entregou-se de vez à arte, inovando ao criar um repertório diferenciado para esse local, que eu diria ser a similaridade da literatura de cordel com a imagem no tridimensional, agregando a cada peça moldada um poema que relatava a história de sua criação. Carlos Sá¹ diz que, “costuma-se dizer no Alto do Moura que se Vitalino deu vida ao barro, Galdino deu-lhe a alegria”. Quando os turistas chegavam em seu ateliê, Galdino tocava na viola versos para chamar a atenção dos visitantes, que se encantavam com seu jeito descontraído.

A trajetória deste estudo sobre Mestre Galdino fundamenta-se numa pesquisa de campo e estudos bibliográficos. Em 2012 retornei a Pernambuco, para ver novamente suas esculturas, escutar relatos de amigos e familiares que conviveram com ele, ampliar a bibliografia estudada e atingir o objetivo principal deste trabalho: documentar sua biografia e obra, conhecendo, investigando e agrupando o maior número de informações. A pesquisa de campo contribuiu para o desenvolvimento e o desenrolar do estudo, ampliando o repertório bibliográfico já previsto.

Na pesquisa de campo conheci os acervos do Museu do Homem do Nordeste e do Museu do Barro, e revi o Memorial Mestre Galdino. Pesquisei textos, documentos, livros e vídeos que pudessem contribuir com a dissertação. Na biblioteca da FUNDAJ (Fundação Joaquim Nabuco) e na Biblioteca Central da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) obtive contato com artigos e trabalhos acadêmicos sobre a cerâmica do Alto do Moura e a uma monografia específica sobre o Mestre, onde há poemas do artista.

Durante esse processo de investigação foi verificada a necessidade de estender a pesquisa de campo para o Museu Casa do Pontal, localizado no Rio de Janeiro, onde há um importante acervo de sua obra. Nessa instituição deparei-me com mais um referencial teórico, pois vi nos livros da antropóloga Sr^a. Angela Mascelani informações importantes para a pesquisa. Visitei o acervo, adquirei alguns livros desse museu e fui orientada pela Sr^a. Angela Mascelani a conhecer o CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), no Rio de Janeiro. Lá tive acesso a bibliografias importantes para esta dissertação, que estava com dificuldade para encontrar, como o livro de René Ribeiro, *Vitalino, um ceramista popular do*

¹ Fotógrafo e amigo de Galdino.

Nordeste, e de João Cabral de Mello, *Vitalino: sem barro, o homem*. Foi também possível obter dados sobre o *Estudo e pesquisa no setor cerâmico artesanal do Nordeste brasileiro*, realizado por ITEP (Fundação Instituto Tecnológico do Estado de Pernambuco) e SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste). Essa, aliás, foi a única obra encontrada em que a abordagem é especificamente sobre a análise da matéria-prima, dos recursos materiais e técnica de Mestre Galdino.

Quando retornei a São Paulo, entrei em contato com o DAPRESS (Diários Associados Press Multimídia S/A) e adquiri do seu acervo a entrevista com Galdino realizada por Jarbas Marques em 1981 e publicada no *Correio Braziliense*. Em abril de 2012 visitei a exposição: *Teimosia da imaginação* sob curadoria da Sr.^a Germana Monte-Mór. O que me possibilitou uma análise do artista e da obra em três vertentes: a exposição com esculturas de colecionadores, a visualização de um curta, e um catálogo escrito por Montes. A sensação ao ler a biografia artística de Galdino nesse catálogo e na entrevista ao jornal *Correio Braziliense* era de tê-lo bem próximo, relatando sua vida e sua arte.

Em 2013, após o Exame Geral de Qualificação, foi constatada a necessidade de retornar a Pernambuco e registrar, sem os vidros de proteção, as esculturas do Mestre, essa foi a última ida a Pernambuco e aos Museus, encerrando assim a pesquisa de campo.

O desenvolvimento desta dissertação fundamenta-se no método dialético, estabelecendo um diálogo entre ideias e contraposições de estudiosos da cerâmica popular nordestina, da antropologia, da arte e da cultura. O referencial teórico baseia-se nos estudos da antropóloga Angela Mascelani e da escritora e crítica de arte, Lélia Coelho Frota. Essas estudiosas tornaram-se o sustentáculo principal do texto, por consolidarem a compreensão da vida e obra de Galdino. No entanto, há outros teóricos fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. No que se refere ao panorama histórico a pesquisa se apoia nos estudos da pesquisadora Sandra Ferreira Lima e nos livros de René Ribeiro e de Paulino Cabral de Mello. Quanto ao contexto artístico de Mestre Galdino temos a compreensão de sua obra no texto de Maria Lúcia Montes, contido no catálogo *Teimosia da imaginação*, no artigo de Luciana Chagas, *O labirinto grotesco de Mestre Galdino*, e na monografia de Barro, *A escultura grotesco - fantástica de Mestre Galdino: configurações do imaginário na cerâmica popular pernambucana*.

Para responder às hipóteses e problematizações levantadas no pré-projeto, foi necessário organizar a dissertação em cinco capítulos, divididos da seguinte maneira:

I. PANORAMA DA CERÂMICA DE CARUARU

O capítulo I apresenta um panorama dos registros históricos da formação da cidade de Caruaru, situa sua localização, suas características sócio-econômicas e relata de forma cronológica o desenvolvimento da cerâmica dessa região, desde os índios Cariris, passando pela influência da cerâmica artística e industrial dos colonizadores e das técnicas trazidas pelos negros no período da escravidão, até a formação da comunidade rural em que surgem as louceiras com a cerâmica utilitária.

II. NÚCLEO DE CERÂMICA DO ALTO DO MOURA

O capítulo II refere-se à formação da comunidade cerâmica do Alto do Moura após a chegada de Mestre Vitalino, e à transição da cerâmica utilitária das louceiras para a cerâmica figurativa dos artesãos. Também registra a matéria-prima coletada do Rio Ipojuca. Aborda ainda uma pequena biografia de alguns artesãos que, ao lado de Mestre Vitalino, contribuíram para a formação desse local.

III. MESTRE GALDINO: ceramista, violeiro e poeta

O capítulo III divide-se em dois momentos: a biografia de Manuel Galdino de Freitas e o surgimento do Mestre Galdino. Em Manuel Galdino de Freitas há a descrição da vida desse homem desde o nascimento, passando por: infância, fase adulta, casamentos, o Galdino pai, doença e morte. Em Mestre Galdino há o processo de formação desse artista que aos 51 anos decide ser ceramista. Aborda a relação do Mestre com o barro e com o universo do cordel: viola e poesia, o processo de criação, a técnica, os recursos materiais e o diálogo entre a poesia e a cerâmica.

IV. GALDINO, O CRIADOR

O capítulo IV descreve as características estéticas da obra de Mestre Galdino, analisando suas esculturas de acordo com a psique do artista e com o universo

mítico sob o referencial da arte do incomum encontrado no Museu Casa do Pontal e nos textos da estudiosa de arte popular Angela Mascelani. Esse capítulo também dialoga sobre a denominação popular dos “bichos feios de Seu Mané” com a *História da feiúra* de Umberto Eco; faz uma análise do seu estilo de acordo com a tendência artística do Mestre, apresentando os questionamentos e estudos já realizados sobre os estilos grotescos e surrealistas relacionados às suas esculturas, e descrevendo as transformações no processo criativo, dividido em primeira e segunda fase, de acordo com os estudos da antropóloga Lélia Coelho Frota, e reelaborado nesta pesquisa em primeira, segunda, terceira e quarta fases.

V. INFLUÊNCIAS DOS BICHOS FEIOS DE SEU MANÉ

O capítulo V estabelece a relação entre a produção cerâmica de Mestre Galdino e a produção do Alto do Moura, traçando um paralelo entre os dois Mestres, Vitalino e Galdino, e o Núcleo de Ceramistas do Alto do Moura. Também apresenta alguns ceramistas descendentes de Mestre Galdino, levanta o mapeamento de seus ateliês e analisa se os mesmos receberam influência artística do Mestre ou se perpetuam o seu trabalho.

Com esta dissertação anseio atingir o objetivo do próprio Mestre, que dizia: “Muito menos guardar/ Muito mais revelar” e desvendar as incertezas de suas formas, texturas e símbolos capazes de nos dar a ideal significação de suas esculturas e do seu estilo que, durante estes anos, foram conhecidos pela população do Alto do Moura como “os bichos feios de Seu Mané” ou, por outros, como a arte surrealista de Galdino, que também é caracterizado, por alguns estudiosos, por seu estilo grotesco, “desenhadas na parede de seu juízo”² e deslocadas para suas esculturas, poesia e música.

² Termo utilizado pelo artista (SÁ, 2010).

CAPÍTULO 1

PANORAMA DA CERÂMICA DE CARUARU – PE

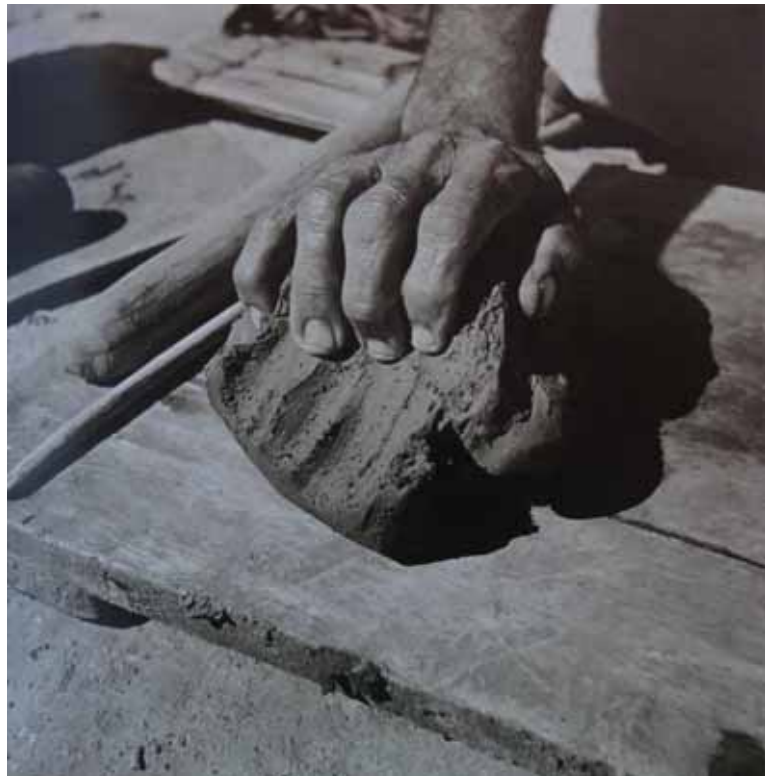


Figura 2: Arte do barro. Foto: Pierre Verger. Fonte: LODY, 2009, p.31

1 PANORAMA DA CERÂMICA DE CARUARU – PE

A história da humanidade está associada à história da cerâmica, visto que se podem conhecer as culturas já extintas através das obras fabricadas em argila deixadas por povos antigos. (DALGLISH, 2004, p. 214).

1.1 Caruaru – PE

O nome da cidade pernambucana de Caruaru remete a uma planta vulgarmente conhecida por *caruru*, que cobria um poço na margem do Rio Ipojuca, cultivada pelos negros quilombolas fugitivos da Zona da Mata. Por isso, durante anos esse território chamou-se Caruru, sendo renomeado por Fazenda Caruru, depois de Vila Caruru, até ser elevado à condição de município e logo em seguida de cidade, passando a denominar-se Caruaru. O local é também conhecido como “Princesa do Agreste”, “Capital do Agreste” e “Capital do Forró”. Está localizado no Vale do Ipojuca e possui uma área territorial de 921km². É a cidade mais populosa do interior de Pernambuco, com uma população de 314.912 habitantes residentes¹.

A região de Caruaru foi concedida a duas famílias portuguesas, para ocupação e exploração, por meio da concessão de uma sesmária. No total foram concedidas a essas famílias 30 léguas de terras compreendidas hoje entre o Rio Ipojuca e a cidade de Serinhaém, conhecida como “Sesmaria do Agreste”. Nos arredores dessas sesmarias foram fundados sítios, como o Sítio da Posse, na ribeira do Ipojuca.

Bernardo Vieira de Melo, seus herdeiros e descendentes estabeleceram-se em diversas fazendas da região. Entre eles, Simão Rodrigues demarcou o Sítio do Poço do Caruru, no início do século XVIII e depois seu filho, José Rodrigues de Jesus, fundador de Caruaru, explorou a região como uma fazenda de gado.

Os primeiros registros de sua ocupação datam o ano 1681, quando a família Rodrigues de Sá recebeu uma sesmária por intermédio do governador Aires de Souza de Castro, com o intuito de desenvolver a agricultura e a criação de gado. Na época Caruaru era denominada Fazenda Caruru. Durante algum tempo essas terras ficaram abandonadas, até que, em 1776, José Rodrigues de Jesus assumiu a fazenda. Isso ocorreu depois da morte de seu pai, Simão Rodrigues Duro, filho de Simão Rodrigues de Sá². José Rodrigues construiu uma capela

¹ Dados cadastrados pelo IBGE, relativos ao ano de 2010

² O fundador da Fazenda Cururu.

dedicada a Nossa Senhora da Conceição, atraindo assim um pequeno povoado nos arredores.

O neto do desbravador, José Rodrigues de Jesus, e sua mulher, Maria do Rosário de Jesus, receberam do bispo de Olinda, Dom Tomás da Encarnação da Costa Lima, uma Provisão datada de 28 de setembro de 1781, para construir a primeira capela da Fazenda Caruru, em invocação a Nossa Senhora da Conceição. (FRANÇA, 2007, p.91).

Em 1848 Caruaru torna-se município, mas sua formação é repleta de adversidades: em 1853 houve uma grande seca; em 1954 as chuvas intensas provocam enchentes e perdas na lavoura. Nesse mesmo ano registrou-se uma epidemia de cólera, que devastou grande parte da população. Em 1956 a cólera foi controlada, porém, em 1957, surge uma nova epidemia: a da varíola. “A doença, segundo documentos oficiais, transformava aos poucos a pequena vila em deserto, fazendo com que o comércio fechasse as portas, a igreja não funcionasse regularmente e os habitantes dos ‘sítios’ deixassem de freqüentar a ‘Rua da Frente’.” (LIMA, 2001, p. 60). Também há registro de pestes, e a população sobrevivente enfrentou e conviveu com os reflexos políticos da transição do Império para a República. O novo regime era administrado ali pelos coronéis e proprietários de terra, não havendo espaço político e econômico para os novos republicanos. Em 1957 Caruaru é denominada cidade pela Câmara Municipal de Recife.

Atualmente, Caruaru destaca-se por ser um importante polo político-econômico e possuir infraestrutura médico-hospitalar, acadêmica, cultural e turística. A atividade ceramista se sobressai nessa região por atrair visitantes, sendo de grande relevância para a economia local.

1.2 A influência da cerâmica indígena, da africana e da colonização

Antes da colonização a região de Caruaru era ocupada pelos índios Cariris, descendentes de populações pré-históricas que habitavam em grande parte do sertão do Nordeste brasileiro. Com a chegada dos portugueses o povoado ficou conhecido como o dos índios Tapuias³, pertencentes ao grupo de fala linguística do tronco “macro-jê”.

Áreas de influência da cultura Aratu foram assinaladas no resto do Nordeste, no Sudeste e no Centro-Oeste, com formas modificadas do eixo central da Bahia. Como grupo étnico, os Aratu podem ser relacionados com os Jê conhecidos como Tapuia, ou seja, os povos não Tupi históricos, que foram expulsos das áreas litorâneas pelos Tupi, sendo obrigados a adentrarem nos sertões nordestinos. (DANTAS, 2003, p. 38).

³ Denominação dada pelos portugueses aos indígenas dos grupos que não falavam línguas do tronco tupi e que habitavam no interior do país; tapuio. (HOUAISS, 2009, p.1813).

O sertão do Nordeste brasileiro é conhecido por seu clima semiárido, com baixos índices pluviométricos, chuvas esparsas e constantes períodos de seca. Esse clima fez com que os índios Cariris ou Tapuias se tornassem um grupo nômade, por percorrerem grandes áreas de deslocamentos a procura de melhores condições para sobrevivência. Viviam em abrigos de pedra e pertenciam ao grupo de caçadores-coletores.

A ausência de um território fixo não permitiu o registro da cerâmica desse povo. Lima afirma que: “no caso da cerâmica, existem registros apenas de uma produção rústica, sem estilo definido e não decorada.” (2001, p.55). Assim como os povos pré-históricos, os índios Cariris utilizavam a cerâmica somente para fins utilitários: no cozimento dos alimentos, armazenamento de água e caças. O registro mais próximo ao Alto do Moura da cerâmica desse período são as urnas funerárias encontradas em Bom Jardim – PE, que fica acerca de 78 quilômetros de Caruaru e a cerâmica Aratu está relacionada aos índios Tapuias antigamente conhecidos como Cariris.

Sobre a cerâmica Aratu sabe-se que:

São características básicas da cultura Aratu:
A cerâmica roletada, sem decoração, com a superfície alisada ou engobo (um tipo de verniz) de grafite; (...)
Urnas funerárias piriformes, com e sem tampa, de 70-75cm de altura, e tigelas menores empregadas como opérculo para cobrir os vasilhames funerários. (DANTAS, 2003, p. 37-38).

A coleta do barro, a preparação e a modelagem das peças utilitárias eram uma tarefa das mulheres do grupo indígena. A produção era modelada à mão, sem utilização de moldes ou torno. Sobre o processo de queima sabe-se que os índios desse período queimavam as peças em grandes fogueiras a céu aberto.



Figura 3: A evolução da cerâmica de Caruaru. Ilustração: Cristiano Eberle. Fonte: LIMA, 2001, VHS



Figura 4: Urna Funerária. Datação: aproximadamente 1.500 anos, 45 x 29 cm com opérculo. Acervo: MUHNE⁴. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.29



Figura 5: Conjunto de utensílios cerâmicos arqueológicos. Datação: aproximadamente 1.500 anos, 12,5 x 18,5; 18 x 20; 35 x 42 cm (da esquerda para a direita). Acervo: MUHNE⁵. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.31



Figura 6: Tijolos semicirculares. 25 cm; 16 cm de raio (da esquerda para a direita)⁶. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.71



Figura 7: Tijolos de frísia. Primeira metade do século XVII. 3,5 x 8 x 17 cm⁷. Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: MALTA et al, 2009, p.71

Caruaru também recebeu influência dos negros fugitivos da Zona da Mata. Eles acrescentaram à cerâmica popular suas formas distintas de “talhas, púcaros, bilhas, porrões, moringas e resfriadeiras” (SOUZA, p.195 apud MELLO, 1995, p.19) e trouxeram para o Brasil a tradição do barro queimado. Lima (2001, p.57) afirma que outra possibilidade do

⁴ Com tampa, tipo brocotó simples, usada em enterramento secundário. Encontrada na Fazenda Campinas, Monte do Angico, Bom Jardim, Pernambuco, em 1973. Grupo cultural: horticultores incipientes filiados à tradição Pedra do Caboclo. (MALTA et al, 2000, p. 29).

⁵ Cerâmica ritual de uso funerário, encontrada na Fazenda Campinas, Monte do Angico, Bom Jardim, Pernambuco, em 1973. Grupo cultural: horticultores incipientes filiados à tradição Pedra do Caboclo. (MALTA et al, 2000, p. 30).

⁶ Utilizados nas colunas dos alpendres das casas-grandes ou capelas. A alvenaria de tijolos maciços é registrada em Pernambuco desde o século XVI, convivendo com construções em taipa de pau a pique ou de pilão. Os engenhos de certa importância possuíam suas próprias olarias. (MALTA et al, 2000, p.71).

⁷ Assim denominados por serem de origem da Frísia, Holanda, de onde eram transportados como lastro de navios. Uma vez em terra, voltavam a cumprir suas funções originais de material de construção, principalmente como revestimento para pisos e ruas, em virtude de suas pequenas dimensões. (MALTA et al, 2000, p.71).

barro queimado ter chegado a Caruaru é por meio dos grandes deslocamentos realizados pelo povoado Cariri, que pode ter introduzido na região a influência da cerâmica das missões jesuíticas que já existiam nas regiões fronteiriças com Pernambuco, como Alagoas e Sergipe.

Já a influência dos colonizadores ocorreu no século XVII, quando os portugueses ocuparam a região do interior de Pernambuco, logo após a expulsão dos holandeses, e trouxeram com eles suas porcelanas, azulejos e tijolos semicirculares e de frísia (vide figuras 6 e 7). Os holandeses dominaram Pernambuco entre 1630 e 1654: foi um curto período, mas deixou principalmente em Olinda um cenário de grande desenvolvimento na formação econômica e social do Brasil.

Bem próximo a Caruaru foram encontradas as primeiras esculturas modeladas em barro no Brasil, produzidas pelos colonizadores, como as de Frei Francisco dos Santos, entre 1585 e 1616, para as igrejas de Olinda e de Salvador. Por volta do ano de 1640, o Mosteiro de São Bento, em Olinda, recebeu uma peça de barro cozido de Agostinho da Piedade. Paralela à arte decorativa, havia uma indústria de telhas, ladrilhos, louças e azulejos desenvolvendo-se na Bahia, dirigida pelo jesuíta Amaro Lopes.

Nesta época, já influenciados pelos artesãos portugueses, começam a se destacar os ceramistas da própria terra, inicialmente produzindo imagens religiosas de pequeno porte, com destino aos oratórios domésticos e capelas, e para a decoração de presépios e lapinhas. (MELLO, 1995, p. 18).

A proximidade de Olinda (PE) e Bahia à cidade de Caruaru fez com que esta região recebesse referências da cerâmica artística e da industrial trazidas pelos colonizadores, que foram mescladas à influência da cerâmica nativa dos índios Cariris e à cultura ceramista do período escravista trazida pelos negros. Surge assim um novo formato para a cerâmica local, moldada agora pelas mãos das louceiras da região.

1.3 A cerâmica utilitária

A cerâmica utilitária das conhecidas “paneiras ou louceiras⁸” desenvolveu-se a partir do século XVII, junto às populações agrícolas e ribeirinhas presentes na região do Vale do Ipojuca. Como na tradição indígena, a prática ceramista restringia-se às mulheres e às crianças, e desenvolvia-se paralelamente às atividades do lar. A extração do barro também era realizada na época da seca e o processo de tratamento do barro era feito retirando-se as

⁸ As mulheres se determinavam ‘loiceira’ com ‘i’ – “arcaísmo de nítida etimologia portuguesa, que documenta também pela linguagem uma das raízes da arte do barro – ocupavam-se, ali, como se observou, do fabrico de utensílios domésticos”. (FROTA, 1988, p.121).

impurezas, amassando-se o barro com os pés, deixando-o macio e liso. As peças visavam o próprio consumo e o excedente destinava-se à comercialização. No início do século XX aumentou consideravelmente a produção e a comercialização da cerâmica utilitária realizada pelas louceiras.



Figura 8: Forno a lenha para peças maiores. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. O ceramista Joel Galdino em 2012 utilizava esse ateliê para queimar suas peças. Foto da autora.



Figura 9: Detalhe do forno a lenha e seus orifícios. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. Foto da autora.



Figura 10: Forno a lenha de cúpula aberta, para peças menores. Ateliê “Bosque das Estrelas”, pertencente à Teresinha e Gonzaga. Foto da autora.

O processo de queima da cerâmica utilitária realizada entre o século XVII e o século XX é o mesmo usado ainda hoje. As peças, depois de modeladas, ficavam secando vários dias na sombra, para não trincarem. Os fornos desse período são semelhantes aos utilizados atualmente pelos ceramistas do núcleo de artesãos do Alto do Moura:

Após este período, ao contrário dos costumes indígenas, as peças eram colocadas dentro de um forno de forma redonda, com duas aberturas, uma embaixo, utilizada para a colocação da lenha, e outra em cima, utilizada para a arrumação das peças e fechada no momento da queima. As peças não entravam em contato direto com o fogo. Eram colocadas de maneira a receber somente o calor das chamas. (LIMA, 2001, p. 58)

O período de queima demorava de cinco a oito horas, podendo ocorrer variações dependendo do tamanho do forno e da quantidade de peças inseridas. O forno descrito é vertical, de cúpula fechada, e como as peças não entram em contato direto com o fogo, o calor passa pelos orifícios feitos na base do forno (figura 9). Este é um dos modelos mais comum e mais encontrado no Brasil.

Segundo Lima (2001, p.58), a comercialização das peças era realizada nos períodos de seca, quando havia uma escassez na produção agropecuária e as comunidades rurais recorriam à venda da cerâmica utilitária como fonte alternativa de renda para a família. A pesquisadora argumenta ainda que a tradição da organização familiar das louceiras, de retransmitir o conhecimento da cerâmica utilitária de mãe para filha, e a tradição oral característica das comunidades rurais foram responsáveis para que a cultura da cerâmica utilitária se perpetuasse por tantos anos.

1.4 A Feira de Caruaru e o desenvolvimento urbano

A história da Feira de Caruaru inicia-se no século XVIII, por iniciativa do herdeiro e proprietário das terras, o capitão José Rodrigues da Cruz. Seu surgimento ocorreu nos festejos religiosos, assim como surgiram as feiras medievais portuguesas e de grande parte da Europa. Primeiro foi a Festa de Zé Rodrigues, depois a Festa da Mãe de Deus e a cada ano atraía-se mais e mais visitantes. Na metade do século XIX, a Feira de Caruaru tornou-se uma atividade



Figura 11: Feira de Caruaru. Foto: Marcel Gautherot. Feira de Caruaru faz gosto a gente ver. 1 foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p.5

importante para a região, sendo necessária a construção de uma estrada e uma ferrovia para facilitar o acesso entre Caruaru, a capital, a Zona da Mata, o agreste e parte do sertão. “As pequenas propriedades, de roças ou roçados, sobreviveram como propulsoras da policultura e principais produtoras de cereais, de plantas leguminosas, de frutas, do algodão, dos queijos” (LIMA, 2001, p.61) e encontravam na feira um canal de comercialização.

Ao final do século XIX a feira aumentou de forma desordenada, principalmente após a construção de estradas e ferrovias de acesso, e, como a feira medieval portuguesa, comercializava uma vasta variedade de produtos, desde tecidos, calçados até comidas e louças. A facilidade de acesso à cidade atraiu compradores, intelectuais e visitantes, transformando Caruaru numa cidade comercial. Esse fator incentivava as louceiras a produzirem cada vez mais, para conseguir uma renda “extra” com a comercialização de peças utilitárias na Feira de Caruaru. Com a ascensão da arte figurativa de Mestre Vitalino, ela

também tornou-se um espaço responsável para a comercialização e a divulgação dos bonecos de barro. Pela feira passaram, além de Mestre Vitalino, ceramistas como Manuel Eudócio, Zé Cabloco e muitos outros.

Atualmente a feira concentra uma variedade de produtos e está subdividida da seguinte forma: Feira Livre, Feira da Sulanca, Feira do Artesanato, Feira dos Importados e Feira do Gado, mas nem sempre foi assim. Até a década 1990 todos esses produtos eram comercializados de forma desordenada num único local, como cantava Luiz Gonzaga: “De tudo que há no mundo/ Nela tem pra vendê/ Na Feira de Caruaru”. Como exemplo de sua abrangência temos a Feira Livre, onde é possível encontrar todos os tipos de produtos: frutas e verduras, carne, feijão e farinha, troca-troca, passarinhos, flores, panelas, calçados, roupas, raízes e ervas, comidas típicas e ferro-velho.

Em 1992 a feira foi transferida do Largo da Igreja da Conceição para o Parque 18 de Maio, também localizado na parte central da cidade. A Feira de Caruaru é um importante polo econômico da região do Agreste Nordestino. Em 2006 recebeu o título de *Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, concedido pelo Ministério da Cultura, por meio de seu Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

CAPÍTULO 2

NÚCLEO DE CERÂMICA DO ALTO DO MOURA



Figura 12: Entrada do bairro Alto do Moura. Nas colunas a representação do Mestre Galdino (à esquerda) e do Mestre Vitalino (à direita). Foto da autora.

2 NÚCLEO DE CERÂMICA DO ALTO DO MOURA

Porque de Deus é que eles recebem esta inspiração, que eu chamo simplesmente divina. Que não é só Vitalino, Mestre de todos os que trabalham no barro no Nordeste. Deus continua a inspirar tantos outros seguidores de Vitalino, e outros criadores à parte. É de fato participar do Gênese, é chegar em pleno ato da Criação, já agora do Homem, continuando a Criação de Deus! – Dom Helder Câmara (MELLO, 1995, trecho da epígrafe de apresentação).

A cultura popular e a erudita se inter cruzam durante a formação histórica do Núcleo de Artesãos do Alto do Moura. Assim como no livro *Cultura Popular na Idade Moderna*, de Peter Burke, muito do que se tem como referência da cultura popular e suas transformações entre 1500 e 1800 na Europa nos lembra o que ocorre em Caruaru e no seu grupo dos artesãos do barro. No início do período moderno, na Europa, a cultura erudita (da classe dominante) e a popular (do povo) eram partilhadas. A maioria dos integrantes da cultura erudita participava do que se chamava de “subcultura”: as festas populares de rua, o teatro, a música e a poesia dos camponeses e artesãos. Os eruditos tomavam parte ativamente desses movimentos, porém o advento da Renascença, da Reforma e da Contrarreforma, da Revolução Científica e do Iluminismo, fez com que a cultura erudita se transformasse e se distanciasse das tradições populares, criando-se assim uma cultura dita “cultura”. Em contrapartida, a cultura popular manteve-se estática e não se transformou com tanta rapidez.

Com isso há a separação da cultura entre as classes: a da classe da elite e a da classe do povo. A cultura popular passa a ser conhecida como um movimento ligado à ascensão do nacionalismo, sendo uma referência de identidade nacional.

De maneira bastante irônica, a idéia de uma “nação” veio dos intelectuais e foi imposta ao “povo” com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional. (BURKE, 1989, p. 40).

Nesse contexto, relacionando a Europa daquele período com os artesãos do Alto do Moura, temos a contribuição de um grupo de intelectuais, que se interessa pelos bonecos de Mestre Vitalino, tendo contato com o seu trabalho na Feira de Caruaru. Esse grupo vê nele uma referência nacional.

O que acontecia todos os dias em Pont-Neuf acontecia em muitas partes da Europa nos dias de mercado ou durante as feiras. A importância econômica das feiras na Europa pré-industrial é sabida: eram centros de compra itinerantes, o complemento do mascate, mas em escala gigantesca. Numa determinada região, a feira era programada de modo a coincidir com uma grande festa: a festa de Ascensão, em Veneza (com uma feira de quinze dias), a festa de Santo Antônio, em Pádua (outra feira de quinze dias), e assim por diante. Nas feiras, os camponeses teriam a oportunidade de comprar livretos ou figuras de cerâmica que, de outra forma, talvez nunca chegassem a ver. (BURKE, 1989, p. 135).

Os ceramistas da região do Alto do Moura são conhecidos como artesãos por exercerem uma prática de ofício de trabalhos manuais. Já alguns desses artesãos populares do Alto do Moura, apesar de não serem de uma cultura erudita, merecem ser destacados como artistas, por irem além dos trabalhos manuais e criarem um repertório carregado de habilidade artística. Um deles é Mestre Galdino, que buscava na cerâmica um processo de criação, em que a originalidade e a criatividade eram determinantes em seu trabalho.

2.1 A formação do Núcleo de Cerâmica do Alto do Moura – PE

O núcleo dos artesãos do Alto do Moura, considerado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) o maior centro de artes figurativas da América Latina, localizado próximo ao Rio Ipojuca, faz parte do território de Caruaru e concentra grande parte dos ceramistas da região. Seu topônimo refere-se à ocupação local, diz respeito a uma família que construiu casebres na parte alta da vila. Naquela época somente a parte baixa, próxima ao rio, era ocupada por um povoado chamado Bernardo.

Galdino relata a Mello que há uns 160 anos aquela região era chamada Alto da Fedorenta, por causa de uma lagoa com mau cheiro, até que a família Moura apossou-se dessas terras e construiu casebres na parte alta: “Chega aí, atrás desse alto, tão falado, tinha uma propriedade naquela época, não tinha dono, né? Se você cercasse 200 hectares de terra, era dono. Então, chamava-se Antônio Moura, esse véio.” (MELLO, 1995, p.2). A região recebeu o nome de Alto dos Mouras e com o tempo seu nome passou a ser somente Alto do Moura.

As condições geográficas e socioeconômicas da região, principalmente a proximidade do rio, favoreceram o desenvolvimento da agricultura e contribuíram para o surgimento das louceiras que coletavam o barro e produziam peças utilitárias, como panelas, moringas, potes, alguidares, chaleiras, jarras e quartinhas. Na década 1920 o Alto do Moura passa a ser conhecido como “lugar de oleiros”.

Já desde a ocupação dos portugueses e dos holandeses, Caruaru começa a ter uma organização política, social e econômica e a Feira de Caruaru contribui com o crescimento e o desenvolvimento da cidade, tornando-se assim um dos seus polos econômicos. Atualmente pode-se considerar o núcleo dos artesãos do Alto do Moura como outro polo da economia local, que atrai turistas ao longo do ano.

São quase sete quilômetros de distância entre o centro de Caruaru e o bairro do Alto

do Moura. Entramos no bairro pela Rua Mestre Vitalino, onde se localiza a Casa Museu Mestre Vitalino, e temos contato com casas-ateliês de diversos artesãos. “Por todos os lados anúncios de artesanato. Em quase todas as casas, pessoas fazendo bonecos. Realmente uma paisagem humana de extrema beleza.” (MELLO, 1995, p.297).

Ao descer a Rua Mestre Vitalino chega-se à parte baixa do bairro e depara-se com o Memorial Mestre Galdino, localizado na Rua São Sebastião, n.º 181. Mais adiante avista-se o Rio Ipojuca.

Em 1984, Mello, em uma de suas visitas ao Alto do Moura, percebeu que o bairro apresentava precárias condições físicas e de desenvolvimento. Só existiam duas escolas primárias na área urbana e outras duas na área rural, ambas com grande índice de evasão escolar, sendo que grande parte dos moradores dessa região é analfabeta ou não terminou o primário, atual fundamental I.

Somente as Ruas Mestre Vitalino e São Sebastião possuíam calçamento. As casas apresentavam condições difíceis. Das 312 residências, apenas 185 moradias tinham sanitário dentro de casa, e somente 52% da população possuía televisores, geladeiras e aparelhos de som. Não existia nessa época rede de esgoto no Alto do Moura.



Figura 13: O Alto do Moura em 1984. Foto de Paulino Cabral de Mello, Foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p. 299



Figura 14: Rua Mestre Vitalino, Alto do Moura, 2013. Foto da autora

Atualmente as Ruas Mestre Vitalino e São Sebastião são asfaltadas e na entrada do bairro há um arco indicando o reconhecimento aos dois Mestres desse local, Mestre Galdino e Mestre Vitalino, com os seguintes dizeres: “Bem-vindos ao Alto do Moura, o maior Centro de Artes Figurativas das Américas” (vide figura 12).

Os artesãos do Alto do Moura convivem com as diferenças, discutem dificuldades e estilos sempre que necessário. Para tanto contam, desde 1982, com uma associação que se reúne toda última segunda-feira do mês.

É uma associação que a gente luta muito, a luta dos direitos a gente já conseguiu muita coisa através dela que antes a gente tinha dificuldade para conseguir. Vamos dizer tinha um problema aqui mesmo na rua da gente, não tinha calçamento, a gente não tinha água nas casas, depois da associação foi mais fácil conseguir. Porque é assim, é uma associação que está pedindo não é uma pessoa. Quando a gente ia uma pessoa só a procura de buscar algumas coisas para melhorar o Alto do Moura tinha muita dificuldade e depois que a gente formou essa associação foi diferente, porque é uma associação, é uma força, é um grupo né? Então facilitou muito a gente conseguiu muita coisa, a gente conseguiu um grupo, um clube dos artesãos que a gente já fizemos muitos eventos a gente já participou de muitas coisas lá, no clube reuniões, a gente faz também assembléia, tudo se movimenta lá no clube dos artesãos, a gente conseguiu também um posto de saúde muitas coisas assim para melhorar o Alto do Moura e tudo depois da associação. – Marliete.¹

Sobre a valorização dos artesãos da região e da venda da cerâmica, Chico Matuto, um dos criadores da Fundação de Cultura de Caruaru, em entrevista à jornalista Luana Barros (2008, p.85), relata a falta de atenção aos artesãos do Alto do Moura, que têm sua importância reconhecida e são homenageados somente depois de sua morte. Expõe, ainda, a dificuldade em executar os projetos idealizados para a região e a falta de recursos financeiros destinados aos artesãos, que deixam de trabalhar com o barro para serem atravessadores:

A comercialização de parte significativa da produção acontece via intermediário, que se encarrega de exportar ou abastecer pontos de venda, como a Casa de Cultura e o Aeroporto dos Guararapes, no Recife, Rio, São Paulo, Europa, Ásia, Austrália, Américas são alguns dos destinos. Acontece, ainda, embora de modo não significativo tendo em vista o volume de visitantes, o comércio diretamente ao consumidor final, no próprio ateliê do artista e na Feira de Caruaru. (CIRANO, 2000, p.19).

Assim como nos dias de hoje, na década de 1980, Mello presenciou na região do Alto do Moura o artesanato como principal atividade econômica: dos 900 moradores que lá habitavam, 560 eram artesãos, em sua maioria de cerâmica figurativa, e apenas 36 se dedicavam à cerâmica utilitária. Existiam 100 fornos nessa época, todos à lenha e a comercialização era realizada nas casas-ateliês, na sede da associação e na Feira de Caruaru. A associação, que congregava aproximadamente 270 sócios, tentava impedir a exploração feita pelos atravessadores, que chegavam a vender uma peça por até cinco vezes mais o valor conseguido direto com o artesão. Havia também nessa fase 12 olarias, que eram responsáveis por delimitar o espaço da coleta do barro pelos artesãos. (1995, p.298-9).

A arte figurativa no Alto do Moura advém da cerâmica de “brincadeira” e se intensifica quando Mestre Vitalino muda-se para o bairro. Na cultura Cariri não há “registros” de cerâmica figurativa², porém não se pode negar a influência dos colonizadores portugueses, que trouxeram ao Brasil o “culto” às imagens, que posteriormente foram reproduzidas por

¹ Pesquisa de campo, entrevista concedida por Marliete Rodrigues à pesquisadora, no dia 21 de janeiro de 2012.

² “A cerâmica figurativa entre os povos indígenas brasileiros já existia antes da chegada dos primeiros colonizadores ao Brasil. (...) Pode-se citar o povo Carajá, os habitantes da Ilha de Marajó e alguns povos da chamada cultura Santarém”. (LIMA, 2001, p. 64)

alguns ceramistas da região do Nordeste brasileiro.

Mestre Vitalino sustenta-se vendendo bonecos de cerâmica na Feira de Caruaru. Em 1948 percebe a necessidade de se mudar para o Alto do Moura, após um fato ocorrido na feira, que o fez refletir sobre o lugar de sua moradia e sua condição:

Depois que um cliente do Sul³ procurara-o por toda parte e chegara a sua casa ‘às duas horas da tarde, no pingo do sol, morrendo abraçado’ dizendo que ele parecia bicho por viver no meio do mato. ‘Tomei um choque grande, porque na classe de pobre, eu sei pensar...’, diz Vitalino. O primeiro ano foi muito áspero: ‘Foi seco, que não comi um cozinhado de feijão de roçado’. No ano seguinte trocou de morada e acredita que ‘foi a casa que me deu sorte’. ‘Vinha quebrando pau, morando no que era dos outros’ mas resolveu confiar as economias à mulher na medida em que as vendas de bonecos aumentavam (‘dinheiro bateu em mão de mulé pobre, ela não sortia mais nunca’, diz judiciosamente) e pode assim adquirir a casa onde hoje mora⁴ (RIBEIRO, 1972, p.2).

Nessa época Vitalino já havia conquistado respeito com o seu trabalho e ainda na década de 1940 ficou conhecido pelos irmãos caruarenses José Elísio e João Conde, que deram aos bonecos de Vitalino o termo ‘peças de novidade’. Essas peças retratavam figuras humanas, procissões, retirantes, bois, músicos, bandas de pífaros, trios nordestinos... E atraíram os olhares dos artistas plásticos Abelardo e Augusto Rodrigues. Esse grupo de intelectuais influenciados pelo Movimento Regionalista do Recife, liderado por Gilberto Freyre, e pela Semana de Arte Moderna, elevou o nome de Mestre Vitalino ao transpor as barreiras do espaço local e levar a arte figurativa de uma cultura popular nordestina ao conhecimento de outras regiões. Após expor suas peças no Rio de Janeiro, Mestre Vitalino passou a ser conhecido nacionalmente.

A presença da escultura popular no circuito oficial de arte é conseqüência do crescente interesse de intelectuais e artistas por esses produtos da imaginação e do trabalho do povo, vistos como manifestação cultural significativa, de caráter estético. Tem suas raízes no Movimento Modernista de 1922 e no Movimento Regionalista de Recife, iniciado em 1923, tendo sido consolidada com a primeira Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, organizada por Augusto Rodrigues e apresentada por Joaquim Cardoso, em 1947. (COIMBRA et al, 2010, p. 19).

O reconhecimento de Vitalino e a divulgação dos bonecos fizeram com que os artesãos do Alto do Moura se inspirassem na arte figurativa do Mestre para modelar, transformando o bairro numa escola para a população local.

Com a chegada de Vitalino ao Alto do Moura, abriu-se uma nova perspectiva para essa comunidade. A fama entre a classe erudita, conquistada através da imprensa escrita, facilitava de certa maneira a comercialização de seus bonecos e já atraía a sua casa colecionadores, intelectuais e intermediários, gerando a curiosidade da comunidade local e o interesse pelo seu trabalho que atraía tantos compradores. (LIMA, 2001, p.80).

³ Tudo indica que esse cliente do Sul seja Abelardo Rodrigues.

⁴ Provavelmente seja hoje a Casa Museu Mestre Vitalino.

A pesquisadora Lima, em sua tese, concluiu que a solidificação do núcleo de cerâmica ocorreu a partir da década de 1980 e acredita haver uma construção de significados comuns a toda a comunidade sobre o trabalho com o barro, que não é um trabalho somente de sobrevivência. A estudiosa também sinaliza que os conceitos sobre sua arte e o seu significado ainda estão em processo de construção coletiva, e continuarão sendo construídos no próprio fazer artístico.

Lima atribui o desenvolvimento da atividade ceramista a cinco fatores:

(...)a proximidade do Alto do Moura com o rio Ipojuca, fonte abundante de argila; a herança dos índios Cariris com a cerâmica utilitária; o clima semi-árido que provoca longos períodos de seca dificultando a agricultura de subsistência e deslocando a produção da cerâmica utilitária até então de consumo pessoal para a comercialização, garantindo assim uma renda complementar; os altos custos dos utilitários em porcelana importados de Portugal e acessíveis a uma pequena classe economicamente abastada; o crescimento desordenado da feira de Caruaru, possibilitando a venda da produção cerâmica nesse centro comercial. (2001, p.63).

Por fim, pode-se acrescentar um sexto fator: a popularidade de Mestre Vitalino, que estimula os artesãos e insere num novo contexto a cerâmica do núcleo do Alto do Moura, resultando na ascensão e no crescimento da arte figurativa.

Quando a gente veio do sítio de Campos pr'aqui, em 1946, ninguém fazia ainda esse bonecos. Era só bonequinho e bichinho de brinquedo. Meu pai foi que começou os bonecos. Ele e Elias nos bonecos e compadre Zé Caboclo nas moringas. Aí foi chegando Zé Rodrigues e todos os outros... – Manuel Vitalino (COIMBRA et al, 2010, p.63-64).

Muitos outros fatores foram responsáveis pelo crescimento e consolidação do Núcleo de Artesãos do Alto do Moura. Um deles é a morte de Mestre Vitalino, em 1963, no auge do seu reconhecimento, e que atraiu curiosos ao bairro. Seus discípulos e seguidores aproveitam esse momento e imortalizam as “peças de novidade” do Mestre. Na época em que faleceu foram catalogadas 15 famílias⁵, sem grau de parentesco direto com ele, que seguiam seu trabalho.

O que a gente faz todo mundo faz, por exemplo, eu faço hoje uma peça, invento uma peça da minha cabeça. Se aquele ali vê, já na mesma semana ele faz a mesma, e assim os outros. Eu não me incomodo. O que um fizer, outros vendo e aprendendo, querendo fazer, fazem. Não tem diferença de um pro outro. O Mestre - o primeiro, que foi o compadre Vitalino – não tem firma registrada, que dirá os outros! – Ernestina (COIMBRA et al, 2010, p. 85)

O desenvolvimento da indústria do plástico e do alumínio também contribuiu para a migração da produção da cerâmica utilitária para a cerâmica figurativa. Outros fatores registrados são: o desgaste do comércio dos artesãos na feira, provocado pela transferência de

⁵ Dados do documentário Mestre Vitalino, produzido pelo Governo do Estado de Pernambuco para X FENEARTE, na comemoração dos 100 anos de Mestre Vitalino. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>>. Acesso em: 25 de mai. 2012, às 9h59.

local e pela mudança na estrutura; a inauguração da Casa Museu Mestre Vitalino; o novo ciclo de divulgação de Mestre Vitalino; e o investimento do poder público no turismo.

A Feira de Caruaru, por pressão dos comerciantes, na gestão do prefeito Dr. Drayton Nejaim é transferida e passa a funcionar ao lado da estação rodoviária, prejudicando o comércio dos artesãos, já que a nova localização dificulta o acesso ao público por estar distante do centro. Em 1968, na gestão do prefeito Anastácio Rodrigues a feira transfere-se para a frente da Igreja Conceição, o que facilita novamente a comercialização, e nas décadas de 1980 e 1990 a feira é reestruturada e reorganizada, criando-se uma separação física entre a Feira de Artesanato e o restante da Feira de Caruaru.

Prá nós como artesão não foi bom não a mudança da feira. Eu mesmo não quis a barraca que seu João Lyra doou pra mim. Eu mesmo disse não precisa, não quero mais ir pra feira. Fiquei em casa mesmo, Graças à Deus resolvo os problema e não quis mais ir pra feira não. – Manuel Eudócio. (LIMA, 2001, p. 101).

Em 1971 foi inaugurada a Casa Museu Mestre Vitalino, e tiveram lugar a reedição do livro de René Ribeiro sobre Mestre Vitalino e o lançamento, pelo MEC, de um disco contendo seis faixas com o Mestre tocando pífaro. Em outubro de 1974 foi feita a impressão da peça “Cangaceiro a cavalo” em selo dos Correios e Telégrafos, sendo que o lançamento contou com solenidade especial. A prefeitura local, em conjunto com o governo do Estado, investe nessa época na promoção do turismo da cidade divulgando as festas já conhecidas, como a Festa de Fim de Ano, a Festa do Comércio e as festas juninas, e retoma a divulgação dos trabalhos de Mestre Vitalino, atraindo assim turistas e curiosos.

Hoje não há um número oficial, mas estima-se em cerca de 700 artesãos do Barro no Alto do Moura. Os bonecos de Vitalino ganharam novas formas e contornos, podem ser vistos nas miniaturas de Marliete, nos jogos de xadrez de Vitalino Filho e em muitas outras peças que vão ganhando o mundo, a semente plantada por Vitalino transformou uma simples vila de oleiros em um dos mais importantes centros internacionais de artes figurativa em barro. A grandeza de sua Arte e de seu legado Vitalino vive. (Dados do documentário Mestre Vitalino, produzido pelo Governo do Estado de Pernambuco para X FENEARTE, na comemoração dos 100 anos do artista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>>, acesso em 25 de mai. 2012, às 9h59).

As mudanças ocorridas no bairro após a morte de Mestre Vitalino atraíram ao Alto do Moura novos artesãos, que viram nesse local uma oportunidade para a produção com barro. Há, então, um aumento significativo de artesãos e uma diversidade de temas e formas transformadas de acordo com a necessidade de cada um e do mercado. Nesse contexto registra-se a entrada de Mestre Galdino que, encantado com o bairro na década 1970, se junta ao núcleo de artesãos do Alto do Moura.

2.2 A coleta do barro no Rio Ipojuca



Figura 15: Vista panorâmica da reserva do barro da AABMAM, localizada a aproximadamente 50 metros de distância do Rio Ipojuca. Foto da autora

A bacia hidrográfica do Rio Ipojuca nasce na Serra Queimada da Onça, a 18 quilômetros da cidade de Arcoverde, abrange uma área de 3.436km² com 323,9km de extensão, passando por 25 cidades, entre elas Caruaru. A nascente surge no município de Arcoverde e desemboca no Porto de Suape, município de Ipojuca.



Figura 16: Vista do Rio Ipojuca, coberto por aguapés popularmente conhecidos como “Baronesa”. Foto da autora

Desde a época dos índios Cariris e das louceiras a coleta de argila é realizada no Rio Ipojuca. Somente com o desenvolvimento e o crescimento do núcleo de artesãos do Alto do Moura, a coleta passa a ser realizada por intermédio da associação que reúne esses artistas,

executada por um grupo de carroceiros, que coleta e prepara o barro, para entregá-lo de acordo com o pedido dos artesãos.



Figura 17: Ao fundo, gado bebendo água no Rio Ipojuca. Foto da autora



Figura 18: Detalhe da água do Rio Ipojuca. Foto da autora

O associativismo, mesmo com os percalços naturais para o seu desenvolvimento numa sociedade como a brasileira onde predomina o individualismo como padrão de comportamento, faz com que os artesãos se unam para assegurar o seu direito, por exemplo, à obtenção de matéria-prima. Em 1980, uma reivindicação dos ceramistas para que se tombasse uma área que lhes garantisse o barro tomou corpo (FROTA, 1988, p.127).

Na década de 1980 havia cinco carroceiros para abastecer todos os artesãos do Alto do Moura. Cada carroça era levada com o auxílio de um burro e cobrava-se um valor de CR\$100,00 por entrega. Para adquirir a matéria-prima os ceramistas pagavam uma taxa de CR\$20,00 por carroça, cobrada pela associação para a manutenção da mina. No total custava CR\$120,00 por carroça, sendo CR\$20,00 destinados à associação e CR\$100,00 ao carroceiro.⁶

Atualmente a coleta, o preparo e a entrega do barro estão a cargo de uma empresa terceirizada, que vai até a reserva legal cedida à Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura.

Bom, hoje a gente tem uma reserva legal, que foi demarcada pelo estado, no qual a Associação é responsável pela gestão, sendo que essa coleta é feita hoje de uma forma até muito esporádica, porque não tem ainda um sistema de extração fixa dessa reserva, e a maior parte do barro processado que é consumido no Alto do Moura é de um processamento de uma empresa particular. Então um empresário aqui da comunidade faz esse trabalho, mas em geral o processo de extração em si é o mesmo que Vitalino, por exemplo, fazia né e os contemporâneos dele. Hoje tem alguns maquinários né, só a questão de tecnologia mesmo que foi implementada aí, mas o artesão que tinha todo esse trabalho, de extrair o barro e processar ele, e misturar, e

⁶ Esses dados foram coletos da pesquisa realizada pela ITEP/SUDENE no ano de 1988 e publicados em 1990 na época da pesquisa a moeda vigente era o Cr\$ (cruzeiro), porém no texto original esses dados foram transcritos como CR\$ (cruzeiro real), mantenho aqui o que foi coletado no texto original. (ITEP/SUDENE, 1990, p. 39).

fazer as suas próprias misturas, isso foi se perdendo com esse processo de, vamos dizer assim, terceirização do artesanato. E aí, eles ainda fazem esse processo de mistura de barro, mas já de uma coisa que já vem pronta né. David, secretário da AABMAM.⁷

Os artesãos, até os dias de hoje, utilizam o barro recolhido do Rio Ipojuca e seguem o mesmo procedimento da década de 1980. Severino Vitalino, em entrevista concedida a esta pesquisa, relata que há uma “motozinha” que entrega os pacotes de barro aos ceramistas. Os ceramistas encomendam, recolhem a nota na associação e a encaminham a essa empresa terceirizada citada por David (secretário da AABMAM), para que possa ser recolhido o barro e entregue de acordo com a encomenda. No terreno de onde se tira o barro há um vigia para manter a segurança do espaço. Os artesãos recebem o barro pronto para modelar, todo o preparo de retirar as impurezas é realizado pelos funcionários da empresa terceirizada.



Figura 19: Detalhe da “parede do barreiro”. Foto da autora

⁷ Pesquisa de Campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com David Carlos S.S. Junior, no dia 16 de janeiro de 2013.



Figura 20: Artesão Bio, presidente no ano de 2013 da Associação dos Artesãos e Moradores do Alto do Moura (AABMAM), coletando um pequeno pedaço do barro como “amostra” para a pesquisa. Foto da autora

2.3 Um pouco dos ceramistas e ateliês

Atualmente a tradição em aprender a modelar o barro está mais intensificada no núcleo familiar (figura 21). Pode-se notar no gráfico 1, realizado em 2010 por pesquisadores da Faculdade Vale do Ipojuca, a crescente presença do aprendizado com a figura do pai, constatando-se assim uma mudança no aprendizado do ofício da arte de modelar, associado anteriormente à figura da mãe⁸. Se analisarmos também a soma dos índices das pessoas que aprenderam o ofício da cerâmica com alguém que possui um grau de parentesco, constataremos que 65% dos artesãos herdaram o ofício da família.



Figura 21: Mestre Vitalino trabalhando com seus filhos. Foto: Pierre Verger. Vitalino seus filhos meninos. Fonte: LODY, 2009, p.47

⁸ Na época em que o Alto do Moura tinha como maior produção a cerâmica utilitária feita pelas louceiras.

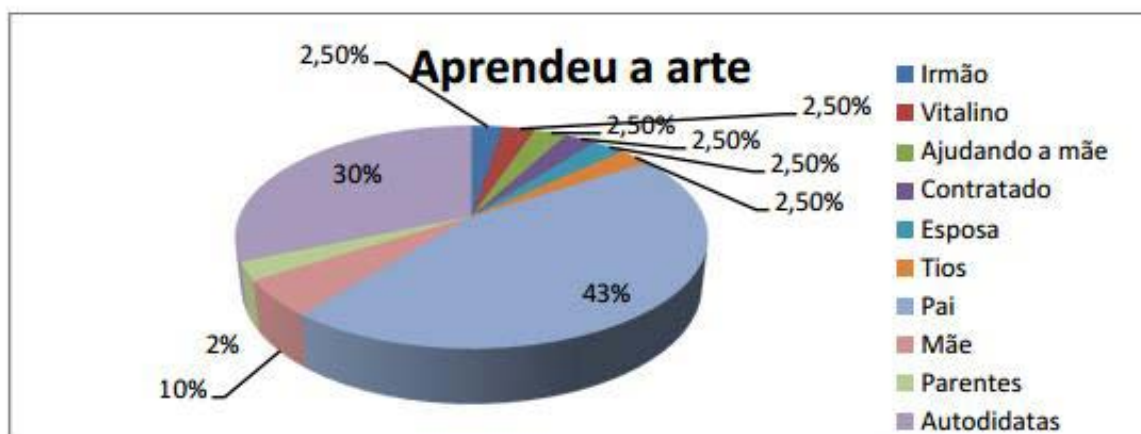


Gráfico 1 – Análise de dados referentes ao aprendizado da arte em cerâmica, realizada em novembro de 2010. A pesquisa utiliza como referência a entrevista de 40 artesãos do Alto do Moura. Fonte: LOPES, 2010, p.52

A inversão de papéis no aprendizado ocorre após a presença de Mestre Vitalino no Alto do Moura, pois desde os índios Cariris as mulheres exerciam essa função, assim como no grupo de louceiras que havia no bairro antes da sua chegada.

A mudança também ocorre no sentido de ter o ofício do barro como uma “profissão” exercida em sua maioria por homens que se intitulam “bonequeiros”. Lélia afirma que:

(...)‘a partir’, portanto, de Vitalino e sua geração, é o homem que trabalha o barro profissionalmente, numa especificação ocupacional de caráter mais urbano. Não se trata mais da louça utilitária antes feita pelas mulheres. São agora os bonecos, com seu sucesso estético e comercial do Sul, que operam esta mudança. (FROTA, 1988, p. 121).

A cooperação é característica dos moradores dessa região. “Em todos, o mesmo sentimento de corporação, de amizade, de ausência de competição” (FROTA, 1988, p.11). São muitos os relatos que exemplificam isso. Manuel Vitalino diz que: “Esse caso de união no Alto do Moura foi também uma herança que meu pai deixou na família. Ele dizia: ‘O mundo é para todos. Todos precisam viver.’ Até hoje a gente leva freguês na casa dos colegas e eles fazem o mesmo com a gente.” (COIMBRA et al, 2010, p.64).

As peças artesanais figurativas variam de acordo com a trajetória pessoal do artesão e têm relação com o seu cotidiano. Muitos desses artesãos se intitulam discípulos⁹ de Mestre Vitalino, já que conviveram e aprenderam o ofício observando-o. É o caso de Manuel Eudócio, Zé Caboclo e Elias. Mestre Galdino, porém, discordava desse título porque discípulos para ele são os filhos de Vitalino, que passavam o dia a dia aprendendo o ofício com o Mestre e continuaram realizando as réplicas e o processo de trabalho de seu pai. Já os

⁹ Manuel Eudócio, em entrevista à pesquisadora, disse que dos artesãos que conviveram com Vitalino, como Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Elias, Zé Rodrigues e Ernestina, nenhum chegou a frequentar a casa de Vitalino para aprender o ofício com o Mestre, o aprendizado deles deu-se apenas observando as peças de Vitalino. Pesquisa de Campo, 21 de janeiro de 2012.

outros artesãos que se intitulam discípulos somente aprenderam com o Mestre e seguiram um estilo parecido ao de Vitalino, fazendo “bonecos” de barro, relatando o cotidiano e o folclore daquela região. Por esse motivo, quando me referir aos ceramistas que aprenderam o ofício com Vitalino e que não são os seus filhos, utilizarei o termo “seguidores”.

Gostaria muito que quem copiasse o Mestre Vitalino fosse à família. Pessoas diz Zé Caboclo foi o primeiro discípulo de Vitalino, Elias foi o primeiro discípulo. Aí começa essa fofoca, esse cambalacho. Pra mim o primeiro discípulo de Mestre Vitalino foi Amaro, Manué, cumpadre Severino e Mariquinha. O resto foi seguidores e copiadores do Mestre. Eu num sei porque deram tanta honra, tanta propriedade a essas pessoa, dizê que foi o primeiro discípulo do Mestre Vitalino...
Mestre Galdino. (Mello, 1997, p.319).

São muitos os seguidores de Mestre Vitalino. Muitos deles observaram ainda jovens Vitalino trabalhando e depois se tornaram ‘Mestres’. “Pouco vaidoso, Vitalino não se incomodava em deixar as portas abertas enquanto trabalhava, tampouco em trocar idéias com seus vizinhos ceramistas.” (MINDELO, 2007, p. 98). O grupo inicial dos “bonequeiros de barro” é formado por Vitalino, Ernestina, Zé Caboclo e Manuel Eudócio. Há outros nomes significativos que podemos incluir nessa lista, como Elias e José Rodrigues (Zé Rodrigues). Porém, apresentaremos nesta dissertação somente uma síntese biográfica dos quatro primeiros artesãos citados, que contribuíram com inovações significativas no jeito de fazer bonecos para essa região. “Cada um desses citados levou à sua família o que aprendeu é isso que mantém a escola vitaliniana viva até hoje.” (MINDELO, 2007, p. 99).

Cada um desses artesãos tem uma particularidade na formação do núcleo de artesãos do Alto do Moura. Vitalino, por atrair olhares de intelectuais, turistas e curiosos e ser responsável pelas transições: da cerâmica utilitária para os “bonecos de novidade”, e do ofício específico ser inicialmente apenas das mulheres e passar também a pertencer aos homens. Ernestina, por ser uma das primeiras mulheres a fazer bonecos. Zé Caboclo e Manuel Eudócio, por renovarem e influenciarem o estilo de Mestre Vitalino e de outros artesãos, deixando os olhos dos bonecos em relevo e pintando-os; por agregarem o uso de arame às peças e por construírem novos “arquetipos sociais nordestinos”.¹⁰

2.3.1. Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909-1963)

Mestre Vitalino nasceu em 10 de julho de 1909, em Ribeira dos Campos, local conhecido como Sítio Campos, zona rural do distrito de Caruaru, Pernambuco. Seu pai, Marcelino Pereira dos Santos, era agricultor e sua mãe, Josefa Maria da Conceição, louceira.

¹⁰ Termo utilizado por Mindelo (2007, p. 98).

Com ela obteve a convivência necessária para o surgimento do artesão que, desde pequeno, mostrava-se interessado em aprender o ofício da cerâmica, superando o desafio de trabalhar com o barro. Naquela época os homens trabalhavam na agricultura e o ofício da cerâmica era somente para as mulheres, assim como era costume entre os índios Cariris. Por isso, a vontade de um menino trabalhar com o barro não era aceita pela família.

Nas brincadeiras de infância foi que tudo começou. Das sobras do barro utilizado pela mãe, o menino Vitalino modelava os seus próprios brinquedos chamados de “loiças de brincadeira” e aos cinco anos de idade começou a desenvolver as “peças de novidade”¹¹. Sua mãe auxiliava-o, colocando as peças que modelava nos espaços que sobravam em seu forno.

Seus pais e seus irmãos levavam as peças para a feira. Seu pai levava os frutos cultivados na roça e sua mãe levava as cerâmicas utilitárias num grande cesto

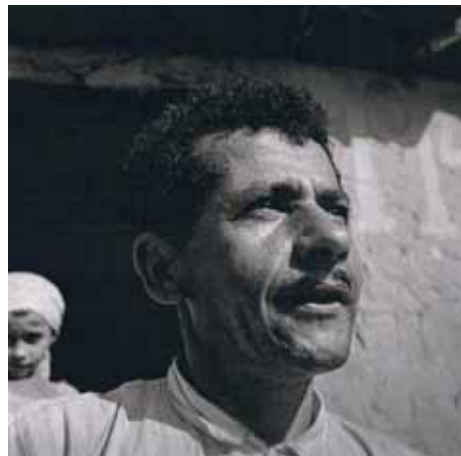


Figura 22: Mestre Vitalino. Foto: Pierre Verger. [s/título]. Fonte: LODY, 2009, p.46

chamado de *caçuá*, carregado por um jegue. Sua primeira peça – *Caçador de onça*¹² - foi vendida aos seis anos de idade a uma senhora do Recife que se encantou com ela. Na época Vitalino recebeu por essa peça dois tostões e disse: “Nunca mais fico pobre!” (RIBEIRO, 1972, p. 5). Somente aos nove anos Vitalino começou a acompanhar os pais para as vendas na feira.

Casado e com seis filhos, Vitalino muda-se para o Alto do Moura no final dos anos 1940, ficando assim mais próximo do centro e da Feira de Caruaru, onde já havia olarias e louceiras. Vitalino insere-se nesse contexto e compartilha seu fazer artístico com outros artesãos, recebendo o título de Mestre pelos seus ensinamentos e por ser o primeiro reconhecido fora de Caruaru por sua arte.

O Mestre, nos finais de semana, tocava em uma banda de pífaros, o que também atraía olhares de artistas e intelectuais. Mas foi com o barro que Vitalino viveu e sustentou a família. Teve com sua esposa, Josefa Maria da Conceição, 16 filhos, dos quais somente seis sobreviveram: Severino, Manoel, Amaro, Antônio, Maria e Maria José. Todos o ajudaram na produção e venda da cerâmica: quando Vitalino resolveu colorir suas obras sua esposa o auxiliava a preparar as tintas.

¹¹ Esse termo foi dado mais tarde pelo grupo de intelectuais que lhe deram fama, assim como o título de Mestre.

¹² Até hoje são realizadas réplicas dessa peça.

A aplicação da cor nos bonecos era, de início, integralmente feita com barro de diferentes tons – *tauá*, vermelho e tabatinga, branco. O brilho das cores era então avivado pelo brunir com caroço de *muçunã*. Aconselhado “por uma senhora que trabalhava com outras tintas”, Vitalino passou a usar produtos Vitor, industriais, na pintura dos seus bonecos. Data com certeza dessa época o figurado onde predominam o vermelho, o amarelo, o preto, o branco e o azul...A introdução de tintas comerciais, na confecção de bonecos, aumentou o impacto da criação de Vitalino sobre o seu público. Como isso saía caro, ele passou a dissolver breu em querosene e a misturar-lhes nos preparados comerciais. Finalmente, só utilizava esmaltes comerciais para encomendas do público de maior poder aquisitivo...Por volta de 1956, por sugestão de elementos estranhos à cultura local, deixou de pintar grande parte seus bonecos. (FROTA, 1988, p. 68).

Alguns netos, bisnetos e tataranetos continuam o ofício de ceramista. Vitalino Pereira dos Santos Neto é considerado um dos destaques da família. Atualmente o filho Severino Vitalino supervisiona a Casa Museu Mestre Vitalino e continua a realizar as réplicas do pai no espaço onde moravam. “A gente faz réplicas, segue os mesmos temas que ele fazia. É difícil distinguir quem fez o que.”, diz Manoel, um dos filhos de Vitalino. (ROMANI, 2009, p.24).



Figura 23: Mestre Vitalino. Queda de Braço, cerâmica. Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão. Fonte: FROTA, 1988, p. 62

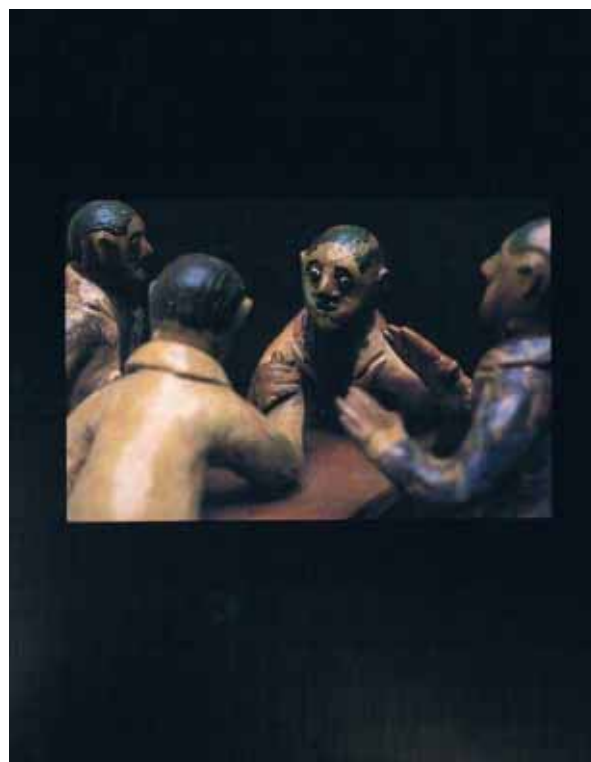


Figura 24: Mestre Vitalino. Queda de Braço, cerâmica. Foto: Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandão. Recorte da imagem Queda de Braço. Fonte: FROTA, 1988, p. 63

Suas peças retratam o seu cotidiano, ele nunca se interessou pela arte de utensílios como era a tradição na época naquela região. Com seu olhar retratava a vida do lugar e os ritos de passagem: batismo, casamento e morte. Cenas de crime e lei, cangaceiros, folias,

bandas, seca, migração, o “boi” e cenas de vaquejada, são diversos os temas. No total há 118 peças catalogadas por René Ribeiro. Olhando atentamente para algumas de suas peças temos a sensação de que elas parecem ter vida pela expressão e pelo sutil movimento dos corpos. Os retratos (figuras 23 e 24) observados sob a óptica de Lélia Coelho Frota representam esse “dar vida”¹³ relatado por tantos moradores do Alto do Moura que conviveram com o Mestre.

Para o historiador Walmiré Dimerom a popularidade de Mestre Vitalino foi uma mistura de dom e sorte, com local e momento oportunos para o seu reconhecimento (MINDELO, 2007, p.96). Em 1947 Vitalino começa a fazer uso do carimbo, após ver Zé Caboclo utilizar esse recurso para identificação das obras, é também neste período que Vitalino passa a ser conhecido por um grupo de intelectuais que tiveram acesso a sua obra na exposição organizada pelo artista plástico Augusto Rodrigues no Rio de Janeiro, ocorrendo em 1949 nova exposição em São Paulo também por iniciativa do artista plástico¹⁴. Frota afirma que Vitalino, em 1948, não se desloca muito, em termos de distância, mudando de Ribeira dos Campos para o Alto do Moura, “a fim de tornar a aquisição dos seus trabalhos mais acessível para a sua clientela urbana” (1988, p.10). Mas essa mudança foi a grande transformação de sua vida.

No entanto, é apenas dez anos mais tarde que atinge uma grande divulgação de seu trabalho na mídia televisiva e do rádio, na viagem feita ao Rio de Janeiro, em 1960. Assim, é popularizada a figura de Mestre Vitalino em diversas camadas da sociedade.

Em 1960, Vitalino viajou para o Rio de Janeiro numa comitiva formada por jornalistas de Caruaru, por um padre, por uma banda de pífanos¹⁵ e por dois violeiros. Participaram de diversos eventos, como exposição de Arte Popular promovida por Augusto Rodrigues (...) gravou seis músicas no estúdio da Rádio MEC do Rio de Janeiro; participou de um leilão de peças realizado por Ary Barroso e participou ainda de programas de Rádio e Televisão.” (LIMA, 2001, p.93).

Em 20 de janeiro de 1963 morre Vitalino Pereira dos Santos. Apesar das controvérsias sobre a causa de sua morte, há em seu atestado de óbito a constatação da *causa mortis*: varíola¹⁶.

Entre tantos artesãos espalhados pelo Brasil, Vitalino consegue atingir o reconhecimento de sua obra e a popularidade tornando-se assim a representação da figura do

¹³ Encontra-se em alguns relatos a expressão: “Vitalino deu vida ao barro”.

¹⁴ Em junho de 1947 é inaugurada no Rio de Janeiro a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, iniciativa de Augusto Rodrigues, onde pela primeira vez são expostas peças de Vitalino fora de Pernambuco. Em janeiro de 1949 Inaugura-se em São Paulo uma nova exposição de cerâmica popular de Pernambuco, também por iniciativa de Augusto Rodrigues. (MELLO, 1995, p. 342)

¹⁵ O termo “pífano” é sinônimo de “pífaros”, os dois termos estão corretos quando se refere à flauta simples sem chaves com seis orifícios.

¹⁶ Em Mello, 1995, p. 237 pode-se ver a reprodução fotográfica do atestado de óbito de Vitalino.

artesanato brasileiro. No seu enterro, seu filho Manuel Vitalino relata a Mello: “foi pouca gente. Falta de condução... Chovia, o enterro não foi no Alto do Moura, e foi transporte, foi de carro, foi pouca gente.” (MELLO, 1995, p.252).

Mello inclui em seu livro a foto do túmulo do Mestre e ressalta no título dessa foto “último destino: o boi que era de barro transforma-se em metal”, referindo-se à escultura do boi em barro que havia no túmulo e que foi trocada por uma de metal.

2.3.2 Zé Caboclo (José Antônio da Silva, 1921-1973)

Zé Caboclo é um dos precursores da arte figurativa, também iniciou seu aprendizado no barro fazendo “*loiças de brincadeira*” na infância. Conhecido por inserir junto com Manuel Eudócio o uso de arame e do carimbo. Criador dos olhinhos em relevo pintados que caracterizam os bonecos de Caruaru.



Figura 25: Zé Caboclo na Feira de Caruaru (c. 1950). Foto de Antônio Miranda. Fonte: MELLO, 1995, p.304

Papai se chamava Zé Caboclo, ele era parente do Mestre Vitalino, muito amigo do Mestre Vitalino e se conheceram desde criança e papai nasceu no mesmo povoado que Vitalino nasceu no Sítio Campos aqui mesmo na cidade de Caruaru, próximo a cidade e meu pai, meus avós vieram morar aqui no Alto do Moura, papai tinha um ano de idade, e já, minha avó já trabalhava com trabalho utilitário, fazia panela, fazia jarra e meu pai quando era criança com seis anos de idade ele começou a brincar com o barro, a mesma história foi do Mestre Vitalino – Marliete¹⁷.

As temáticas mais conhecidas de seus bonecos são: moringas antropomorfos, encabeçadas por Lampião e Maria Bonita que “podiam ter até 1,20m de altura” (COIMBRA et al, 2010, p.71); Virgem Maria esboçando gestos diferentes; os grandes conjuntos de maracatu e o bumba-meu-boi e a Nossa Senhora do vestido de chita. Utilizava cores vibrantes e decoração floral em suas peças.

Diante do interesse dos compradores pelas novidades da concorrência, Vitalino resolveu também inserir as novas técnicas criadas por Manoel Eudócio e Zé Caboclo, como olhinhos pintados e arame nas peças, e, mesmo resistindo inicialmente a idéia de não pintar os bonecos, passou a deixar uma boa parte da sua produção sem a pintura para atender aos pedidos que lhe eram feitos. (LIMA, 2001, p. 88)

¹⁷ Pesquisa de Campo, relato concedido à pesquisadora durante entrevista com Marliete Rodrigues, no dia 21 de janeiro de 2012.

Zé Caboclo dizia ter iniciado com “coisinhas pequenas”. Com a chegada de Vitalino no Alto do Moura passa a fazer seus bonecos. Também dizia ser o inventor de novos temas nas modelagens como a operação, o dentista e o advogado.

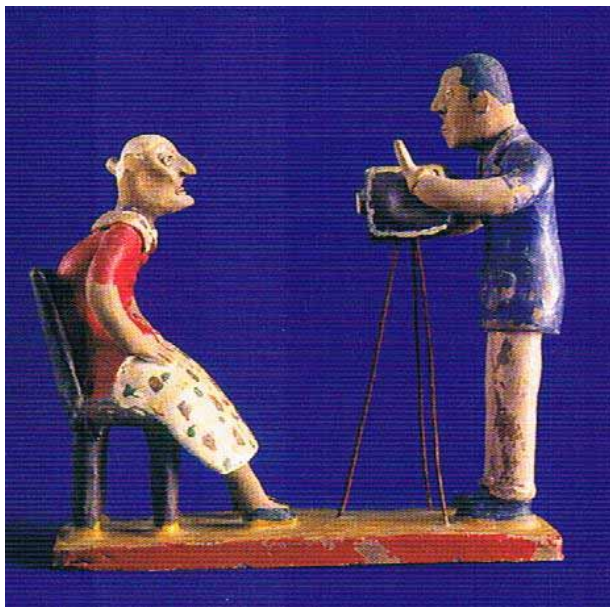


Figura 26: Zé Caboclo, Lambe-lambe, Alto do Moura, Caruaru – PE. Fonte: MASCELANI, 2011, p.41

Casou-se em 1947 com Celestina Rodrigues de Oliveira, também ceramista e irmã de Manuel Eudócio, compadre e parceiro da arte no barro. Todos os seus oito filhos trabalham com o barro, continuando os bonecos do pai. Somente Marliete e Socorro se especializaram em miniaturas.

Sobre as condições do trabalho dos artesãos, de Zé Caboclo e do Mestre Vitalino, Marliete relembra:

Foram pessoas que morreram sem conseguir quase nada do que queriam. Foram umas pessoas muito sofridas mesmo, tanto papai, como Vitalino. Eu gostaria que isso num acontecesse com a gente e também com os futuros artesãos. Vitalino foi muito valorizado, mas foi muito explorado, demais mesmo. Gostaria que isso não viesse a acontecer mais com ninguém. (MELLO, 1995, pág. 308)

Zé Caboclo faleceu em 22 de junho de 1973, de cirrose hepática, em decorrência de esquistossomose.

2.3.3. Manuel Eudócio (Manuel Eudócio Rodrigues, 1931)

Manuel Eudócio Rodrigues nasceu em 28 de janeiro de 1931, no Alto do Moura, Caruaru. Foi incentivado a trabalhar com o barro ainda na infância, por sua avó, Tereza Maria

da Conceição, que era louceira. Sua mãe também era louceira, mas o artesão conviveu pouco com ela, que morreu quando ele tinha apenas três anos. Recorda-se que com sete ou oito anos de idade fazia “bonecos de brincadeira”. Frequentou a escola num período de seis meses, pois precisava ajudar o pai na agricultura, mesmo assim conseguia tempo para fazer os bonecos. Quando Vitalino se instalou no Alto do Moura, em 1948, Manuel Eudócio tinha apenas 17 anos e fazia pequenas peças como “brinquedo”, “peguei a fazer boneco de 1948 para cá, quando Vitalino veio pro Alto do Moura, trazido por Augusto Rodrigues.” (COIMBRA et al, 2010, p.77).

Antes da década de 1940 já existia no Alto do Moura uma tradição com a cerâmica: “Tinha umas 10 mulheres, ou mais, que faziam brinquedinhos e levavam o balaio para a feira no sábado. Naquela época, as crianças brincavam com bruxinha de pano e essas coisinhas de barro, até gente rica mesmo” (AMORIM, 2008, p.14), diz Eudócio.



Figura 27: Manuel Eudócio em seu ateliê. Foto da autora.

Manuel Eudócio fala que Mestre Vitalino foi um dos maiores incentivadores do seu trabalho. Certa vez, vendendo bonecos na feira ao lado do Mestre, um turista elogiou suas peças. Manuel Eudócio diz que o Mestre fez de tudo para ajudá-lo afirmando que ele era talentoso.

No meio da feira, ficou perto do banco de Vitalino. Chegou um “doutor” do Rio de Janeiro, comprou cinco pecinhas por 75mil réis, 15 mil cada uma, e ainda pediu ao mestre para orientar bem o aluno promissor. Eudócio lembra o que o forasteiro disse: ‘Vitalino, ensine a ele. Esse aqui vai ser um mestre’. A partir daí, os cavalinhos foram deixados de lado, passando a dedicar-se quase com exclusividade as esculturas conhecidas em todo o país como ‘boneco de Vitalino’. (AMORIM, 2008, p.14).

Seu cunhado, Zé Caboclo, foi seu parceiro no trabalho. Manuel Eudócio no livro *O Reinado da Lua* deixa o seguinte depoimento sobre sua relação com Zé Caboclo e Vitalino e o processo de iniciação aos bonecos de barro:

Ele (Vitalino) apresentava a gente como seus alunos e o pessoal elogiava: ‘Como seus discípulos trabalham bem!’ Fui segundo no trabalho: Zé Caboclo – meu cunhado – já veio atrás de mim trabalhar com Vitalino. Antes disso ele só fazia ferro de engomar, cofrezinho, jarrinho de enfeite, essas coisas assim. Os bonecos começaram com Vitalino depois vim eu e Zé Caboclo.

Manuel gosta de relatar sobre as inovações e renovações e continua em seu depoimento:

Agora, no carimbo eu fui o terceiro: Zé Caboclo fez o carimbo na minha frente. Passei uns tempos assinando com o carimbo dele. Só depois que casei é que fiz meu carimbo. Talvez porque Vitalino era um senhor idoso não tinha muitas idéias de fazer bonecos. Eu e Zé Caboclo foi que criamos mais. A idéia dele sobre boneco era pouca:...As peças mais novas foram inventadas por nós: médico operando, noivos a pé e a cavalo, padre no confessionário, velho carregando lenha... (2010, p.77)

Entre os principais temas de Manuel Eudócio estão o reisado e o cavalo-marinho, dos quais se orgulha de ter “brincado”. Ele modela no barro os seguintes personagens: Dona Joana, capeta, doutor, padre, mascarado, alma, anjo, chorão, primeiro galante, segundo galante, primeira dama, segunda dama, Jaraguá, Manoel de Loló na perna de pau, também a bicicleta e o carro conversível em que estão D. Joana e o doutor.

Outros temas característicos desse ceramista encontram-se no universo da poesia de cordel e dos violeiros repentistas: o pavão misterioso, as disputas de cantadores, a vida dos retirantes, as peripécias de valentões, a saga de cangaceiros, a volta da roça e as profissões.



Figura 28: Manuel Eudócio. Peças diversas, cerâmica. Foto da autora

Manuel Eudócio não pára de criar novas formas para seus bonecos. Segundo o historiador Walmiré Dimeron Porto, “é impressionante o poder de criação dele. Entre as novas peças, está o parto da vaca em cima de uma árvore e casamento do boi, que também é muito bela.” (MINDELO, 2007, p. 98).

Já faz um bom tempo que as filhas de Manuel Eudócio, as artesãs: Elizabete e Elizoneide pintam suas peças. Antigamente o ceramista pintava com o dedo, ele mesmo preparava a tinta com breu, alvaiade e querosene, comprava os pós amarelo, vermelho, azul e preparava a tinta. A pintura de suas peças é em cores vibrantes. Suas ferramentas são pedaços

de pente fino, caquinho de telha, arame, rolinho e palmatória. Somente dois dos seus nove filhos compartilham da tradição ceramista: Carlos e José Ademildo, e as respectivas esposas mantêm a tradição da família.

2.3.4 Ernestina (*Ernestina Antônia da Silva, 1919-1997*)

Ernestina é considerada a primeira mulher a lidar com motivos figurativos no barro. Dizia: “Tem mulher do Alto do Moura que não trabalha. Os maridos é que dão as coisas a elas. Não sei como pode ser isso, com a vida difícil como está.” (COIMBRA et al, 2010, p.85)

Nasceu e viveu no Alto do Moura. Sua mãe era louceira e foi com ela que aos sete anos Ernestina aprendeu o ofício, mas iniciou-se na arte figurativa após o seu casamento. Teve três filhos: Dionice, Genaro e Miúda. Todos os filhos de Ernestina herdaram o ofício de artesão.



Figura 29: Ernestina. Foto de Paulino Cabral de Mello, foto P/B. Fonte: MELLO, 1995, p.302

Ernestina e seu marido tinham uma relação estreita com Mestre Vitalino, eram compadres, ele havia batizado uma de suas filhas: Dionice.

Comecei boneco depois que cumpadre Vitalino, ele era meu cumpadre, saiu de lá donde morava e veio morá aqui no Alto do Moura. Aí a gente quando tinha fuga, às vez no sábado, à tarde, gostava de ir lá, prestava atenção, olhava. Eu mesmo aprendi assim. Quando chegava em casa, eu digo vô tentá, vê se faço qualquê coisa daqueles boneco. Aí começava, atentando e ajeitando... Eu tinha um cunhado que negociava pra Garanhuns. Eu dizia, os primeiro eu num boto aqui em Caruaru porque é aprendiz, né? Meu cunhado levava pra Garanhuns e lá vendia tudinho. Aprendi, mas comigo mesmo em casa, comigo mesmo, artista nenhum nunca foi na casa dele pra aprendê com ele, porque a gente achava chato, né?¹⁸ (MELLO, 1995, p. 303).

Sua temática é voltada para: o velho da roça, a mulher rendeira, mendigos, pescadores, vendedores de peixe e em algumas peças há o duelo entre o anjo e o diabo. Mello relata que em “sua sala há dezenas de bonecos empilhados uns sobre os outros parecendo que são

¹⁸ Essa fala confirma o que Mestre Galdino dizia. Somente os filhos de Vitalino aprenderam o ofício de manipular o barro no dia a dia com Mestre Vitalino, produzindo bonecos, sendo esses seus discípulos. Já o grupo inicial da arte figurativa composto por Zé Caboclo, Elias, Ernestina, Manuel Eudócio e Zé Rodrigues seriam seguidores que ao olhar o boneco já pronto de Vitalino seguiam sua temática e estilo.

vendidos em peso.” (1995, p.303).

Sobre a doença de Ernestina, a neta Elisvanda comenta:

Ela como tomava muito banho no rio, ela adoeceu, aí ficou com uma barriga, parecia que ela até era gestante. Aí, assim, ela teve cirrose, e sempre trabalhava, mesmo ela doente, ela continuou trabalhando. Ela ia, se internava, tirava a água da barriga, mas quando chegava, que ela podia trabalhar ela ia trabalhar. Até os últimos dias da vida dela, ela trabalhou. Elisvanda¹⁹



Figura 30: Ernestina. A adoração dos anjos. Cerâmica policromada, Museu do Barro, Caruaru - PE. Foto da autora

D. Ernestina faleceu em 1997.

¹⁹ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora durante entrevista com Elisvanda Barbosa, no dia 16 de janeiro de 2013.

CAPÍTULO 3

MESTRE GALDINO: CERAMISTA, VIOLEIRO E POETA



Figura 31: Mestre Galdino em seu ateliê. Foto: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. [s/título]. Fonte: MONTES, 2012, p. 172

3 MESTRE GALDINO: CERAMISTA, VIOLEIRO E POETA

Como se lembra?...
Recordando
E como recorda?...
Lembrando
Como se faz o prazer?...
Xorando de contente

Como se vive a vida?...
Ateimando. Zuando E sentindo.
Como se vense?
Questionando.

Porque se vive?
Para amar e cumprir
E porque nois cumpre?...
Porque cumpriu e viveu.
Minha sugestão positiva ou negativa

Mestre Galdino
(Memorial Mestre Galdino, 2012)

3.1 Manuel Galdino de Freitas¹

Manuel Galdino de Freitas, conhecido como Mestre Galdino, nasceu em 19 de agosto, em São Caetano da Raposa, no ano de 1924². Na época esse distrito integrava o município de Caruaru, sendo desmembrado em 1928.

Como um predestinado ele veio ao mundo à meia-noite em ponto, no clarão da lua do dia 19 de agosto de 1924. Noite de lua cheia e de espanto. O terreiro, luzindo como dia, recebeu o choro e a notícia do nascimento do primogênito na casa humilde de um casal de agricultores. Sorte daquela família que recebia um menino “macho”, um varão, dois braços de homem, para como eles lavrar a terra. O rebento, porém, ao tomar entendimento quis outro destino, diferente da expectativa dos pais. (BARROS, L., 2008. p.19).

Sobre sua infância, Galdino recorda-se de, com seus seis, sete anos de idade, fazer Judas de barro, na Semana Santa, período da Quaresma. “A gente faz aquele judinha de barro, diz que é o Judas que matou Cristo... Eu fazia aquilo. Mas não importa: mesmo assim, eu já era ceramista desde que nasci.”³ Com nove para dez anos brincava de balear passarinho com o

¹ Durante a pesquisa foi encontrada a grafia de seu nome escrita de duas formas: Manoel e Manuel. Não tive acesso à certidão de nascimento do ceramista para comprovar a grafia correta do seu nome, por isso nesta dissertação será mantido o termo Manuel com “u”, já que em alguns de seus poemas encontra-se o seu nome escrito por ele dessa maneira (*vide* ANEXO B). Nos textos em que foi encontrada a grafia do seu nome com o termo Manoel com “o”, conservo a escrita conforme o original.

² Em 1844 é criado o distrito de São Caetano da Raposa pertencente ao município de Bezerros. Em 1911 passou a integrar o território de Caruaru e é desmembrado no ano de 1928 para formar o novo município de São Caetano, ex-São Caetano da Raposa. E em 1944 teve sua grafia alterada para São Caitano.

³ Pesquisa de campo – Museu Mestre Galdino, trecho da entrevista de Galdino ao jornalista Jarbas Marques, do

barro que havia na ribanceira de uma lagoa, atrás da casa onde morava, no Sítio Rota do Jacaré, município de São Caetano. O menino Galdino enrolava o barro do tamanho de uma pitomba⁴, e saía baleando os passarinhos. Com o barro dessa lagoa também produzia seu próprio peão, “botava uma forquilha de peão com varão para cima, dizia que era o corpo, enfiava na lama da lagoa, escorava com um pau, dava uns talhinho (sic) com foice e metia aquele barro.” (MONTES, 2012, p.174).

Apesar de já ter uma relação com o barro nas brincadeiras de infância, Galdino não teve a mesma sorte do menino Vitalino em ver nas “loiças de brincadeira” uma forma de sustento, e precisou parar com as brincadeiras com o barro para trabalhar na agricultura, auxiliando no plantio de milho e feijão. Mas a renda da agricultura não era suficiente para suprir as finanças do cotidiano e ainda jovem mudou-se para Caruaru à procura de melhores condições.

Em 1937 chega a Caruaru, onde encontra Marcionila Maria de Freitas, sua primeira esposa, conhecida com Maria Rendeira (figura 32). Maria tinha como especialidade a renda de bilro, mas tecia também outras rendas e como ceramista seguia o estilo de Vitalino, “fazia o agricultor tirando leite da vaca, o caçador da onça, a volta da roça, esse estilo de peça”⁵. No barro assinava como Maria Galdino.

Mestre Galdino conheceu Maria quando ainda prestava serviço no exército. Após os dias de trabalho no quartel, saía à noite com os amigos para se divertir em casas de forró e foi numa dessas noites que a conheceu.

“Maria Rendeira já começou a vida com um sonho (...).”⁶ Aos dez anos Maria já fazia renda, foi parceira de Galdino no amor e na arte. Em 1976



Figura 32: Maria, esposa de Galdino, fazendo renda de bilro. Fonte: Memorial Mestre Galdino

participa do III Salão de Arte Global, na Casa de Cultura de Pernambuco, em Recife. Em

Correio Braziliense, matéria intitulada *Um ceramista em Brasília*, publicada em 06/01/1981.

⁴ Fruto da pitombeira. Fruta comestível do Nordeste com dimensão semelhante a uma uva grande ou a uma lichia. O termo bolinha de barro na dimensão de uma pitomba foi citado por Galdino em MONTES, 2012, p.174.

⁵ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino (filho de Manuel Galdino), no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.

⁶ Pesquisa de campo. Trecho do poema dedicado por Manuel Galdino à sua esposa, Maria Rendeira. Memorial Mestre Galdino.

1979 é convidada para ministrar oficinas de renda em Caruaru, pela Secretaria de Educação do Estado.

No ano de 1940 Galdino já estava casado com Maria e dessa união nasceram três filhos: Antônio, Jociel e Joel, todos ceramistas.

Sobre o seu trabalho, afirma: “Eu vim pegar a cerâmica depois dos 51 ano, porque minha estrada era aberta que só vim acertar com ela depois.” (MONTES, 2012, p.174). Para se sustentar Galdino fez de tudo um pouco. Em *Vitalino sem barro: o homem* (MELLO, 1995, p.318), Galdino relata a Paulino Cabral de Mello que já havia trabalhado no comércio do Recife e também atuado como pracista, eletricitista, foguista; trabalhado em uma padaria, em uma olaria fazendo telha e tijolo, além dos pequenos Judas para a Semana Santa. Enfim, foram muitos os caminhos trilhados por Galdino até chegar às esculturas com o barro.

Durante a pesquisa verificaram-se dois dados sobre o trabalho de Galdino em olaria. O primeiro foi por meio de um relato do próprio artista, dizendo que depois do exército foi trabalhar em uma olaria em Catende (MELLO, 1995, p.318). A outra informação foi que ao mudar-se para Caruaru passa a trabalhar em olaria (MASCELANI, 2006, p.99; FROTA, 2005, p. 214), fazendo telhas e tijolos. Não se sabe quanto tempo ficou nesse serviço nem exatamente se foi em Caruaru ou em Catende.

No ano de 1974 trabalhava na construção civil como pedreiro e prestava serviço para a Prefeitura de Caruaru, na época administrada por João Lyra Filho. Galdino dizia estar “destinado” (MONTES, 2012, p.173) a revestir o posto de saúde do Alto do Moura.

O contato com os ceramistas dessa região, observando os ateliês, principalmente à noite quando retornava para casa, fez Galdino refletir sobre sua condição e o que poderia conquistar com o barro.

Naquela época eu era pobre miserável. Aí eu via que os ceramista seguidor de Vitalino, com um pouquinho de boneco, apurava meio mundo de dinheiro. Aí eu disse: “Mas, meu Deus, eu não sou doido, eu tenho juízo! Eu ganho tão pouco, com tanto sacrifício, minha família passando fome... (MONTES, 2012, p.173).

Galdino, consciente de suas condições, decide frequentar os ateliês e pedir ‘bolinhos’ de barro para os amigos. Agora o pedreiro passava o dia revestindo o posto de saúde e no período noturno iniciava sua segunda jornada de trabalho, como ceramista. A primeira vez que Galdino sentou-se para criar, pensou consigo mesmo:

Senhor, pelo amor de Deus, faz de mim um ceramista, eu to passando tanta necessidade! Apesar de eu ser tão pecador, faz de mim um ceramista, pra eu sair dessa miséria que eu vivo! Eu não sei se foi um pensamento meu, mas pra mim eu vi Deus dizendo: Galdino, tu vai ser um ceramista!...Mas eu desconfio que no momento que eu nasci Jesus é que deve ter dito: “Galdino, tu vai ser um ceramista!” (MONTES, 2012, p.174).

As esculturas produzidas por ele nesse período ficavam no salão do posto de saúde. Inseguro, Galdino produzia com as portas fechadas, para que ninguém soubesse de seus trabalhos, nem mesmo sua família. Ao atingir um número grande de peças, o ceramista busca uma opinião sobre sua produção: pede para que um dos seus filhos chame Manoel Inácio⁷, para ir até o posto de saúde ver o que ele estava produzindo:

(...) aí disse: cumpadê eu tô fazendo aqui uns trabalho e nem a família em casa num ta sabendo, eu queria primeiro descobrir com o senhor e saber se tem condições de eu trabalhá (com a cerâmica figurativa)... Aí meu padrinho disse: cumpadre Manoel...quem é que tá fazendo essa arte? Aí ele falou: Sou eu compadre. Quanto o sinhô ganha na Prefeitura Municipal de Caruaru? Eu ganho dezenove cruzeiros. Aí ele disse: Cumpadre peça suas conta na Prefeitura. Aí meu pai disse: Mais cumpadre, mais eu pedi minhas conta? E pra come? Será que vai dar certo pra mim trabalhá? Não, a sua despesa eu garanto. Aqui no Alto do Moura tem casa, tem forno para você queimá seus trabalhos, tem barro, tem tudo que você precisa eu lhe dô a sua despesa. Vá busca comadre Maria...vá...traga a família toda pro Alto do Moura.⁸ (LIMA, 2001, p.118).

“O destino preparava o terreno para o salto que o operário havia ensaiado no quintal da infância” (BARROS, 2008, p.25). Entusiasmado, num período de 30 dias, Galdino despede-se do serviço público, vende a residência que possuía em Caruaru e muda-se definitivamente com a família para o Alto do Moura. “Eu já sonhava com o barro, eu queria o barro, eu achava que barro tinha um quê comigo” (MELLO,1995, p.318). O ceramista instalase numa casa e galpão alugados com a ajuda de Mané Inácio e ali fica por volta de cinco anos. Após esse período Galdino decide trabalhar sozinho e compra sua própria casa (vide figura 33) na Rua Mestre Vitalino, n.º 232, no Alto do Moura, muito próximo ao atual Museu Mestre Vitalino⁹. Sobre essa casa, Galdino conta:

Eu tinha uma casinha em Caruaru, vendi bem baratinho, comprei essa aí na frente bem caro. Botei um boteco, o boteco não deu. Mandeí botá uma carroça de barro, botaram fiado, não tinha dinheiro. Botaram lenha fiado, não tinha dinheiro. Aí eu entrei. E pronto, até hoje! Fiquei, graças a Deus! (MELLO, 1997, p.318).

Nessa casa Galdino passou os últimos anos de sua vida. Foi nela que seus filhos Antônio, Jociel e Joel aprenderam a modelar com o pai, para dar continuidade ao seu trabalho. Mas mesmo o artista tendo imensa vontade de trabalhar com o barro, ainda teve que dedicar-se paralelamente à venda de esculturas que não eram suas, além de outras mercadorias, como feijoada, argila e renda de bilro da esposa. No livro *O reinado da lua*, Amaro, filho de Mestre Vitalino, cita sobre a venda de argila: “O barro eu pego com Manuel Galdino, que é meu colega de arte... Meu trabalho eu boto na sua casa. Quando vendo, dou um agrado a ele.”

⁷ Compadre de Galdino e ceramista do Alto do Moura.

⁸ Antônio Galdino, filho de Manuel Galdino, conta esse relato à pesquisadora Sandra Ferreira de Lima, para sua dissertação de Mestrado - *Invenção e tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura*.

⁹ Antiga casa de Vitalino.

(COIMBRA et al, 2010, p.66-8). Sabe-se também que o ceramista prestou serviços à Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, ministrando aulas de cerâmica num colégio do Estado, porém não se sabe o período.



Figura 33: Fachada da casa-ateliê Cerâmica se cria assim. Foto: José D. A. de Oliveira, “Cerâmica se cria assim”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 131

Galdino, assim como Vitalino, buscava na bebida um refúgio. Em Mello há uma passagem descrita pelo autor sobre essa questão. “Companheiro de Vitalino, com ele bebericava nas suas fantasias. Periodicamente o médico lhe dá ultimatos para que suprima definitivamente as biritas de sua vida. Pelo visto, Galdino já renasceu várias vezes (...)” (MELLO, 1997, p.318). A bebida para Galdino era uma necessidade para extravasar diante do intenso trabalho.

Eu faço uma infinidade de coisa, faço tanto que tem dia que eu paro meu trabalho e vou pro boteco tomar uma, porque senão termino enlouquecendo. E também vou ouvir o pessoal bater no cabo de uma viola, de uma rabeca. Esse som me dá mais origem. – Galdino. (MONTES, 2012, p.177).

Galdino quer conservar a autenticidade do homem do interior nordestino. Brincante de folguedos e contador de estórias de folclore, dizia que o povo pagava-lhe para contar sobre o folclore. O artista divertia-se relatando estórias que não eram reais, associando ao folclore. Esses relatos recebiam a denominação de mentira pelo ceramista.

Galdino é mentiroso, é folclorista? Folclorista! Mentira não existe no Nordeste, mentir é folclore! Uma comparação: você encontra um amigo oito hora do dia, você não diz bom-dia, diz boa-noite. O amigo diz: ‘Você é mentiroso, rapaz!’ Você diz: ‘Eu encontrei fulano meia-noite’.’Não, foi oito hora!’ É mentira não! Aquela lenda de mentira acabou-se, hoje em dia é folclore. Então, meus boneco, é mentira, é folclore? Folclore! Eu comecei com mentira, mas hoje em dia é folclore(...) (MONTES, 2012, p.180).

Era um admirador da cultura cordelista¹⁰. Além da cerâmica, rimava versos e tocava viola, inspirava-se nas cantorias assistidas por ele. Segundo o ceramista Manoel Bernardo: “Ele tinha uma viola velha, não gostava de viola afinada não, as corda dele era esticada, mas era tudo sem afinação. Ele batia nas corda e nenhuma dava o tom certo (...) Ele fazia a poesia e encaixava de acordo com o tom da viola e a voz dele, os três.” (MONTES, 2012, p. 175). Galdino não possuía formação artística, tampouco veio de uma família de artesãos, rimava pelo improviso das palavras, criava se alimentando dos seus sonhos e de sua imaginação.

Eu sou pobre de dinheiro
 Mais de Cultura sou rico.
 Toda minha enteligencia
 A pai do céu eu dedico
 Sou como o pombo correio
 Ando com a pena no bico.

Faço tudo no barro
 A inda escrevo historia
 Fui até um bom pedreiro
 Temos tudo em mimora
 Não precisa cer violento
 Para alcançar vitória

Mestre Galdino
 (BARRO, 1998, cordel 8).

A originalidade de suas peças rapidamente atraiu os olhares de um “público mais sofisticado dos grandes centros” (MASCELANI, 2010, p.93) e de especialistas de arte e da mídia, tornando-o conhecido, ainda na década de 1970:

Aí chegaram a televisão. (...) Veio a primeira televisão, (que) foi a TV Pernambuco, eu acho que foi aqui de Caruaru. (...) Aí um artista no Alto do Moura, um trabalho diferente, vamô olhá, aí vieram. Aí chegaram, viram todo o trabalho dele. Um artista novo no Alto do Moura, um trabalho diferente, vamô fazê um trabalho com ele! Aí fizeram a matéria, tudo, aí espalhou em Caruaru, aí depois veio até a Rádio Difusora, a Liberdade, tudo, aí começou espalha. Aí veio gente do Recife, de Olinda(...) Aí começou gente vir de São Paulo. Surgiu esse caso aí de a tal Cultura (TV) Aí foi quando ele disse (que) criou o Mané Pãozeiro. Aí pronto, expandiu até fora do Brasil. Antônio Galdino (LIMA, 2001, p. 119).

Em 1980 Galdino viajou por 60 dias, com o projeto “Mambembão”, acompanhando o elenco teatral de *O Auto das sete luas de barro*, idealizado pelo teatrólogo Vital Santos¹¹ em homenagem aos 70 anos de Mestre Vitalino. A peça conta a trajetória, do nascimento até a

¹⁰ A literatura de cordel recebe este nome por ser exposta em folhetos pendurados em cordões. Essa cultura tem origem no período medieval, com os versos feitos por trovadores, e chega ao Brasil com a influência da colonização. O cordel agrega três estilos artísticos: o das artes visuais, realizado atualmente com a gravura; a poesia, caracterizada pela simplicidade das rimas baseadas em relatos orais; e a música, no interior apresentada pelos repentistas tendo como instrumento uma viola e um único cantor, e no litoral apresentada por dois emboladores tendo como instrumento o pandeiro. No litoral também é comum a apresentação dos emboladores ocorrer entre dois cantores como um duelo de rimas.

¹¹ *O auto das sete luas de barro* está entre as peças mais premiadas do autor, inspirada na vida do ceramista Mestre Vitalino, e recebeu, entre outros, o Prêmio Molière. (FRANÇA, 2007, p.94).

morte, de Mestre Vitalino, narrada por três esculturas de Mestre Galdino, transformadas em personagem:

E como esses três bonecos são figuras deformadas lindíssimas, apocalípticas mesmo, aí Vitalino começa a ter visões com eles. Então, durante toda a peça, ele vai aos poucos, numa psicologia do inverso, se descobrindo nos bonecos de Galdino. Aí, cada vez que ele toma um pileque e cai – que Vitalino bebia muito - ele desmaia, ele vê sete luas de barro, e cada vez ele sempre chama por Galdino: ‘Galdino, tira essas figuras daqui, Galdino me livra(...)’¹² (MONTES, 2012, p. 181).

Vital Santos fala que o tempo todo Galdino é o esteio psicológico de Vitalino e que elaborou a peça dessa forma para mostrar a ligação de um com o outro. Montes conclui que “os monstros de Galdino são chamados a representar os pesadelos de uma alma transtornada pela bebida e pela miséria, insondáveis terrores do inconsciente.” (MONTES, 2012, p.181).

Essa peça recebe vários prêmios e ajuda Galdino a divulgar sua obra, proporcionando também uma projeção de suas esculturas na sua região, em outros estados e fora do Brasil.

Em 1981 Galdino participa da exposição: *Ceramistas e rendeira – o romance do barro e do bilro*, no Paço das Artes, em São Paulo. O subtítulo dessa exposição foi tirado do romance de cordel inspirado no casamento de Galdino com Maria Rendeira, escrito por Francisco Trajano.

Em 1986, segundo Lélia Coelho Frota, o ceramista intitula-se ceramista e poeta, porém em 1981 o ceramista já havia comentado, em entrevista ao Correio Braziliense, o fato de dividir com a cerâmica, a composição de poesias de cordel.

Em 1987 suas esculturas são destaque na exposição *Brésil, Arts Populaires*, em Paris. Em junho de 1992 suas esculturas participam da exposição *Viva o Povo Brasileiro*, com curadoria de Janete Costa, no MAM do RJ.

É Mestre Galdino, ele foi, uma pessoa... uma figura muito importante para o Alto do Moura, pelo que ele criava, né, com aquele trabalho surrealista, foi a partir daí que ele deu o nome ao Alto do Moura, depois de Vitalino, baseado no que eles fazia, as exposições que ele fazia pros lado do Rio de Janeiro e em São Paulo, foi a partir daí que ele tornou-se uma figura importante pro Alto do Moura e pro...pro Brasil. Joel Galdino.¹³

Mestre Galdino ascendeu rapidamente. Marliete diz que Galdino é considerado Mestre por ter inovado, criando um estilo diferente dos ceramistas seguidores de Vitalino. E acrescenta que ele foi uma figura importante por participar de exposições, viajando e divulgando a cerâmica do Alto do Moura, formando assim um novo contexto para aquele cenário.

¹² Relato de Vital Santos, teatrólogo, escritor da peça *O auto das sete luas de barro*.

¹³ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino (filho de Manuel Galdino), no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.

Em 7 de julho de 1990, morre Maria Rendeira, sua primeira esposa. Sobre esse período, Galdino relata: “A minha relação com a minha mulher acabou porque ela tá no céu, Maria Rendeira, a tão famosa e badalada Maria Rendeira, hoje muito lembrada ainda por mim.” (MONTES, 2012, p.175).

No Memorial Mestre Galdino é possível ver uma escultura representando os dois: Mestre Galdino e Maria Rendeira (figura 34) e versos que expressam esse período saudoso: “Em sonho fui até ao céu/ lá conversei com Maria/ Quem não sonhar como Galdino/ morre danado e não cria”.¹⁴

Após a morte de Maria Rendeira, Galdino uniu-se a outra mulher, também chamada Maria. Sabe-se pouco sobre esse segundo relacionamento. Marliete, durante a pesquisa de campo, contou que a segunda família de Galdino nunca se interessou pela arte ou envolveu-se com ela. No catálogo *Teimosia da imaginação* há um único relato de Galdino sobre essa união:

Dessa nova companheira que arrumei tem dois, tem uma neta, um genro que é filho meu, de barro e de carne, que tem a Maria Miúda. E minha relação com essa nova mulher não é tão boa porque eu sou muito bonito, muito bacano, sou muito rico, muito simpático e tudo me quer! Isso é home, mulher, criança, gosta da minha pessoa. Eu sou pacífico, sou folcloro, eu gosto de brincar com as pessoas, e essa mulher que vive comigo até tem um ciúme... Mas não se fala nisso...é folclore! Né, isso não, é folclore (...) (MONTES, 2012, p.175).

Sobre suas condições financeiras, Galdino afirmou em algumas entrevistas “viver regular”. “Eu não vivo bem não, que hoje o médio regular não vive bem. Hoje, na época que nós vivemo no Brasil, com tanta miséria, ninguém vive bem, só o grande capitalista. Mas, nas condição de um ceramista, de um artesão, graças a Deus eu vivo regular.” (MONTES, 2005, p. 177).



Figura 34: Mestre Galdino e Maria Rendeira. Manoel Bernardo, “Galdino e a mulher Maria Rendeira”, Memorial Mestre Galdino. Foto da autora

¹⁴ Pesquisa de campo. Trecho do poema produzido por Manuel Galdino para sua esposa, Maria Rendeira. Memorial Mestre Galdino.

A “vida regular” era alcançada com um trabalho intenso, muita dedicação e por sua sabedoria popular. Galdino conquistava o turista/comprador com suas histórias. Na foto ao lado (figura 35) pode-se ver a frase: “Pare aqui i fale com Galdino”.

O artista fazia de tudo para sobreviver de sua arte. Para não ter que se manter realizando cópias dos bonecos de Vitalino, o ceramista utilizava algumas estratégias a fim de ser reconhecido e vender sua cerâmica. Severino conta um caso engraçado sobre essas estratégias¹⁵:

Certa vez Galdino estava com a sua viola e chegou um turista. Galdino cantou para ele e disse: “Oiê, hoje é meu aniversário, me dê

um presente comprando uma de minhas peças?”. Passaram-se mais ou menos três meses, o mesmo turista retorna e Galdino repete a frase, ao que o turista responde: “Quantas vezes você faz aniversário no ano?”

O ceramista não dependia ou se influenciava por atravessadores, quase toda sua produção era vendida diretamente aos turistas, sendo procurado por sua criatividade e inovação. Seu filho Joel diz que o pai vendia bem, já Mello lembra que: “Seus trabalhos não são realmente corriqueiros pra serem comprados pelo turista comum. Ele então cobra preços altíssimos, e o turista, que já não ia comprar nada mesmo, sai espantado.” (MELLO, 1997, p. 320). Já Marliete acredita que o amigo Galdino “não valoriza muito o trabalho dele, ele às vezes tinha assim um preço e de repente ele tava querendo vender ele nem olhava, entendeu o valor assim ele vendia por qualquer preço mesmo”.¹⁶ A verdade é que para Galdino a necessidade financeira às vezes prevalecia sobre o valor da obra e de sua consciência artística.

Há indícios de que, assim como Vitalino, o ceramista viveu a maior parte de sua vida com poucos recursos financeiros. Lélia afirma que o ceramista: “viveu sempre na pobreza,



Figura 35: Pare aqui i fale com Galdino. Foto: Carlos Sá, 1 foto. P/B. Fonte: SÁ. 2010

¹⁵ Infelizmente o relato ficou gravado somente na memória, pois Severino Vitalino conta esse caso quando já estávamos saindo do Museu Mestre Vitalino e o gravador já estava desligado. Pesquisa de campo, Severino Vitalino, dia 22 de janeiro de 2012.

¹⁶ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Marliete, no dia 21 de janeiro de 2012, em sua casa-ateliê.

sendo obrigado, em alguns períodos, a executar serviços de várias naturezas para sobreviver e conseguir permanecer na arte.” (FROTA, 2005, p. 216).

Em 1995 Galdino, já debilitado, recebe durante alguns meses a visita dos autores de *A escultura grotesco-fantástica de Mestre Galdino*, e os mesmos relatam:

Nós vimos de perto sua quase indigência nos últimos meses de sua vida, não nos causa espanto esse seu “cordel terminal”. Confessamos, até farisaicamente, que fornecemos, eventualmente, uma outra cesta básica ao artista, além das peças que adquirimos nas últimas visitas ao Alto do Moura. Recebemos até uma vez, por sua grande insistência, um velho e decadente chapéu de couro que o artista tinha como fetiche de estimação, tal a sua emoção diante de uns quilos de alimentos, que o farisaico bequenoburguês [pequeno-burguês] se dispusera levar ao vazio da dispensa do artista. (BARRO, 1998, p. 73).


Nesse momento Galdino escreve um poema intitulado: “Galdino conta como estar passando com: ‘duenças sem negócio i sem morada sem niuma comdição’ para seu problema. Agradesso. Alto do Moura, 23.7.1995”.

Galdino Conta Como
Se Cria Assim **ESTAR. PASSANDO**
COM: DUENÇAS
SEM. NEGÓCIO I
SEM. MORADA.
SEM. NIUMA
COMDIÇÃO. PARA. SEU
PROBLEMA. Agradesso
MANUEL Galdino de
FRUITAS. ALTO DO MOURA 23.7.1995
 Manoel Galdino
 Ceramista e Poeta

Quem cria tem que dormi
 Pensar bem no passado
 De tudo ser bem lembrado
 Jixar o juizo como loco
 Ter a voz como um pipoco
 Ter o corpo com energia
 Ler o escudo do dia
 Conservar uma oração
 Fazer sua oração
 Ao deus da puizia.


Deve dormi muito sêdo
 Muito mais sêdo acordar
 Muito mais tarde sonhar
 Muito agoito i menos medo
 Muito onesto com segredo
 Muito menos guardar
 Muito mais revelar
 Pra ter mais soberania
 Muito pocas covardia
 Não dormi para sonhar

HOJE. A OS. MEUS. VIZITANTES
 DEU. DUEIRA. ME. A JUDAR
 POR. EU. ME. A XA JUMENTO
 MAD. QUDE. MAIS. TRABALHAR
 MAD. LHE. PESSO. POR. ISAMOLA
 MAIS. DUEIRA. UMA. PISSA. COMPRAR



MINHA. DISPEZA. E. PEZADA
 COM. REMEDIO. J. COM. DOTOR
 POR. ISSO. TOR. PRECIZANDO
 COOPERAÇÃO. DO. SENHOR.
 MÃO. POR. MENDINÇA. JE. MINHA
 E. A PENAS. POR. MEU. SALOR.

EU. COM. APRESENTADO
 MAIS. QUOM. SABE. E. EU. J. JESUS
 UM. POÇO. EU. PAGO. AGUA. ~~DE~~
 D. OUTRO. EU. PAGO. LUZ
 PAGO. D. ALUGUER. DA. CASA
 MORADA. DUS. JUBUS



Poema 1: MESTRE GALDINO, Galdino conta como estar passando com: ‘duenças sem negócio i sem morada sem niuma comdição’ para seu problema. Agradesso. Alto do Moura, 23.7.1995. Fonte: BARRO, 1998, Cordel 15

Nesse poema descreve sua saúde já bastante debilitada e suas poucas condições financeiras. Quando Barro (Leon Júnior) pergunta a Galdino sobre sua saúde, ele responde estar doente, com as pernas inchadas, com hérnia, e que o seu coração não estava bem. “Mando Antonho preparar meu barro. Eu tenho que trabalhar. Quando sento prá trabalhar eu não sinto nadinha. É um prazer. Quando morrer, tenho certeza que Antonho, ele continua. Se Deus quiser”. (BARRO, 1997, p.80).

Em 1996, no dia 25 de maio, falece Mestre Galdino, vitimado por complicações cardíacas. “Segundo a matéria assinada por Eliedson Bandeira, ‘as mãos que deram alegria ao barro cruzam-se para sempre, com a morte de Galdino, Caruaru perde o último de seus artífices do barro’ (BANDEIRA, 1996, apud BARROS, L., 2008, p.58), deixando para o Alto do Moura sua contribuição. Um artista que, a partir das suas inquietações, transformou-se em ceramista, violeiro e poeta. Lélia Coelho(2005, p.214), em *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, define Mestre Galdino como “um dos mais importantes escultores atuantes no país no século XX”.

Quando ele faleceu deixou umas 70 ou 80 peças, e eu aconselhei o filho dele para que as guardasse, para não acontecer com Galdino o que aconteceu com Vitalino, pois ele morreu e deixou muitas peças por aí. O pessoal vendeu as peças e hoje a família não tem uma peça de Vitalino. Mas chegou um cabra sabido no Alto do Moura e convenceu o “juízo” de Antônio e comprou as peças todas. Eu não sei se foi gente de fora, ou lá do Alto do Moura mesmo. Só sei que um dia cheguei lá e Antônio tinha bebido, perguntei a ele sobre as peças de Galdino. Ele respondeu que havia vendido tudo, não tinha ficado nada. Apareceu um negócio, parece que pagaram dois mil reais por todas as peças. Infelizmente aconteceu a mesma coisa que aconteceu com a família de Vitalino. Chico Matuto (BARROS, 2008, p.81).

Em homenagem ao Mestre construiu-se o Memorial Mestre Galdino, contando com 32 peças do ceramista. A casa onde Galdino produziu a maior parte de suas obras foi demolida logo após a sua morte e atualmente nesse local há uma residência e um restaurante. Sendo assim, o Memorial Mestre Galdino (vide figuras 36 e 37) foi construído na Rua São Sebastião, 181, Alto do Moura, Caruaru – PE. A inauguração ocorreu em dezembro do mesmo ano da morte do ceramista, tendo passado por uma restauração em 1998 e por uma reforma em 2003. Atualmente, o museu é monitorado por seu filho Joel Galdino: “O memorial foi surgido a idéia após que o meu pai teve uma grave doença e ele se tornou um artista muito conhecido no mundo inteiro, aí quando ele adoeceu a Fundação de Cultura teve a idéia de criar o Memorial¹⁷”.



Figura 36: Fachada do Memorial Mestre Galdino. Memorial Mestre Galdino, Alto do Moura, Caruaru - PE. Foto da autora

¹⁷ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino (filho de Manuel Galdino), no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.



Figura 37: Vista interna do Memorial Mestre Galdino. Memorial Mestre Galdino, Alto do Moura, Caruaru -.PE
 Fonte: **Memorial Mestre Galdino**. Disponível em: <<http://www.pernambucoequi.com.br/item#!memorial-mestre-galdino>>. Acesso: 28 de jun. 2012, às 00h30.

Joel, além de supervisionar o Memorial trabalhando como educador, reproduz em suas obras a temática de Mestre Galdino. Adentrando naquele espaço, vê-se um quintal com jardim onde Joel, herdeiro de Galdino, modela as esculturas ensinadas por seu pai.

A tradição das esculturas de Galdino foi perpetuada durante um período por seu filho Antônio, assim como era o desejo do pai. Antônio e Jociel já faleceram e atualmente somente Joel continua imortalizando o estilo do Mestre. Entre os netos somente o filho de Joel modela o barro, produz “bonecos” no estilo de Vitalino, trabalhando com a família de outro Mestre¹⁸.

3.2 Mestre Galdino: um velho ceramista

As primeiras criações do Mestre refletem produtos da construção civil, o pedreiro e ceramista modelava pequenas casas e peças de mobília em miniaturas, produzindo fabricos: casa de bonecas, como: mesa, cama, cadeira, rádio, fogão e outras.

¹⁸ Esse dado foi coletado na pesquisa de campo no ano de 2012. Em janeiro de 2013, o filho de Joel já estava trabalhando na empresa ‘Luzarte’ e só realizava bonecos em casa quando chegava do trabalho, continuando o estilo dos bonecos de Mestre Vitalino.



Figura 38: Galdino criando. Fonte: Memorial Mestre Galdino

Sou um velho ceramista
 Faço repente também
 A minha dignidade
 Eu não dou por dez vintém
 No mundo eu tenho um
 valorzinho
 Que nem todo careta tem.
 Galdino é o meu nome
 Pra trabalhar sou
 destemido
 Aqui nesse Alto do Moura
 Há trinta anos cheguei
 perdido
 E parei nessa casa veia
 Eu ainda desconhecido.

Mas hoje na casa veia que
 eu moro
 Transformou-se um canto
 lindo.
 Chegada de muitos turista
 Uns entrando outro saindo
 Hoje é igual a uma pensão
 Naquela distração
 Eu mentindo e vocês rindo.
 (Mentindo não, folclore!)

Mestre Galdino
 (MONTES, 2012, p.173)

Seu filho, Joel Galdino relata: “No começo ele fazia umas casinhas de barro, umas casinhas de barro com miaréis, estilo mealheiro¹⁹ para colocar moedas, estilo cofrinho para colocar moedas e a partir daí foi surgindo essas outras peças”.²⁰ No entanto, a temática dessas modelagens não rendia lucro suficiente para a sobrevivência do artista e Galdino arriscou modelar alguns bonecos similares à arte figurativa de Mestre Vitalino e seus seguidores. No Museu Casa do Pontal encontramos pequenas esculturas desse período:

¹⁹ Cofre para economizar mealhas (moedas).

²⁰ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino (filho de Manuel Galdino), no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.



Figura 39: Mestre Galdino, Vendo girimum barato, década 1970, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal. Foto da autora

Galdino passa a ter maior autonomia em suas esculturas quando se muda para a casa-ateliê *Cerâmica se cria assim*. Agora em seu “escritório”²¹ o ceramista cria jarros, moringas, relevos de paredes, telhas decorativas e máscaras. As máscaras causaram repúdio à população do Alto do Moura, os moradores do núcleo de ceramistas as nomearam de: “as caras feias de Seu Mané”. Galdino pensava no seu processo artístico como a construção de um estilo, uma busca incessante pela originalidade, dizia: “Artista é igual doido, só vive se criar.” (MASCELANI, 2010, p. 93). Para ele a arte não era somente um aprendizado de uma “técnica” ou a construção do “fazer”, suas obras passavam por constantes “transformações”, criando um estilo totalmente distinto dos ceramistas seguidores de Mestre Vitalino.

Manuel Eudócio recorda-se das palavras de Mestre Galdino, quando ele chegou ao Alto do Moura:

²¹ Cecília Salles em “Redes de Criação” relaciona o fazer artístico como “teias” que se encontram para a percepção do processo de produção da obra e para a construção da poética do artista. Ela também intitula o local de trabalho do artista como “escritório” e cita uma das redes de criação como “transformação”.

‘Oiê, eu vim de São Caetano, eu vou trabalhar no trabalho de vocês, mas vou fazer peças que vocês não fazem’. Eudócio respondeu a ele que poderia fazer o que quisesse que o mundo era para todos e Galdino reafirmou: ‘(...) não vou trabalhar peças de vocês não. Nem sua, nem de Vitalino, nem de Zé Caboclo, eu vou fazer as coisas que eu gosto de criar’²²



Figura 40: Mestre Galdino. Máscara. Foto: Câmara, Ivany. Fonte: Correio Braziliense, 6 de janeiro de 1981.

²² Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Manuel Eudócio, no dia 21 de janeiro de 2012, em sua casa-ateliê.

Galdino, ao dialogar a tridimensionalidade do barro com outras linguagens artísticas - com a música (cantando e tocando viola) e com a poesia - agrega ao ceramista as características do repentista e do poeta de cordel, renovando ao incluir essas manifestações tão típicas do Nordeste. E esse formato atraía o olhar e a curiosidade dos visitantes. Outra característica do artista é a busca pelo inédito. Ele não repetia as imagens de suas esculturas, sempre estava inovando, para que o turista pudesse ver algo diferente cada vez que o visitasse em seu ateliê no Alto do Moura, principalmente o turista colecionador. “Agora, aqui mesmo, vocês dizem: Galdino, vai ali buscar um bolo de barro, cria uma coisa sua. E se fosse copiador eu criava? Não, de maneira nenhuma. Mas não sou, então crio.” (MARQUES, 1981, p.17).

Oiê, quando chegava uma pessoa pra compra uma peça dele, ele falava assim: oiê, eu faço essa, mas não venha me encomendar mas outra dessa que eu não lembro mais não. Eu só faço outra diferente.

E era mesmo, ele nunca fez duas peça igual, fazia aquela peça e dava aquele nome naquela peça, aí ali mesmo se esquecia e ia fazer outra e era assim, Mestre Galdino era assim, Manuel Eudócio²³.

O artista só reproduzia em série as peças do Mané Pãozeiro, do Lampião e da Maria Bonita. Lampião e Maria Bonita eram reproduzidos para atender a demanda dos turistas que procuravam essas peças, porém, às vezes, ele realçava suas roupas, para seduzir os olhos de quem o visitasse. Já a reprodução do Mané Pãozeiro era feita por ter se tornado símbolo do seu trabalho. Era uma de suas obras mais conhecidas, o único boneco que Galdino dizia não alterar, nem os detalhes, “Mané Pãozeiro eu não posso mudar de maneira nenhuma, né? Nem a roupa de Mané Pãozeiro eu não posso mudar, isso eu tenho que repetir.” (MONTES, 2012, p. 179).

Durante uma de suas viagens, um crítico de arte de São Paulo fez comentários negativos sobre sua obra. Magoado, voltou para o hotel e resolveu que faria uma peça para mostrar que era de fato um artista. Lembrou-se de um primo que vendia pão em São Caetano - PE e que se via sempre em dificuldades financeiras: colocava a mão direita na cabeça e com a outra pedia ajuda. Assim moldou-o no barro. No dia seguinte, levou a peça já com a denominação e um poema. Foi um sucesso. A peça conquistou a todos pela simplicidade, foi premiada e tornou-se o símbolo-maior do seu trabalho. (Memorial Mestre Galdino, 2012)²⁴.

Antônio Galdino, em entrevista concedida à pesquisadora Lima, afirma que Mané Pãozeiro foi criado por Mestre Galdino após ser desafiado por um jornalista, em entrevista ao programa da TV Cultura, em São Paulo. Já em entrevista concedida em pesquisa de campo realizada para esta dissertação, Joel Galdino afirma que o pai foi desafiado por um crítico de arte quando foi a uma exposição em São Paulo, dizendo que viu nele (Galdino) uma pessoa

²³ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Manuel Eudócio, no dia 21 de janeiro de 2012, em sua casa-ateliê.

²⁴ Pesquisa de campo. Texto contido na exposição permanente do Memorial Mestre Galdino, data da visita: 21 jan. 2012.

muito humilde e duvidou do seu processo de criação.

Mané Pãozeiro, meu pai foi numa exposição em São Paulo, chegando lá um crítico de Arte falou que ele não criava, viu nele uma pessoa muito humilde, aqui do Nordeste, aí duvidou que ele não criava, na hora ele lembrou-se de um primo que era padeiro e o nome desse primo dele era Mané padeiro, aí ele foi e criou o Mané Pãozeiro. Joel Galdino.²⁵

Inspirado na figura do primo que era padeiro em São Caetano, Galdino cria Mané Pãozeiro: uma mão colocada na cabeça pelos conflitos e preocupações, já que a arrecadação com as vendas dos pães era pouca (na época o pão era muito barato), e a outra mão ele estendia para Jesus pedindo auxílio. Nota-se uma semelhança da história do seu primo com a sua: o artista também trabalhou em padaria e passou por necessidades financeiras. Percebemos em Mané Pãozeiro atributos da figura do ceramista que, naquele momento, “pede iluminação a Deus para criar”²⁶ e tem um *insight* para o seu processo de criação.

A criação de Mané Pãozeiro despertou no ceramista uma reflexão sobre seu processo artístico e estilo, inspirando-o a desenvolver uma temática dessemelhante aos artesãos do Alto do Moura. Galdino, encantado por estórias, pelo universo onírico e “brincante”²⁷ de folguedos²⁸, cria peças inspirando-se em histórias bíblicas; de cordel e mitológicas; em tradições folclóricas e regionais; e no seu universo imaginário, por meio de memórias e sonhos.

Galdino fez um museu
Para minha moradia
Fui nascido em São Paulo
Porem não ceio o dia
Do ano 84.
Com Galdino em companhia.

Conheço bem u Brazil
Várias paiz estrangeiro
Fui criado por Galdino
Este velho brasileiro
U artista que vale
Na terra muito dinheiro.

Muzeu se cria assim
Mestre Galdino (Memorial Mestre Galdino, 2012)²⁹

²⁵ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino, no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.

²⁶ ASSUMPÇÃO, Michelle de. *A arte zen de Mestre Galdino*. Disponível em: <http://www.dpnet.com.br/antiores/1998/04/28/viver7_0.html>. Acesso em: 11 jun. 2012, às 12h15.

²⁷ Brincante é o modo como os artistas populares se autodenominam. Eles nunca se nomeiam "dançarinos" ou "atores", ele se dizem "brincantes"; ao realizar um espetáculo, não dizem que vão "fazer um show", dizem que vão "brincar". *BRICANTE*. Disponível em: <<http://www.institutobrincante.org.br/institucional>>. Acesso em: 22 de jun. 2012, às 11h00.

²⁸ Além do repente e do cordel, durante a pesquisa encontrou-se relatos de que Galdino pulava Carnaval e teria sido Mestre de coco e de ciranda.

²⁹ Pesquisa de campo. Texto contido na exposição permanente do Memorial Mestre Galdino, data da visitação: 21 jan. 2012.



Figura 41: Mestre Galdino, Mané Pãozeiro, cerâmica pintada com cor de barro, 20,5 x 14 x 13 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE. Foto da autora

A “transformação” da sua arte e da construção de sua poética estabelece uma rede com seu meio social, sem separar arte, poesia e vida. Como se percebe a partir de Mané Pãozeiro, há uma ruptura da estética da arte figurativa, que gradativamente Galdino já vinha rompendo. Em pouco tempo, o ceramista cria um repertório estético ímpar à cerâmica dos descendentes do núcleo de artesãos do Alto do Moura.



Figura 42: Galdino com Mané Pãozeiro e uma das versões da Lobinha. Fonte: Memorial Mestre Galdino

Nota-se em suas peças uma fusão de seres, com elementos ora de homens, ora de deuses, ora de bichos; repleto de figuras híbridas, carregadas de simbioses, caracterizadas de antropomorfismo, antropofagia dos seres e zoomorfismo, apresentando em cada detalhe simbologias incompreensíveis aos ceramistas da região, que agora chamavam as esculturas de Mestre Galdino de: “os bichos feios de Seu Mané”. A ruptura com a arte figurativa inovou o estilo da cerâmica do Alto do Moura, atraindo olhares para o novo e transportando suas esculturas e seu nome para fora de Caruaru.

3.3 Arranjo de Catrevage³⁰



Figura 43: Mestre Galdino e seus arranjos. Fonte: Memorial Mestre Galdino

Catrevage é uma coisa que você vai fazer
 Ou de barro, ou de madeira, ou de couro...
 Ou...,entendeu? Qualquer troço.
 Você vai fazer:ah! Num tô gostando.
 Eu vou botar mais uma coisa.
 Mas também num tô gostando.
 Eu vou botar mais uma coisa.
 Vou botar mais! E sai fazendo arranjo...
 E dana arranjo, e dana arranjo.
 Quando chega uma hora que
 Você olha assim: Agora tá boa.
 A peça agora tá boa!
 Aí chama-se arranjo de catrevage.

Mestre Galdino
 (Memorial Mestre Galdino, 2012)

3.3.1 Processos e procedimentos artísticos

Tenho amor mesmo pelo meu trabalho, um amor esquisito. Mestre Galdino
 (MONTES, 2012, p. 179).

Mestre Galdino era disciplinado no trabalho com o barro. O artista seguia a rotina de acordar às seis da manhã, tomar seu café e, antes de ir ao ateliê, lia passagens bíblicas: “Todo dia rezo para minha inspiração não acabar. Para eu criar... Preciso não sentir um fracasso. Correr veloz como o vento. Fazer dos morros cangaço. Não faço nada dos céus. Mas, da terra tudo faço.”³¹ (MASCELANI, 2010, p. 93).

³⁰ No dicionário Houaiss da língua portuguesa, catrevage significa: “sobra de materiais de construção. Monte de quaisquer objetos. Súcia de malandros. Móveis e utensílios pobres. Segundo Nascentes, var. metatética de catervagem [grande porção de coisas ou pessoas]”. (HOUAISS, 2009 ,p.425).

³¹ Versos de Manuel Galdino transcritos do catálogo do Museu do Folclore Edison Carneiro, CNFCP, FUNARTE.

O artista não fazia uso de moldes. Sobre pintar suas peças, Galdino falava:

Falar em pintar minhas peças é bulir com uma coisa que vou bulir ainda mais com os outro, mas é minha opinião... Eu não pinto porque eu acho que barro é barro, em si. Nem ferro, nem nada sofisticado eu acho que não marca o meu trabalho não! Os seguidores de Mestre Vitalino tão aí, seguindo. Mas o meu trabalho não, eu quero é barro mesmo e pronto, não pinto não. Mestre Galdino (MONTES, 2012, p. 178).

Apesar do artista afirmar que não pintava suas peças, encontramos em algumas de suas esculturas a interferência da tinta, provavelmente da tinta conhecida pelos artesãos como “cor de barro”³².

Galdino só pintava suas peças com a cor de barro caso apresentassem emendas ou manchas escuras. Na figura 45 pode-se ver, na parte superior da peça, um escurecimento do barro, provavelmente causado pela queima, e, na parte inferior, um clareamento, causado pela queima e por uma pintura inacabada tentando imitar o barro mais claro. É nítido que abaixo do nariz há a presença da tinta cor de barro, assim como nos pingos presentes sobre o olho.

Podemos notar a presença dessa tinta em outras peças, como na imagem intitulada *O símbolo de Salomão* (figuras 46 e 47). Na parte frontal da escultura notamos o uso da tinta cor de barro e, em suas cavidades provocadas pelas linhas do desenho do rosto, há a presença da cor natural da peça após a queima. Isso é melhor observado ao vermos a parte de trás, onde a pintura não foi trabalhada totalmente: podemos notar até um escorrimento da tinta ao centro. Nas figuras 48 e 49, podem-se ver marcas das pinceladas e a cor mais escura da peça.

Galdino realizava um “tratamento plástico”³³ nas peças que consistia em excisões e incisões. Trabalhava texturas, furos, linhas sobrepostas como costuras, linhas diagonais, esculpidas com objetos pontiagudos: arames, facas, pontas de paus, entre outros.



Figura 44: Incisões na modelagem de Mestre Galdino. Recorte de imagem do vídeo: *A herança de Mestre Vitalino* Fonte: *A herança de Mestre Vitalino*, TV SESC/SENAC

³² Numa conversa informal com Joel Galdino, filho do ceramista, ele afirmou que o pai utilizava a tinta cor de barro quando necessário. Somente para cobrir imperfeições da peça.

³³ Dalglish, baseando-se nos estudos de Willey, 1986, p. 235, afirma que na América do Sul há “dois tipos básicos de decoração da cerâmica, o ‘tratamento plástico’ e a ‘pintura com engobes’” (Dalglish, 2004, p. 143).



Figura 45: Mestre Galdino, A lobinha come a víbora, cerâmica pintada com cor de barro, 30 x 15,5 x 22 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 46: Mestre Galdino, O símbolo de Salomão (frente), cerâmica pintada em cor de barro, 36 x 35 x 33 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 47: Mestre Galdino, O símbolo de Salomão (costas), cerâmica pintada em cor de barro, 36 x 35 x 33 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 48: Mestre Galdino, Moringa Cangaceiro, cerâmica pintada em cor de barro, 41 x 16 x 16 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 49: Mestre Galdino, Cangaceiro segurando criança, cerâmica pintada em cor de barro, 38 x 22 x 17 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife - PE. Foto da autora



Figura 50: Detalhe incisões - linhas. Mestre Galdino, Beija-flor voador do Norte, 22 de abril de 1992, cerâmica, 44 x 17 x 23 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 51: Detalhe incisões - costura. Mestre Galdino, O galinho de Jesus, cerâmica, 34 x 17 x 35 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 52: Detalhe incisões - furos (pontos). Mestre Galdino, A raposa come o macaco, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora

O artista assinava a peça com a argila ainda úmida e, em uma fase posterior, escrevia a estória da figura modelada e a data da confecção.

Durante a pesquisa de campo, os entrevistados relataram que, no ateliê, “cerâmica se cria assim”, a produção era feita em família. Trabalhavam com ele, Maria Rendeira até 1990³⁴ e os três filhos, Antônio, Jociel e Joel. No entanto, foram encontradas informações de diferentes anos sobre a presença de outros ceramistas no ateliê de Galdino. Entre 1987 e 1988 foi constatada a presença de quatro trabalhadores: além de Galdino, um filho, uma nora e um sobrinho. Provavelmente o filho seja Antônio, a nora, Maria Galdino, e o sobrinho, Luiz Galdino. Os filhos mais novos o auxiliavam na preparação do barro e na queima das peças.



Figura 53: Inscrição da assinatura. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 54: Inscrição da história da peça. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora



Figura 55: Inscrição do local de origem. Mestre Galdino, Carranca de São Marcos, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora

Esse registro foi realizado por SUDENE/ITEP, onde consta, também, a seguinte descrição no campo critérios de seleção: “Quase não há alteração no quadro de pessoal, pois o trabalho é feito em família” (1990, p.126). Nessa pesquisa, ainda, há a foto de um garoto preparando o barro com a enxada (vide figura 57) e depois amassando o barro com os pés (vide figura 58), mas não existem especificações sobre quem é o menino registrado na fotografia. Durante a pesquisa de campo, foi mostrada a Joel essa imagem e ele reconheceu o garoto como sendo o seu irmão Jociel.

Segundo dados coletados pela pesquisa da SUDENE/ITEP, os trabalhos observados no ateliê “Cerâmica se cria assim” têm a característica de ser independentes do trabalho de

³⁴ Ano da morte de Maria Rendeira.

Mestre Galdino, isso porque cada ceramista tem o seu estilo e temática, não havendo um “treinamento” no processo. Sendo assim, Galdino criava suas obras isoladamente, não dependia da família para sua criação.

Em 2000, quatro anos após a morte de Mestre Galdino, Cirano publica no *Suplemento Cultural do Diário Oficial / Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco* a informação de que Galdino trabalhava na sua casa com a ajuda da mulher e dos “cinco” filhos. Provavelmente essa informação esteja incorreta, pois somente os filhos do primeiro casamento trabalharam com ele.

Ainda sobre a bibliografia publicada pela Fundação Instituto Tecnológico do Estado de Pernambuco junto com a SUDENE, relativa aos ensaios cerâmicos produzidos entre 1987 e 1988, a observação e a análise averiguaram a qualidade da cerâmica produzida pelos artesãos do Alto do Moura, e com relação ao ceramista Mestre Galdino (Anexo C) “foi verificado que a amostra ensaiada é adequada para a utilização na fabricação de tijolos manuais, tijolos prensados, tijolos furados e telhas”. (SUDENE/ITEP, 1990, p.129-30).

Essa certificação foi baseada no levantamento de dados sobre: matéria-prima, elaboração do produto, processo de secagem, queimas, acabamentos e mão de obra. A definição para o trabalho de cerâmica de Mestre Galdino, pela análise da ITEP/SUDENE, é de: cerâmica artística – “peças exóticas”. Nome da oficina de cerâmica analisada: *Cerâmica se cria assim*.

3.3.2 Cerâmica se cria assim



Figura 56: Mestre Galdino, *Cerâmica se cria assim*, 24 de fevereiro de 1996, cerâmica, 25 x 29 x 38 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru - PE. Foto da autora

3.3.2.1 *Matéria-prima, modelagem e recursos materiais*

A matéria-prima utilizada por Mestre Galdino era retirada de uma região pertencente à associação dos artesãos, que está a dois quilômetros de distância do Alto do Moura, na Jazida Taquara, localizada no Rio Ipojuca. O tipo de barro utilizado é conhecido pelos artesãos como “massapé”.

A entrega do barro era realizada por carroceiros contratados pelos ceramistas, intermediados pela AABMAM. A seleção do barro coletado ficava a cargo do próprio carroceiro, feita conforme o pedido do artista. A oficina *Cerâmica se cria assim* consumia em média uma carroça por semana. Mestre Galdino pedia uma argila especificada pela SUDENE/ITEP “como mista, metade fraca e metade forte” (1990, p.115).

Quando a matéria-prima chegava, Galdino verificava se o barro era ou não de qualidade, depois o barro era molhado e coberto com um plástico, ficando assim por 24 horas. Em seguida era cortado por uma enxada e pisado. Só após esse processo retirava-se as impurezas, raízes e pedrinhas. Não se sabe se Galdino deixava o barro em processo de decantação para facilitar a retirada dessas impurezas, no entanto sabe-se que Galdino, antes da década de 1980, coletava o barro e tratava-o. “Durante muito tempo para sobreviver vendeu seus serviços aos demais escultores: buscava o barro, tratava-o e auxiliava nas queimas.” (MASCELANI, 2010, p.93).

Galdino não fazia uso de aditivos nem deixava o barro ficar um tempo parado, sendo “curtido”, envelhecido, como geralmente preferem alguns ceramistas. Para Galdino, o barro do Rio Ipojuca é de qualidade e logo após a sua coleta está apto para ser trabalhado. A qualidade a que o ceramista se refere tem como base o número de peças quebradas durante os processos de secagem e de queima. Geralmente só 10% das peças quebravam no período de secagem e durante a queima somente 5%, sendo que a maioria delas era recuperada.

Já foi lá um pessoal, perguntaram se a minha louça quebrava muito; eu disse que quebrava, perguntaram o que eu fazia nesse caso. E disseram a mim que vinha um pessoal para ensinar umas coisas, para eu não ter prejuízo. E que vinha financiamento pelo Banco do Nordeste, tanta coisa. Sei que tem muito o que consertar; tem que se arranjar um jeito do artista trabalhar e de ter seu trabalho valorizado e pago. Mas se chegar qualquer criatura na minha casa para querer me ensinar como se trabalha, como se queima cerâmica, o que se faz com a cerâmica para não quebrar, eu agradeço, mas eu escandalizo. Para mim, o doutor do barro sou eu. Acho que quem bem conhece o barro é aquele artista que cava, que molha, que pisa o barro, que manipula o barro. Quando o barro é forte, eu conheço que ele é forte; ou se vai quebrar, então aquele barro eu misturo ou inutilizo. A temperatura do fogo eu não tenho, porque meu forno é manual, eu não tenho forno elétrico, essas coisas. Eu só arreo o fogo quando a mercadoria em cima já está encarnadinha. Não quero receita de ninguém não. Galdino (MARQUES,1981, p.17).

O artista vai dando forma à peça por meio da modelagem, não faz uso de moldes, seus

recursos materiais são: espátulas, garfos, facas, palitos, arames, pás, enxadas, tábuas, latas, enfim materiais adaptados para modelagem.



Figura 57: Jociel Galdino de Freitas, filho de Manuel Galdino, armazenando a matéria-prima. Foto: José D. A. de Oliveira “Armazenamento da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 131



Figura 58: Preparação da matéria-prima. Foto: José D. A. de Oliveira “Preparação da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 132

Na época que ele foi fazer essa exposição em São Paulo, teve um rapaz lá, um colecionador, foi numa loja lá e comprou meio mundo de ferramenta prá ele trabalha, aí chegou pra ele: “Galdino a partir de hoje essas ferramentas vai sê a que você trabalha”, ele falou: “num quero, eu quero uma ferramenta simples, eu comecei assim e vou termina com elas” e não quis. Joel Galdino³⁵

A modelagem era realizada somente com a argila bruta, e o mestre tinha para lhe auxiliar somente as ferramentas que adaptava. Joel Galdino contou que o pai deixava uma bacia d’água ao seu lado enquanto estava modelando, para umidificar a peça quando necessário.

3.3.2.2 *Secagem, forno e queima*

A secagem da peça era feita à sombra, em um local sem ventilação, para não causar trincas. O período necessário variava de acordo com as estações, no inverno a secagem durava de 20 a 30 dias e no verão de seis a oito dias. As peças, depois de secas, eram analisadas pelo próprio artista, sendo removidas uma a uma por ele, para serem colocadas no forno.



Figura 59: Galdino com seus dois fornos – o grande ao fundo e o pequeno na frente. Foto: José D. A. de Oliveira. “Preparação da matéria-prima”. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p. 133

³⁵ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Joel Galdino (filho de Manuel Galdino), no dia 21 de janeiro de 2012, no Memorial Mestre Galdino.

Galdino tinha dois fornos a lenha no fundo do quintal de sua casa, um pequeno e outro médio, classificados pela SUDENE/ITEP de fornos de “campanha abertos”. No forno médio cabiam aproximadamente 120 peças, com tamanhos variados, e o consumo de lenha, em média, era de um metro e meio; já no menor cabiam de 10 a 15 peças, com o consumo, em média, de meio metro de lenha. O artista organizava as peças no forno da seguinte forma: as peças grandes embaixo e as menores em cima.

Joel e Severino acreditam que a temperatura das queimas do Mestre chegasse a 800°/900°C: a queima elevada a essa temperatura é denominada de “biscoito”³⁶, transformando a matéria-prima (massapé) em cerâmica, eliminando a água e dando assim uma maior resistência à peça que se torna permanentemente “dura”. O período de aquecimento do forno era de oito a nove horas, chamado pela SUDENE/ITEP de “esquento”, e o período de queima era de apenas uma hora. Já Cirano relata como sendo de 10 horas o período do aquecimento e da queima no forno, e de quatro horas o processo com o fogo apagado para “desenforar”. Esse autor intitula Mestre Galdino como “cuidadoso”, analisando a cautela que o artista tinha com o período de secagem e de queima. “Caso não seguisse todo esse ritual – dizia o mestre – o bicho ficava encruado e feio.” (CIRANO, 2000).

3.4 O diálogo entre a cerâmica e a poesia

Manuel Galdino de Freitas escrevia versos, porém não se sabe como e nem quando aprendeu a ler e a escrever. No início do século passado era comum as famílias e os amigos se reunirem para ler folhetos de cordel, poucas casas possuíam rádio, e essa era uma das diversões do interior do Nordeste; também era comum as crianças aprenderem a ler com esses folhetos. Talvez Galdino tenha aprendido a ler dessa forma, Joel acredita que o pai tenha estudado até o antigo primeiro grau, mas essa informação não pôde ser comprovada. O que se sabe é que os pais do menino Galdino viam nele a continuidade do trabalho na agricultura. No entanto Galdino, desde a infância, já manifestava o desejo de ler e seu pai o alertava que: “caneta de pobre nordestino era a enxada” (BARROS, 2008, p.19). O Mestre aprendeu a tocar e fazer versos assistindo nas ruas “cantorias” rimadas pelo improviso e pelas leituras de folhetos de cordel. Sua escola foi vivenciar as tradições do Nordeste.

³⁶ Queima de biscoito. Primeira queima da argila sem a aplicação de esmalte. É quando a argila/barro se transforma em cerâmica. Normalmente eleva-se a 800/900°C. Até os 200°C deve ser bem lenta para permitir uma gradual evaporação da água, sem causar grandes tensões, evitando rachaduras. Dura cerca de oito horas. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/glossario.html>>. Acesso em: 02 dez. 2012, às 7h00.

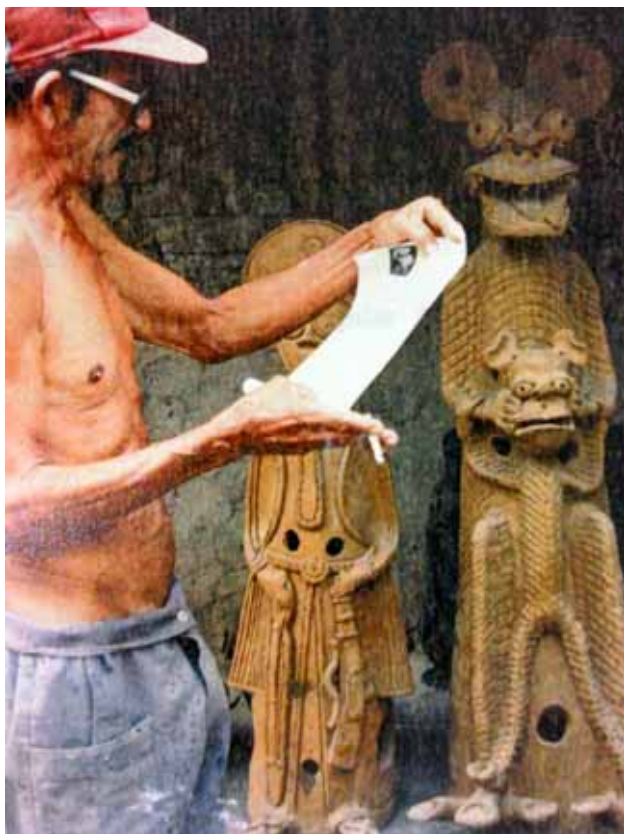


Figura 60: Galdino lendo um dos seus poemas. Fonte: BARRO, 1998, p. 66

Glorioso Santo Deus
Daime Santa vocação
Para eu escrever em verços
De minha espição
Do comesso deste mundo
Até o pai Abrahão

Eu vou falar sobre Adão
I o primeiro ceramista
O nosso pai Geová
Já na primeira conquista
Antes da descoberta
Dus servos evangelistas

Todos trabalhos de barro
É por Deus abençoado
O mesmo Deus fez o home
O ceramista espirado
Que em matéria de arte
De tudo fez um bucado
É por isto que Galdino
Segue no mesmo caminho
Crio muito divagarinho
Sou como saco de cego
De tudo tem um pouquinho.

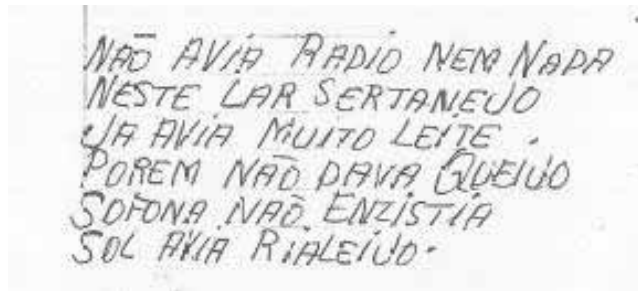
Mestre Galdino
(Memorial Mestre Galdino, 2012)

Você sabe, eu escrevo poesia matuta. Sou considerado um matuto dos erros, eu escrevo muito errado. E tenho minha viola em casa, e canto poesia, e contrato cantoria. Faço cantoria nos brejos de Caruaru. Gosto de cantar. Vitalino, após os trabalhos dele, no sábado e domingo, tinha a diversão dele, que era o pífano e zabumba. Justamente é como eu, que pego minha viola e vou cantar minhas coisas matutas. Mestre Galdino (MARQUES, 1981, p.17).

A métrica dos seus poemas é semelhante à dos folhetos do cordel. No gênero existem aproximadamente 50 categorias catalogadas, predominando as estrofes em sextilhas (seis versos), setilhas (sete) ou décimas (dez).

O cordelista, assim como o trovador medieval e o repentista produz uma poesia para ser recitada em voz alta. Por essa razão, o texto é escrito em versos, com estrofes, métrica e rimas constantes, com o objetivo de torná-lo fácil de memorizar. (MARINHO et al, 2010, p.32).

Analisando uma estrofe do poema “Minha Omenage” do Mestre Galdino, percebe-se no primeiro verso “Não havia rádio nem nada” possui 7 sílabas poéticas, contando com a elisão “n’havia”. O restante possui 6 sílabas poéticas. Neste trecho há a predominância da estrofe em sextilhas, rimadas em (ABCBDB).



POEMA 2: MESTRE GALDINO, trecho do poema “Minha Omenage” [folha 2], Ilustração Fac-Símile. Acervo: Carlos Sá. Fonte: BARROS, 2008, p. 27-29

Não a/vi/a/ ra/dio/ nem/ <u>na</u> /da	(7)
Nes/te/ lar/ ser/ta/ <u>ne</u> /jo	(6)
Já a/vi/a/ mui/to/ <u>lei</u> /te	(6)
Po/rem/ não/ da/va/ <u>quei</u> /jo	(6)
So/fo/na /não em/zis/ <u>ti</u> /a	(6)
Sol a/vi/a/ ri/a/ <u>lei</u> /jo	(6)

Galdino inspirava-se nos folhetos para escrever. Seus poemas eram realizados em folhas avulsas, no início retiradas de um caderno, e posteriormente em folhas disponibilizadas pela prefeitura com o timbre da cidade. O poeta não tinha a preocupação de produzir livretos de cordéis, seus poemas eram feitos para justificar suas criações no barro, apresentando forte relação com as narrativas orais. Por isso, eram de fácil memorização, repletos de musicalidade e ritmo.



Tem carranca com recorte
 criada por minha mão
 com bichinhos diferente
 que faz a circulação.
 Mesmo as peças de Galdino
 é uma adivinhação.

Mestre Galdino
 (FROTA, 2005, p.214)

Figura 61: Mestre Galdino, Carranca, cerâmica, 70 cm.
 Col. Janete Costa. Fonte: FROTA, 2005, p.216

É, escrevo literatura de cordel também. Outro dia chegou um pessoal da Secretaria de Educação e Cultura e me reclamou: “Galdino, nós estamos sabendo que você está escrevendo cordel; você está errado, você está marchando errado. Porque o seu é barro, é cerâmica. Então você está misturando cerâmica com as coisas práticas, com a escrita...” E eu disse: “O meu é barro, com a literatura de cordel. Estou com cinco anos de arte, já ensinei dois aos no Colégio do Estado, e a minha poesia é nobre, de mim, e está ajudando na cerâmica, porque os cordéis que eu escrevo é tudo com relação aos meus monstros, meus bichos”. Então eles acharam certo, que eu podia escrever literatura. Mestre Galdino. (MARQUES,1981, p.17).

A poesia era uma particularidade no trabalho e na criação do ceramista, para cada peça realizada o artista escrevia um poema, associando um ao outro, sendo seus versos complementos de sua criação. Galdino dizia que o poema era escrito para evitar explicar ao turista e comprador qual o sentido da peça ou o que ela significava. “É um criador inventando figuras fantásticas que ao nascerem de suas mãos recebem logo uma história, tirada da fértil imaginação do artista.” (MELLO, 1995, p.318). A poesia escrita no papel era enrolada e colocada nas cavidades da peça (vide figura 62). Ele prendia esses poemas nas mãos, braços ou em qualquer cavidade da escultura, para que quem adquirisse a escultura levasse também o poema.

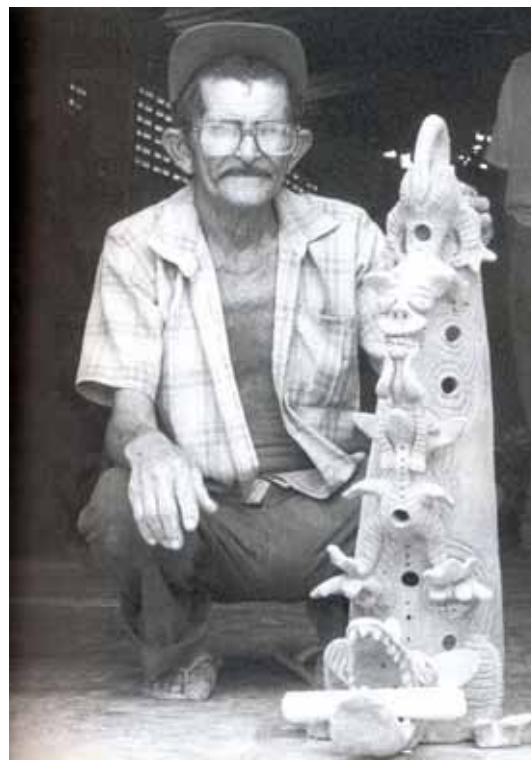


Figura 62: Galdino e sua escultura com o poema enrolado numa das cavidades da peça. Foto: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. Fonte: MONTES, 2012, p.171

Os poemas eram anotados num caderno. O poeta gostava de escrever à noite e há relatos de que “chegou a escrever mais de mil histórias” (CIRANO, 2000)³⁷. Porém, seu filho Joel Galdino não sabe o que aconteceu com esse caderno. Diz que seu irmão Antônio, antes de morrer, o entregou a uma “mulher” que escreveria a história do seu pai, mas ele nunca mais teve notícias do manuscrito.

Galdino preenchia uma coisa na arte que os outros artesãos não faziam: pegava a viola e cantava, fazia aquelas graça toda, conquistava o turista, aí: Vou levar o seu bonequinho. E ele pegava aquele verso que ele cantou e dava ao turista, agradava né? Por que Galdino era poeta. Manoel Bernardo. (MONTES, 2012, p. 175).

Numa primeira fase, seus poemas eram entregues em folhas pautadas, destacadas do seu caderno de anotações (Anexo A). Numa segunda fase, Galdino utiliza um outro formato de papel para escrever seus poemas. Passa a usar folhas de papel timbrado, fornecidas pela

³⁷ Não obtive êxito na busca desse caderno. Ele se perdeu um pouco antes do filho Antônio falecer.

Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, com a logomarca de Mané Pãozeiro no lado direito, o poema *Se cria assim* no lado esquerdo, e a sua assinatura estilizada (Anexo B). Essa segunda fase ocorre na década de 1990.



Figura 63: Mestre Galdino, Calango/Déc.90, cerâmica, 13 x 19 x 82 cm, coleção de Jarbas Vasconcelos. Foto: Pedro Ribeiro. Fonte: COSTA et al, 2001

Eu fiz meu dinossauro
há poucos dias passado
o senhor dê-me o direito
eu tenho todo sagrado
de trabalhar como quero
do jeito que me agrado

Este animal é meu
tipo de minha invenção
que vem em meu pensamento
não aceito sugestão
porque a idéia é minha uma boa criação

A peça já está pronta
tenho aqui para vender
por uma grana bem boa
para meu maior prazer
comigo fica a saudade
para quando nós se ver

Mestre Galdino, 23/11/1993- Caruaru/PE
(COSTA et al, 2001).

Lélia Coelho Frota, em *O pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, relata que Galdino emoldura na parede de sua casa seus poemas, desafiando a recepção do seu “próprio trabalho, provocador por excelência.” (2005, p.214).

Seus poemas hoje inspiram grupos musicais da região do Nordeste: em 2002, foi gravado o poema *Catrevage* na música *Queima de Fogos*, pelo Grupo Caboclada, e, em 2004, foi gravado o poema *Se cria assim*, com a voz do próprio Galdino declamando os versos, musicalizado pela Banda “Sangue de Barro”.

CAPÍTULO 4

GALDINO, O CRIADOR



Figura 64: Mestre Galdino, Caçador com caça (detalhe da parte inferior), cerâmica, 66 x 32 x 32 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE. Foto da autora

4 GALDINO, O CRIADOR

Meu estilo... Saber o que é que eu invento, não é isso?... não adianta, só quem sabe o que eu faço sou eu. O turista que chega lá, fica sabendo porque eu escrevo. Eu faço a peça, um monstro, quem sabe lá? Ninguém sabe. É por isso que eu escrevo a literatura de cordel e a poesia me ajuda bastante. Você já fica sabendo o que é aquilo que Galdino criou. (MARQUES,1981, p.17)

O estilo de Galdino classifica-se entre o surrealismo e o grotesco. Sobre a classificação surrealista nenhuma análise foi encontrada, somente textos em que os autores fazem menção a Galdino ser surrealista. Os artesãos do Alto do Moura também classificam o ceramista como surrealista, o que foi possível perceber durante a pesquisa de campo, em que alguns moradores deram-lhe essa classificação. Isso aconteceu, por exemplo, em depoimento do seu filho Joel Galdino e da artesã Marliete. Já sobre a classificação estilística grotesca, há estudos da obra de Galdino que o aproximam a esse conceito, como o artigo escrito por Luciana Chagas, *O labirinto grotesco de Manoel Galdino*; e a monografia de João de Barro *A escultura grotesco-fantástica de Mestre Galdino: configurações do imaginário na cerâmica popular pernambucana*, encontrada na Biblioteca da FUNDAJ. Além das discussões desses dois estilos, não podemos esquecer que durante muito tempo suas esculturas foram popularmente conhecidas como “os bichos feios de Seu Mané”. Ainda hoje há resquícios disso. Durante uma apresentação sobre esta dissertação na Jornada de Pesquisa da UNESP, em dezembro de 2011, Gabriela Caetano D’Amoreira, educadora do Pavilhão de Culturas Brasileiras de São Paulo, mencionou que há no pavilhão uma obra de Galdino que recebe este título pelos visitantes:

Tu falou dos ‘Bichos feios’. Eu trabalho no Pavilhão de Culturas Brasileiras que tem uma peça do Mestre Galdino lá, e é uma peça que eu já escutei muito visitante falar: ‘Que Bicho feio!’. E eu achei muito curioso você usar justamente esta expressão, eu faço visitas com grupo agendado e é exatamente isso, eles falam: ‘Nossa, que bicho feio!’, porque uma das imagens que você mostrou, aquela tinha um ser, meio monstro e uma cabeça humana sendo comida, devorada. Tem uma peça dessas, nesse estilo, lá no Pavilhão, e é um grotesco, não é uma coisa que assusta, mas ao mesmo tempo não é uma coisa que te aproxima daquela imagem, não é uma peça de cerâmica que você pensa assim: ‘Ah, eu vou comprar para colocar na minha casa pra decorar, não é nada disso.’ (CAETANO, Gabriela, dezembro, 2011).

No Museu Casa do Pontal suas esculturas encontram-se na sala classificada “Arte do Incomum”: trata-se da arte do imaginário, bruta, relativa à psique humana. “Nas propostas de Galdino, fica clara sua busca pelas situações de equilíbrio, onde os sentimentos extremos são reunidos e temperados.” (MASCELANI, 2009, p.55).

Lélia Coelho Frota distribui a obra de Galdino em duas grandes séries, organizadas de acordo com a evolução estilística de suas peças. Essas informações e fragmentações foram

reunidas para consolidar uma análise da obra de Galdino com relação a sua estética, ao seu estilo e às transformações do seu processo criativo.

4.1 Estética

4.1.1 A arte do incomum

O artista dizia que via as coisas desenhadas na parede do seu juízo. Uma vez lhe perguntei como era a parede do juízo. Galdino replicou: ‘Braga réi’, você não faz conta de cabeça? Dois mais dois, como você faz? Você não coloca dois mais dois e passa o traço? Então, isso está na parede do seu juízo. – Carlos Sá (BARROS, 2008, p. 67-8).

A parede do juízo para Galdino era a organização de suas ideias. Segundo Mascelani (2011, p.63): “Artes conhecidas como do incomum, do imaginário, fantásticas, do inconsciente e ingênua remetem ao imaginário do artista, aos seus sonhos, tormentos e devaneios, nascidos de um debate interno, cujos sentidos nem sempre estão acessíveis ao público.”

As histórias que envolvem o universo da cerâmica já traduzem o que seria a arte do incomum. São diversas as lendas e os mitos em torno do barro. A arte da cerâmica durante muito tempo foi considerada sagrada e misteriosa e para alguns até hoje é assim, carregada de simbologia. É por meio da cerâmica que revivemos tempos ancestrais e pelo seu contato é possível ver a sua “alma”. Os ceramistas populares acreditam nessa “alma” e atribuem ao barro atributos de um ser vivo.

(...)é um dom de nascimento conversar com as coisas invisíveis, aprendi com Deus; também tenho meu mistério... Trabalho com qualquer barro converso com ele e a peça sai. Se o barro está fraco, ele fala, diz para onde vai, de onde vem. A Lua domina o barro (...) A Lua domina tudo (...) – Ulisses Pereira Chaves (Bisilliat, 1999, p. 32 apud DALGLISH, 2008, p.89)

Outro relato de Ulisses Pereira Chaves sobre esse universo imaginário do barro:

Matéria daqui é barro. Se você ou qualquer pessoa levar minhas peças, eu falo com elas, onde elas estiverem. Eu sou Ulisses, eu invento. Eu falo com a natureza, o oxigênio, as plantas. Cada peça me responde. Se você pergunta, ela não diz nada. Se você pergunta, ela fica calada. Minhas peças falam comigo (...) – Ulisses Pereira Chaves (MASCELANI, 2011, 62).

Galdino explorava o desconhecido, o universo imaginário e o instante criativo quando falava sobre o escudo entre o céu e a terra. “Ali você sabe que forma nuve (sic), né, e então aquelas nuve forma bichos, animais e sou muito curioso por isso” (GALDINO in BARRO, 1998, p. 75). E continua, na mesma entrevista concedida a João de Barro, dizendo que de um

bolo de jornal no chão via formas parecidas com um bicho. Outro relato dessa exploração em que instigava sua imaginação: “Eu olho pra telha de noite. Eu vejo uma borboleta, uma lagartixa, dessa branquinha. E olho aquela curiosidade. Aí faço uma lagartixa minha.” (GALDINO in BARRO, 1998, p. 77).

O ceramista atrelava o seu processo de criação ao de uma criança ou de um louco:

(...)louco joga uma pedrada num troço, se você ri, ele vai aumentando o volume, vai fazendo mais do que isso – começa a criação assim. Eu também me reafirmo com uma porção pelo escudo entre céu e terra, existe coisas que me dá milhares e milhares de influência(...) Eu trabalho brincando! Ontem eu fiz uma peça pra televisão, depois de pronta dei uma tapa na cabeça do boneco e ficou mais bonito de que quando eu criei. Então é assim que eu crio. (MONTES, 2012, p.180).

“Galdino forjou um mundo próprio. No seu ‘saco de cego’ ele misturou a mitologia tradicional com a recente, somou arquétipos universais com o imaginário nordestino.” (BARROS, 2008, p. 39). As imagens observadas no seu cotidiano e a sua imaginação aguçavam sua percepção para criar as figuras impressas no seu inconsciente e reconhecidas por ele como a ‘parede de seu juízo’.

4.1.2 Os bichos feios de Seu Mané

O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’. (...) O que odeia aí o ser humano? ‘Não há dúvida: *o declínio de seu tipo*’. (ECO, 2007, p.15).

Os conceitos de belo e de feio estão relacionados à história, à cultura, aos valores, ao status, à justa proporção e ao tempo (época). Eco intitula diversos sinônimos para a estética do belo e do feio. Ao examinarmos esses sinônimos verificamos que as obras de Mestre Galdino possuem alguns valores tanto do belo quanto do feio, gerando muitas vezes o equilíbrio entre ambos. Suas esculturas, mesmo seus “monstros”, possuem algo de “gracioso, fascinante, harmônico¹, encantador, admirável, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico e admirável.” (ECO, 2007, p.16).

Na quarta fase do processo criativo do Mestre há figuras antropomorfas (vide figura 65), em forma de carrancas, figuras transfiguradas pela transformação da vida, como na série “maternidade” em que “o horrendo, grotesco, repugnante, assustador, monstruoso, apavorante, deformado, disforme e desfigurado” (ECO, 2007, p.16-19) são predominantes.

¹ Em sua maioria são simétricas e proporcionais.



Figura 65: Mestre Galdino, A raposa come o macaco, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora

Imaginemos encontrar na rua alguém com a boca desdentada: o que nos perturba não é a forma dos lábios ou dos poucos dentes restantes, mas o fato de os dentes não estarem acompanhados dos outros que deveriam estar naquela boca. Não conhecemos a pessoa, aquela feiúra não nos envolve passionalmente e, no entanto – diante da incoerência ou incompletude daquele conjunto –, nos sentimos autorizados a dizer que aquele rosto é feio. (ECO, 2007, pag.19).

Antes de Galdino as cerâmicas produzidas no Alto do Moura eram peças utilitárias, sem ornamentos, e bonecos que retratavam o cotidiano daquele local, incluindo os ritos de passagem. A ruptura dessas imagens tradicionais aconteceu com a chegada do Mestre, com seu processo de criação diferenciado. Percebemos, então, que a repugnância torna-se natural por não se identificar em suas obras o que se está acostumado a ver e retratar. De certa forma em suas peças transparecem um lado do humano que Eco denominou “o declínio do seu tipo”: são peças julgadas pelo “juízo de valor” do que não buscam ver no ser humano. Inicialmente isso acontece em suas máscaras, intituladas as “caras feias de Seu Mané” e posteriormente em suas figuras antropozoomorfas intituladas os “bichos feios de Seu Mané”.

Apesar dessas obras terem a denominação de “feias”, encontrou-se poucas peças que podemos denominar “toscas” por seu acabamento: em sua maioria há um domínio da plasticidade do material e um refinamento na apresentação estética. Outra análise sobre esse assunto é a definição estilística de suas obras serem próximas ao grotesco, o que faz sua arte

aproximar-se da estética do feio. Ao definir-se essa categoria grotesca há a contraposição da estética da beleza, cujos valores são, desde a Antiguidade, as proporções harmônicas, o equilíbrio, a simetria, o natural e a perfeição.

Outra estética intitulada como “feia” em suas obras é o retrato dos dragões, monstros e seres que habitaram o início do mundo, tendo o ceramista como inspiração as leituras bíblicas cristãs.

Por exemplo, não poderíamos dizer se quem esculpia monstros nas colunas ou nos capitéis das igrejas românicas os considerava belos; existe, todavia, um texto de São Bernardo (que não considerava tais representações nem boas nem úteis) que testemunha como os fiéis deleitavam-se contemplando-os (tanto que mesmo São Bernardo, ao condená-los, mostra-se sujeito a seu fascínio). E nesse ponto, agradecendo aos céus o testemunho que nos chega de fonte insuspeitável, podemos dizer que a representação dos monstros, para um místico do século XII, era bela (embora moralmente condenável). (ECO, 2004, p. 12)

Galdino, na verdade, preocupava-se com a essência do que transmitir ao observador, não procurando retratar com realismo o cotidiano do Alto do Moura, provocando, assim, reações similares aos monstros das igrejas românicas, mas sem tirar-lhe o mérito de estar retratando algo belo ao ver o tratamento plástico de suas peças e a irreverência, a meiguice e a ironia que nos fascina e encanta em sua obra.

4.2 Estilo

Atribuir um estilo erudito a um ceramista da arte popular é algo que não condiz com os padrões de cada linguagem, pois o artista popular aprende e apreende por meio dos ensinamentos da tradição local, seja pela oralidade, pela convivência ou pela curiosidade. E o artista erudito forma-se por meio da leitura e do estudo.

Galdino é um ceramista pertencente à arte popular, no entanto, foram atribuídas às suas obras características estilísticas da arte erudita e não podemos deixar de analisar esses dados presentes na bibliografia lida e na escuta das entrevistas realizadas para essa dissertação. Para tanto, analisaremos a definição e a história da formação dos artistas pertencentes ao grotesco e ao surrealismo, considerando o processo de criação de Mestre Galdino, seus pensamentos, e a classificação de artista popular na visão da antropóloga Angela Mascelani.

No livro *O Brasil na arte popular*, Mascelani intitula as imagens criadas por Galdino como “impactantes”, ao referir-se aos animais devorando gente, aos monstros, e aos seres estranhos, misto de bicho e gente e escreve sobre as classificações:

O que há em comum entre os artistas cujas obras têm sido assim classificadas é, justamente, a originalidade radical de cada um. E, ainda, o fato de as obras apresentarem forte coerência estética, embora seus autores não sigam tendências estabelecidas nem utilizem códigos ligados às tradições, seja da história da arte, do ensino, da mídia ou relativos aos seus meios socioculturais de origem. A coerência estética parece surgir de uma conexão profunda entre o indivíduo que cria e sua própria imaginação. (2011, p.63).

O grotesco é definido nas artes plásticas como uma categoria estética cuja temática ou cujas imagens estão ligadas à perda de proporções e de ordenação, ao angustiante e sinistro, em que figuras se apresentam de forma disforme e extravagante, com deformações ridículas e às vezes demoníacas e assustadoras. “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo.” (KAYSER, 1986, p.30).

Analisando a estética do grotesco, encontramos no livro de Kayser, “O grotesco: configuração na pintura e na literatura”, um panorama sobre a história desse conceito através dos tempos, o termo vem de gruta (*grotta*, em italiano), derivado das escavações feitas em Roma, entre os séculos XV e XX. Nessas escavações descobriram-se pinturas ornamentais antigas não provenientes de Roma, vindas como nova moda. A primeira designação para o grotesco está associada à arte caracterizada por ornamentos representados por objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, estimulados pela Antiguidade, representada por uma arte decorativa. A segunda designação surgiu no século XVI, como sonhos de pintores (*sogni di pittori*), quando Durer exprimiu: “Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras.” (KAYSER, 1986, p.20). A característica mais importante desse século é a mistura do animalesco, do humano e do monstruoso.

Imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente significa na realidade sonhar ou fantasiar... Todavia pintores inexperientes, poetas e compositores utilizaram-se muitas vezes desta força e dão luz a verdadeiros monstros, que se poderiam chamar de sonhos despertos. – Gottsched. (KAYSER, 1986, p.25).

No século XVIII, o termo grotesco era associado ao singular, desnatural, aventureiro, esquisito, engraçado e ridículo. “No Romantismo o grotesco adquire um ‘caráter sinistro’(...) Com a *Commédia Dell’Arte*: o grotesco se funde com o ‘cômico e caricatural’ e no século XX, o Surrealismo é imediatamente associado ao grotesco”. (CHAGAS, 2011, p. 358).

Sobre o grotesco nas obras do Mestre Galdino, Luciana Chagas diz que: “Suas esculturas fundem-se em figuras de homens com animais, homens com seres da divindade, apresentam ‘estruturas anatômicas improváveis’.” (CHAGAS, 2011, p.356) e completa: “O elemento paranóico do maneirismo (...) procura no monstro e no monstruoso uma ‘encarnação’ demasiadamente grande da deformação.” (HOCKE, 1974: 18, 145 apud Chagas, 2011, p. 358).

Apesar de o surrealismo apresentar características próximas ao grotesco, Kayser afirma que:

O surrealismo via no inconsciente o manancial de sua nova arte e da nova cultura em geral. Por mais perto do grotesco nos levem a dissolução da lógica, a reunião do heterogêneo, a abolição da ordem temporal e espacial, a exigência do absurdo, o retorno ao inconsciente e aí em primeiro lugar ao sonho como fonte criadora, ainda assim os programas nos conduzem para outros domínios que não os do grotesco. (KAYSER, 1986, p.140).

Esse autor associa um grupo de pintores surrealistas próximos ao estilo grotesco: De Chirico, Max Ernest, Tanguy, Salvador Dali, Roy, Zimmermann e outros, quando relaciona a sua arte ao estranhamento, ao sinistro e a ausência mecânica da alma. “O surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas ‘como num sonho’.” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 52).

O fato do ceramista dizer sonhar com as imagens que compõem sua obra, e o aspecto onírico e irreal existente em seu processo artístico lhe garantiram o título de “artista surrealista”, dado por visitantes e por moradores do Alto do Moura.

As peças que ele não gostava ele quebrava e dizia que não era do jeito que ele tinha sonhado, pois ele dizia que criava a partir dos sonhos. Depois foi que ele começou a escrever poesia e história para as peças. Ele vendia com a história. Às vezes as pessoas compravam as peças por causa da história que ele criava. Na maioria das peças a história era: eu sonhei, eu sonhei... Eu nunca vi alguém sonhar mais do que aquele homem, era um sonhador mesmo, esse Galdino - Chico Matuto (BARROS, 2008, p.80-1).

Luciana Chagas, em seu artigo *O labirinto grotesco de Manoel Galdino*, contesta a definição “surrealista” para suas esculturas e as classifica próximas ao grotesco:

Suas monstruosidades têm uma faceta cômica ou caricatural, elemento incorporado à categoria estética do grotesco. (...) Sua obra, apesar de apresentar uma conexão forte com o sonho, nada tem de surrealista. O surrealismo solicita ao espectador uma interpretação semântica para seus enigmas, enquanto no grotesco a comunicação é icônica, labiríntica, visual. (CHAGAS, 2011, p. 362).

Outros autores intitulam a obra de Mestre Galdino como surrealista, mas a descrevem com características próximas ao grotesco.

As peças de Galdino revelam um surrealismo que lembra, tirando a ênfase erótica, o grande desenhista Darcílio Lima. Seu barro frequentemente vira monstros disformes, cabeças que surgem nos mais inesperados ângulos, bocas escancaradas de onde saem corpos, enfim um trabalho no mínimo intrigante. (MELLO, 1997, p. 320).

O surrealismo é caracterizado “pela revolta contra a estética, em nome da liberdade total de inspiração” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 30). O início do movimento se deu em Paris em 1919, quando André Breton, Louis Aragon e Phillipe Soupault, inspirados em Apollinaire, fundaram a revista antiliterária *Littérature*.

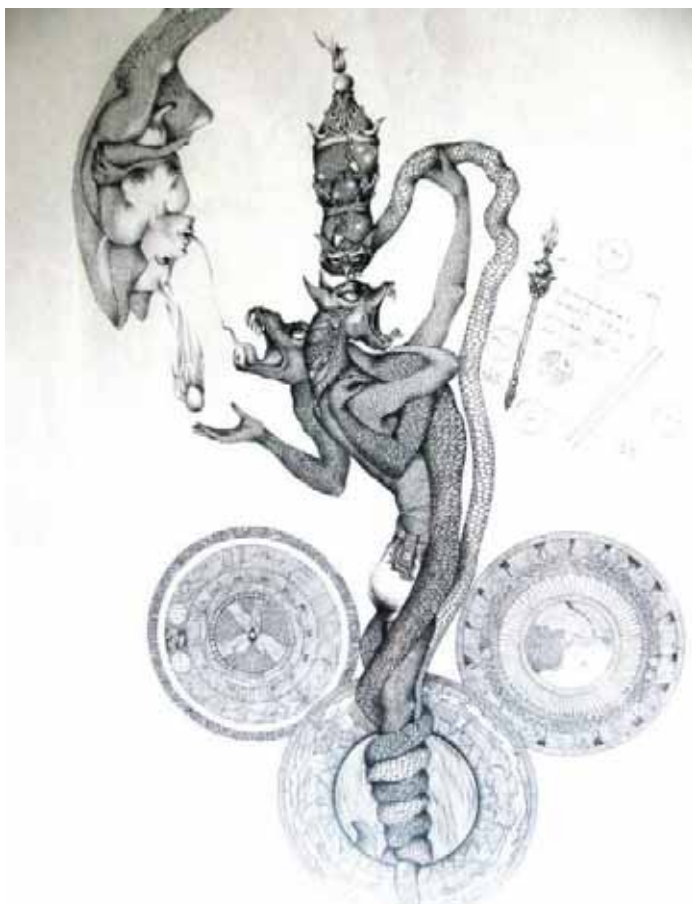


Figura 66: DARCÍLIO LIMA, [s/título] Fonte: ECHOLS, Beate e SHUB, Michael. Darcílio Lima. Disponível em: <<http://www.escapeintolife.com/essays/darcilio-lima-artist-prophet-time-traveler/>>, acesso em: 30 de ago. de 2012 às 18h00



Figura 67: Mestre Galdino, s/título, cerâmica, década de 1970. Alto do Moura, Caruaru - PE. Museu Casa do Pontal. Foto da autora

O movimento surrealista nega o retorno à ordem e aos padrões, apresentando características ligadas ao universo onírico, do irracional e do inconsciente. Surge após a Primeira Guerra Mundial, assim como outras escolas artísticas de vanguarda que renovaram as técnicas e o processo de criação. Alguns surrealistas como Breton inseriram-se no movimento dadaísta e trouxeram a experiência dadá ao surrealismo, como o senso crítico e o uso da comunicação por meio de textos em revistas, cartazes e manifestos.

Alexandrian considera o surrealismo um movimento que teve precursores em outros movimentos artísticos, como a arte fantástica (grotesca), maneirista e barroca. “O surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas ‘como num sonho’.” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 52).

O que faz o surrealismo configurar também o grotesco é o estranhamento advindo da aproximação de duas ou mais realidades materiais opostas, colocadas em contexto incoerentes. Ou ainda pelo viés do fantástico, ao expressar uma coerência interna que existe apenas no imaginário. (BARRO, 1998, p.14).

Os precursores do surrealismo para Alexandrian são muitas vezes artistas considerados

“grotescos” na visão de Kayser. Como Jerónimo Bosch e Brueghel “o velho”, Giuseppe Arcimboldo e Goya por possuírem “uma pintura que contém um segredo, e, por definição, uma pintura surrealista.” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 16).

Todos esses antecessores ilustres ou obscuros não chegariam para impor uma nova ordem de valores. Para se aperceberem de que as suas lições podiam ser proveitosas à arte moderna, foi necessário o aparecimento dos surrealistas, ou seja, de um grupo de criadores procurando aliados no passado, a fim de apoiarem a sua acção em favor dos direitos absolutos do sonho. (ALEXANDRIAN, 1976, p. 29).

A semelhança do surrealismo com as obras de Mestre Galdino, dita pelos moradores e turistas do Alto do Moura, pode ter relação com o fato do artista dizer que suas obras vinham dos sonhos. “A noite que eu digo, vou sonhar bem muito, aí eu vou sonhar. Eu sempre sonho trabalhando uma coisa.” (BARRO, 1998, p.77). Outro fato é a similaridade do seu trabalho com as três correntes escolhidas pelos surrealistas, por influência de seus precursores. Segundo Alexandrian, essas três correntes artísticas do pré-movimento são arte visionária, arte primitiva e arte psicopatológica.

Suas criações pareciam saídas de sonhos – ou pesadelos: os olhos esbugalhados, as bocas enormes, os semblantes distorcidos, os membros desproporcionais, tudo isso conferiria as figuras um carácter surreal, tão surreal quanto os aparentemente absurdos poemas que ele escrevia e que acompanhavam cada uma de suas peças. (SÁ, 2010, p.3).

As criações da arte visionária “representaram as coisas do mundo assinalando-as às visões do espírito” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 14). Os artistas inspiraram-se na mitologia greco-romana, na bíblia e nas anedotas do cotidiano, enquanto o surrealismo dita sua própria mitologia e busca as fontes inexploradas.

Galdino explorou imagens de seres mitológicos conhecidos e de outros inventados por ele, como o hibridismo nas obras: lampião-sereia, mulher com corpo de réptil, monstro homem-animal. Representou figuras hieráticas, relativas à leitura bíblica.

Na arte primitiva há a procura por novos estímulos no interesse por povos longínquos. Enquanto os cubistas preocupavam-se com a plasticidade das máscaras africanas, os surrealistas comunicavam-se com o espírito que ditavam essas formas. Galdino representava nas máscaras, nas mulheres-mães e nas figuras indígenas traços similares à arte primitiva.

A arte psicopatológica traz uma mensagem do mais íntimo de cada ser. Pertencem a essa categoria as pinturas dos médiuns e alienados. Mestre Galdino dizia sentir o seu processo de criação vir de uma “irradiação espírita”.

O movimento surrealista teve influência da psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud, onde o universo onírico, irracional e inconsciente foi explorado inicialmente por meio de encontros em que pessoas eram convidadas a participar de “jogos surrealistas” e a expor

“seus sonhos ou coincidências, idéias sobre moda ou política e invenções a fim de contribuir para a criação de verdadeiros arquivos surrealistas” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 53). Esses jogos tinham a intenção de extrair a realidade cotidiana, explorando assim o desconhecido, o instante criativo.

Posteriormente, Dalí inventou o método paranóico-crítico, no qual há a simulação controlada e lúcida de uma desordem psíquica, em que o artista se mantém consciente, tornando o delírio uma fonte criadora: “Dalí transferiu para a tela o seu medo do pânico dos gafanhotos, a sua fobia do vazio, as curiosidades perversas e a nostalgia da vida intra-uterina.” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 109).

O seu estatuto foi a Declaração de 27 de Janeiro de 1925: ‘O Surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem uma metafísica da poesia: é um meio de libertação total do espírito e de tudo o que se lhe assemelha’. Este texto explica o caráter da revolução decidida: ‘Não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas queremos demonstrar-lhe a fragilidade dos seus pensamentos e sobre que bases moveidças, sobre que alicerces, ergueram as suas trêmulas casas’. (ALEXANDRIAN, 1976, p. 53-4).

A bebida por muitas vezes faz com que a pessoa perca o seu estado consciente. Considerando o fato de Galdino beber no fim do dia, assim como relatam alguns artesãos, pode-se dizer que isso produzia no Mestre uma alteração psíquica e um encontro com seu “inconsciente”, retratando posteriormente em suas esculturas a metamorfose de seres, e as figuras híbridas e “fantásticas” que remetem à busca do seu equilíbrio entre sua razão e sua emoção. Também se deve levar em consideração que as figuras fantásticas contidas no estilo grotesco são estereótipos daquelas contidas nos livretos de cordel, que geralmente sofrem metamorfoses após uma atitude incoerente com a cultura local, por serem contra os valores bíblicos e/ou virtudes humanas em que os personagens pagam por essa atitude com uma punição, transformando-se em bichos, monstros ou seres híbridos.

Outra característica importante a ser considerada no surrealismo é o poema-objeto, em que poesia e objeto formam um conjunto significativo. “Objeto-poema. Inventado por André Breton, o único, aliás, a fornecer exemplos convincentes, este gênero de relevo associa os objetos às palavras de uma declaração poética, de forma a construir um todo homogêneo.” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 152-3). Galdino não tinha a intenção de construir “um todo homogêneo” como Breton em seu poema-objeto, mas escrevia poemas para explicar o que dizia sua obra, como assim relata na epígrafe deste capítulo.

No surrealismo temos a referência de artistas que buscaram no “inconsciente” uma proposta para determinar o seu processo criativo. No grotesco encontramos figuras “fantásticas” que nos remetem a monstros e seres imaginários. De certa forma, Galdino

possuía um pouco de cada estilo em sua obra. Analisando os processos de criação do surrealismo e de Mestre Galdino pode-se perceber a similaridade entre eles, principalmente quando os precursores do surrealismo transformam o inconsciente em fonte inspiradora. Mesmo sendo um leigo nos estudos de Freud, o ceramista buscou no inconsciente e na sua imaginação elementos para o seu processo de criação. Porém, assim como disse Luciana Chagas, esteticamente sua obra possui elementos visuais com características próximas ao estilo grotesco, principalmente quando relacionamos esses elementos à quarta fase da obra do Mestre analisada no próximo subcapítulo.

4.3 Transformações do processo criativo

As transformações do processo criativo de Mestre Galdino foram determinadas por dois períodos definidos como “pré e pós-Mané Pãozeiro”. Considero nesta análise os estudos da antropóloga Lélia Coelho Frota, que divide a obra de Galdino em duas grandes séries. Porém, em seus estudos, Lélia leva em conta somente o período pós-Mané Pãozeiro, em que o ceramista já possuía características estilísticas reconhecidas como pertencentes à tendência estética de suas peças.

Na primeira série Lélia comenta as características das esculturas sem associá-las ao período (tempo). A exceção quanto a datações ocorre na segunda série em que Galdino, nas décadas de 1970 e 1980, reúne em seu repertório imagens de “tempos mitológicos criados por ele para exprimir a sua percepção da história do Brasil” (FROTA, 2005, p.217), e, na década de 1990, quando ele desenvolve uma série de figuras que Lélia chamou de “monstruosamente oníricas”. A primeira série refere-se às figuras hieráticas, alongadas, e aguerridas, às simbioses de humano e animal. Esteticamente as obras possuem texturas na superfície e inscrições no barro. Já a segunda série refere-se à incisão no barro de palavras que descrevem informações sobre as batalhas e a história que lhe inspiraram criar a obra, além de temas ligados à mitologia, que exprimem sua percepção e universo onírico.

Nesta dissertação iremos também enfatizar o período pré-Mané Pãozeiro, em que o artista era um aprendiz e realizou aspectos ligados à sua história, como a sua chegada ao Alto do Moura, e aos temas tradicionais daquele bairro. Sendo assim, suas obras foram organizadas nesta pesquisa em quatro fases, considerando as duas primeiras o período pré-Mané Pãozeiro e as restantes tendo como referência a análise já realizada pela antropóloga Lélia Coelho Frota.

Como muitas de suas peças não são datadas, não iremos atribuir essa análise somente às datas, por isso as séries de cada fase correspondem ao período inicial do processo de criação de determinada temática. Para a análise de suas fases, consideraremos a evolução do seu estilo e das linguagens visuais como texturas e formas empregadas aos procedimentos escultóricos da cerâmica. Por essa razão, alguns temas podem se repetir após serem elaborados. Um exemplo disso é a peça o *Símbolo de Salomão* (vide figuras 46 e 47), com tema religioso, considerada hierática e pertencente à terceira fase, porém realizada sem a percepção da realidade, característica pertencente à quarta fase. Nessa escultura podem ser vistas somente duas cabeças humanas, amparadas por duas figuras desconexas com a realidade, lembrando “polvos” por possuírem tentáculos tanto na parte superior como na inferior. Chagas denominou essa figura de “criatura tentacular de expressão tristonha” (2011, p. 359), refletindo o que Lélia chamou de monstruosamente oníricas e classificadas estilisticamente como grotescas.

4.3.1 Primeira fase

É a fase em que o ceramista ainda tem a influência da construção civil para elaborar os seus temas e busca uma estabilidade financeira. Nesse período Galdino constrói peças de casas de bonecas e mealheiros. Lamentavelmente, não foram encontradas peças desse período. O registro desses trabalhos só foi possível graças a entrevistas e citações em livros.



Figura 68: Mealheiros. Tronco de árvore com pássaro, cerâmica policromada. Bezerros, Pernambuco. 15,9 x 8,7 x 13 cm. *Galo*. Cerâmica policromada, Caruaru – PE, 15 x 8,7 x 13 cm. Foto: Rômulo Fialdini. Acervo: MUHNE. Fonte: MUHNE, 2000, p. 253

4.3.2 Segunda fase

Na segunda fase o ceramista inicia o seu aprendizado, tendo como referência a cerâmica da comunidade local, modelando, assim, bonecos que retratam a vida do nordestino. Galdino realiza também neste período placas, telhas decorativas e relevos de parede, jarros, moringas e máscaras, as “caras feias de Seu Mané”.



Figura 69: Mestre Galdino, Lampião (telha decorativa) [segunda fase], cerâmica, 40 x 17 x 10 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora



Figura 70: Mestre Galdino, Moringa cangaceiro [segunda fase], cerâmica, 27 x 14 x 11 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora

Os bonecos (vide figuras 39 e 71) encontrados no Museu da Casa do Pontal têm influência dos bonecos de Vitalino. Não se sabe se esses bonecos foram moldados por ser um referencial de aprendizado do período em que Galdino trabalhou com Mané Inácio ou se foi somente uma série que vendeu para adequar-se ao mercado local. Porém, analisando o

processo artístico de Galdino, caracterizado pelo uso de texturas, já percebidas na peça *Vendo girimum barato* (vide figura 39) já percebemos a incisão de texturas no franzido da testa e na barba, nos objetos e nos detalhes, e também no título.



Figura 71: Mestre Galdino, s/ título [segunda fase], déc.70, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Foto da autora

As máscaras criadas nessa fase já se assemelham ao grotesco. São figuras desfiguradas, cobertas de texturas que nos sugerem linhas tribais. Apresentam narizes largos aproximando-se às características das narinas de animais. Algumas são graciosas em sua expressão, outras nos mostram características próximas a um “selvagem” como na figura 72, onde se observa orelhas para cima “atentas” a algo, narinas largas, dentes grandes e sobrelha volumosa.



Figura 72: Mestre Galdino, Máscara [segunda fase], cerâmica, 28 x 28 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE. Foto da autora

As modelagens desse período não possuem datações. Dessa forma, as peças registradas e abordadas nessa fase têm função somente ilustrativa, para que o leitor tenha a referência de como o ceramista criava esses temas e objetos. As esculturas encontradas no Museu Casa do Pontal estão datadas pela década em que as peças foram adquiridas.

4.3.3 Terceira fase

Nesse período o artista cria o Mané Pãozeiro, símbolo do processo de transição entre o ceramista que segue as modelagens referentes às tradições locais e o que se torna “Galdino, o

criador”, título que ele inclui numa de suas peças presentes no acervo do Museu do Homem do Nordeste. Nessa fase o ceramista insere texturas mais elaboradas, inscrição com o título da peça, assinatura e data do encerramento da escultura. As temáticas recorrentes são: Mané Pãozeiro e suas versões, homens do campo, guerreiros do sertão, autorretrato, figuras indígenas e figuras sagradas (hieráticas). Lélia classifica o período como “o início da simbiose de humano e animal, que virão a ser tão frequentes em seus trabalhos.” (FROTA, 2005, p. 216-7).

Mané Pãozeiro é um personagem que narra sua história e evolução através da imagem, vivendo assim cenas diversas como em: *Mané Pãozeiro e a cerâmica se cria assim*, onde ele (Mané Pãozeiro) aparece junto ao ateliê de Mestre Galdino (vide figura 56); *Pãozeiro viaja de tartaruga*; *Mané Pãozeiro como professor da selva do Egito*; e *Mané Pãozeiro rico* (figura 73), há também a representação da Maria do Pão: não se sabe se essa figura feminina é sua parceira ou sua mãe.

Existem obras do Mané Pãozeiro com diversas dimensões, a menor vista foi no Museu do Barro de Caruaru/PE, medindo nove centímetros de altura, e a maior foi *Mané Pãozeiro como professor da selva do Egito*, encontrada no Memorial Mestre Galdino de Caruaru/PE, com 69 cm de altura.

Em *Homens do Campo* há imagens de cenas de trabalhadores rurais (vide figura 74). O ceramista inspira-se nas histórias de Lampião, Maria Bonita (vide figura 75) e seu bando, tão frequentes nos livretos de cordel e no imaginário do povo nordestino, para criar a série relativa ao tema *Guerreiros do sertão*. Lampião é sempre retratado com um olho aberto e o outro fechado, simbolizando a perda de visão de um dos seus olhos. Os soldados possuem armamento, chapéu grande enfeitado com moedas como o de Lampião, lenço, cinta, cartucheiras, porta-cantil, e incisões de linhas. Frota afirmou que a própria superfície das esculturas é também provocadora, aguerrida, no espinhado quase de cacto das roupas (2005, p.217). Há também retratos de soldados e de guerreiros de outras histórias como *Araguá prepara as armas*.



Figura 73: Mestre Galdino, Mané Paozeiro rico [terceira fase], cerâmica, 82 x 31,5 x 27,6 cm. Acervo: Museu de Folclore Edison Carneiro (CNFCP/Iphan), Rio de Janeiro. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.178



Figura 74: Mestre Galdino, s/título [terceira fase – série: Homens do Campo], cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro. Foto da autora



Figura 75: Mestre Galdino, Maria Bonita [terceira fase – série: Guerreiros do sertão], cerâmica, 40 x 12 x 17 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora

Galdino se autorretratava com roupa de cangaceiro, às vezes se trajava com armamento e sempre usando óculos. Sua imagem aparece como cavaleiro, poeta e músico. A temática para essas peças são: “Eu, Galdino, meu mundo é incrível”; Eu, Galdino (como cavaleiro) e Cavaleiro Galdino; Galdino como poeta do Alto do Moura, retratando-se com o violão; Galdino: o herói-poeta (figura 76), onde o poeta está sobre sua casa paterna; Viajante Galdino; e Caçador com caça. Nessa peça há, além da cabeça do caçador, a cabeça de Galdino na parte inferior da peça e com a seguinte inscrição no seu chapéu “Galdino, o criador” (vide figura 64).



Figura 76: Mestre Galdino, Galdino: o herói Poeta [terceira fase – série autorretrato], cerâmica, 80 x 23 x 26 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora

Mindelo atribui às obras de Mestre Galdino outras características além das mitológicas, fantasmagóricas e surreais. Em seu artigo ele utiliza o termo “meio tribal” (2007, p.99). Analisando as cerâmicas de Galdino pode-se notar alguns elementos visuais semelhantes às cerâmicas de Santarém e a Marajora.

A cerâmica de Santarém, atribuída aos grupos Tapajós, que habitaram a região da desembocadura do rio Tapajós no Amazonas, foi incluída na tradição inciso-ponteadá², embora a riqueza das peças cerimoniais a caracterizem como um fenômeno cultural singular. Destacam-se entre elas os vasos de cariátides e os de gargalo, com representações e apliques zoomorfos e antropomorfos de grande complexidade. A partir do estudo das cerâmicas de Santarém tem sido possível traçar a evolução dos grupos humanos que as fabricaram, de agricultores de floresta tropical nos períodos mais antigos, até os cacicados hierarquizados, estabelecidos em grandes aldeias durante a época da conquista. (DANTAS, 2003, p.80).



Figura 77: Figura feminina sentada com vasilhame colocado sobre as pernas para fins cerimoniais / Cultura Tapajós. Santarém (PA). 28,5 X 23 X 31,8 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi. Fonte: DANTAS, 2003, p. 127



Figura 78: Mestre Galdino, s/título [terceira fase], cerâmica. Fonte: MARQUES, 1981, p.17

Parece que Mestre Galdino é dotado de uma “memória genética” ao retratar elementos visuais da cerâmica de Santarém em sua escultura. Esses elementos visuais ancestrais compõem uma trajetória que se traçarmos uma linha do tempo da ocupação do Alto do Moura verificaremos que os índios Cariris, posteriormente nomeados como Tapuias, pertencentes ao

² “A tradição inciso-ponteadá se caracteriza pelos adornos aplicados sobre as bordas e sobre as paredes dos vasos em forma de antropomorfos e zoomorfos, formando relevos. Apresenta incisões paralelas cuidadosamente desenhadas. Pequenas urnas funerárias serviram para depositar ossos cremados e aparecem, também, estatuetas rituais. Os povos dessa tradição ceramista habitaram grandes áreas do médio e baixo Amazonas e, nas fases mais tardias, podem ter entrado em contato com os colonizadores europeus dos séc.XVI e XVII”. (DANTAS, 2003, p. 80).

grupo de língua-tronco Macro-Jê, podem ter recebido influência dessas grandes tradições ceramistas:

Alguns pesquisadores sugerem a origem amazônica de toda a cerâmica pré-histórica brasileira a partir de grandes tradições ceramistas. Essas tradições teriam se espalhado de norte a sul, pelo litoral e pelo interior, conectando os dois grandes sistemas fluviais do continente sul-americano através dos seus afluentes superiores. As cerâmicas litorâneas representariam os povos de tronco lingüístico Tupi-Guarani e as que se dispersaram pelo interior através dos formadores das grandes bacias seriam as cerâmicas dos falantes de línguas Macro-Jê. (DANTAS, 2003, p.79).

As peças de Mestre Galdino também apresentam relevos e incisões desenhadas, com formas antropomorfas, zoomorfas e figuras femininas semelhantes às deusas da fertilidade. As figuras indígenas do Mestre possuem olho em elipse, com uma linha na região central da circunferência. Às vezes são retratadas com cocares, às vezes com chapéu e/ou brincos fincados na orelha com uso de arame (vide figuras 79 e 80). Nessa fase as peças são lisas ou com pouca textura e não há inscrição de informações históricas.

O termo “meio tribal”, citado anteriormente, também pode estar associado às imagens das carrancas em forma de totens, realizadas na quarta-fase. Na figura 81 nota-se a presença do jaguar sobrepondo a testa da cabeça da carranca do deus peruano. A carranca é um tema recorrente nas obras de Galdino, assim como a sobreposição de cabeças no mesmo corpo. Os olhos da peça indígena (vide figura 82) lembram os olhos de Mané Pãozeiro e os de outras peças criadas por Galdino como Lampião. Também nessa figura pode-se ver a simbiose do corpo de inseto com a cabeça de um jaguar, sendo essa outra característica da obra do Mestre.



Figura 79: Mestre Galdino. s/título [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora



Figura 80: Mestre Galdino, s/título [terceira fase], Cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora



Figura 81: Carranca de deus peruano, feita por membros do culto ao jaguar entre 200 a. C. e 800 d.C.. Fonte: DELANO, M. et al, 1997, p.112



Figura 82: Vaso cerimonial de gargalo em forma de inseto. Cultura Tapajó, Santarém – PA. 11 x 17 x 13 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi. Fonte: DANTAS, 2003, p. 127

As esculturas de culto sagrado chegaram ao Brasil com os padres jesuítas no século XVI e com os missionários beneditinos e franciscanos, que edificaram igrejas e iniciaram a produção de santos de barro. A arte sacra brasileira intensificou-se no período barroco. Pernambuco foi um dos locais onde ocorreram essas manifestações de cunho religioso, porém não podemos desconsiderar que nas civilizações antigas presentes em partes do continente americano, as figuras sagradas, carregadas de significados espirituais, já faziam parte dos rituais religiosos.

Galdino foi influenciado por essa cultura sacra e como a maioria dos artistas populares atribuía o seu processo de criação aos poderes da divindade. Apesar de pertencer a uma religião de crença cristã, percebemos na obra *Adorando o boi* uma inversão de valores, provocada pela cultura sertaneja, onde ter um boi ou conduzir uma boiada é sinônimo de prestígio. Angela Mascelani descreve a relação da religiosidade na cerâmica do Mestre: “Galdino não pôs limites à sua criação, nem se deixou intimidar pelo catolicismo dominante: criou gente adorando animal (vide figura 83), Cristo vestido a moda sertaneja e fundiu São Francisco aos personagens do cangaço.” (2011, p.65).

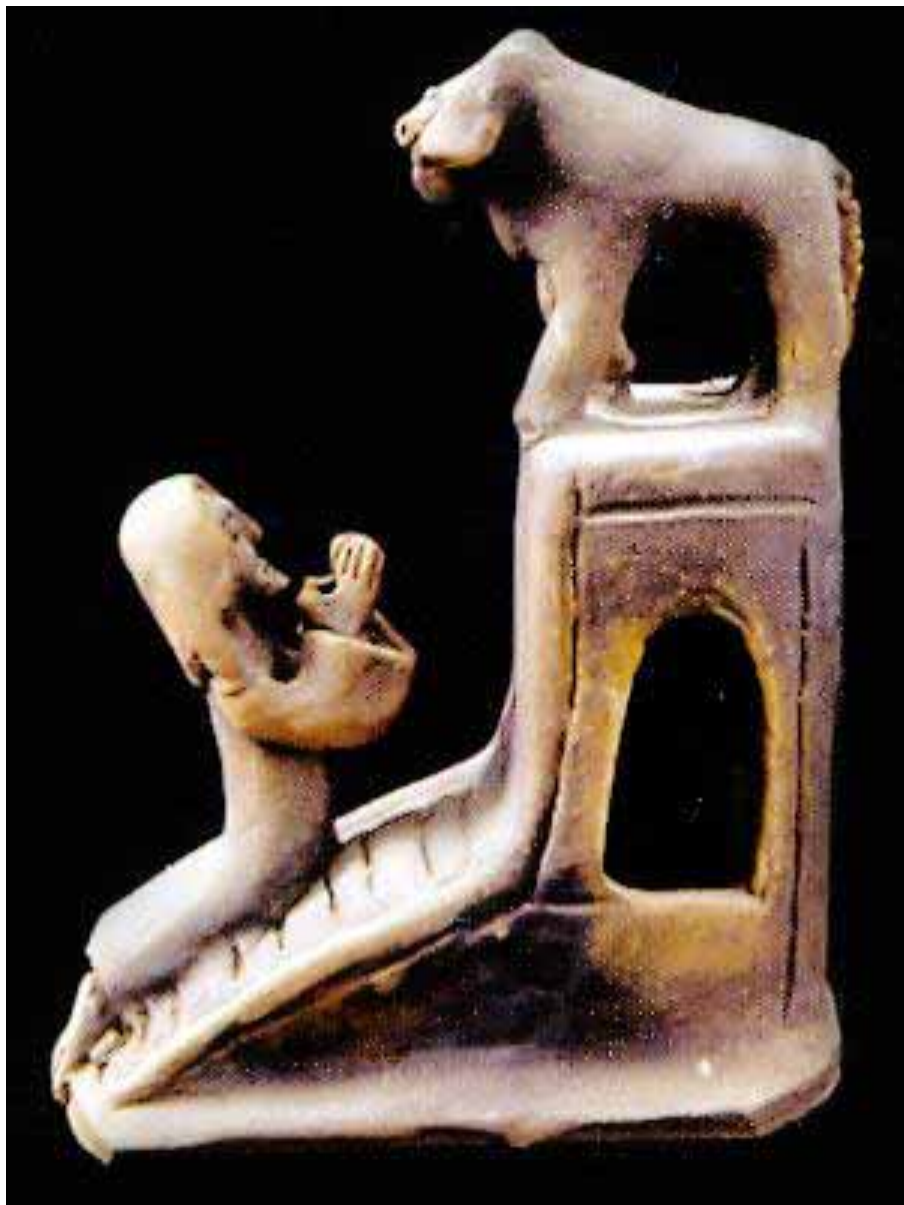


Figura 83: Mestre Galdino, Adorando o boi, cerâmica [terceira fase]. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: MASCELANI, 2011, p.67

Em entrevista cedida em 1995 à Enmanuel Ponce de Leon Júnior, Galdino fala sobre sua religião:

Eu respeito toda religião. A que eu mais faço parte é a Assembléia de Deus. Agora eu não sou chegado ao catolicismo porque o primeiro errado sou eu. Eu fui católico, eu beijava terço, eu tirava novena quando era garoto de 18, 19 anos. Respeito esse negócio de espiritismo, macumba, mas não dou crença. Eu de minha parte sou muito espírita, porque sou home que inventa coisas desse e ainda escreve. Se eu tivesse um material de barro na mão, na frente de um canal de televisão e você dissesse: Galdino faça uma peça que nem eu criei aquela em São Paulo. Eu crio com toda a felicidade. Isso vem de que? Isso vem de uma irradiação. Então eu sou espírita. Só não sou de mesa. A criação da peça vem de uma irradiação espírita. (BARRO, 1998, p.75).

As esculturas referentes a esse período estão ligadas à leitura bíblica. A escultura *O burrinho de Moisés* (figura 84), simboliza a simplicidade e o meio de transporte de pessoas e de carga na época de Cristo. Esse tipo de transporte é também encontrado no sertão de Pernambuco, onde Galdino morava, demonstrando a proximidade do tema retratado com as imagens vistas em seu cotidiano.



Figura 84: Mestre Galdino, *Burrinho de Moisés* [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora

A maioria dos seus trabalhos tem o que? São... Ele falava que vinha dos sonhos, da imaginação, né, vinha também da Bíblia. Uma parte delas vinha da Bíblia, histórias bíblicas. Como *A viagem de Maria ao Egito*, *O galinho de Jesus* e o *Burrinho de Moisés*³, Joel Galdino.

A viagem de Maria ao Egito (figura 85) representa a fuga para proteger Cristo, que acabara de nascer:

Depois de eles (reis magos) se terem retirado, eis que o anjo de Jeová apareceu a José num sonho, dizendo: 'Levanta-te, toma a criancinha e sua mãe, foge para o Egito e fica ali até eu te avisar; porque Herodes está prestes a procurar a criancinha para destruí-la'. Levantou-se, pois, e tomou de noite a criancinha e sua mãe, e retirou-se para o Egito. (Mateus, 2: 13-15).

³ Trecho do curta: BARROS, LUANA E. G. ESMERALDO. Eu, Galdino, meu mundo é incrível. [curta-metragem]. Luana E. G. Esmeraldo Barros. Brasil. Documentário/curta-metragem. Colorido.



Figura 85: Mestre Galdino, A viagem de Maria ao Egito [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora



Figura 86: Mestre Galdino, O galinho de Jesus [terceira fase], cerâmica. Memorial Mestre Galdino. Foto da autora

O galinho de Jesus (figura86) e *O galo da negação de Pedro* simbolizam a passagem bíblica em que Pedro nega Cristo por três vezes antes de o galo cantar.

Prenderam-no então, e o levaram e trouxeram à casa do sumo sacerdote; mas Pedro seguia à distância. Quando acenderam um fogo no meio do pátio e se assentaram juntos, Pedro estava sentado no meio deles. Mas certa serva o viu sentado junto ao fogo aceso e o examinou, e disse: 'Este homem também estava com ele'. Mas ele o negou, dizendo: 'Não o conheço, mulher.' E depois de pouco tempo, outra pessoa, vendo-o, disse 'Tu também és um deles'. Mas Pedro disse: 'Homem, não sou'. E, depois de passar aproximadamente uma hora, outro homem começou a insistir fortemente: 'Este homem certamente também estava com ele, pois, de fato, é Galileu'. Mas Pedro disse: 'Homem, não sei o que dizes.' E, instantaneamente, enquanto ainda falava, cantou um galo. E o Senhor voltou-se e olhou para Pedro, e Pedro lembrou-se da pronúncia do Senhor, quando lhe disse: 'Hoje, antes de o galo cantar, repudiar-me-ás três vezes.' E ele saiu e chorou amargamente. (Lucas, 22: 54-62).

Galdino utiliza-se dos símbolos cristãos para representar os santos, na peça *São Pedro* (vide figura 87). O ceramista representa Pedro com a cruz e as chaves do céu. São Pedro

pediu para ser crucificado de cabeça para baixo, pois não se sentiu digno de ser crucificado como Cristo.

Porém, a cruz invertida para muitos cristãos é simbolizada como o anticristo, por isso Galdino a representa no sentido em que Cristo foi crucificado.

Na escultura *Igreja* (figura 88) há a seguinte inscrição: “Santa Luzia rogai por nós que estaremos com vós”. Na igreja há um alto falante, a cruz, a figura de um pássaro e de um homem vestido de roupa do sertão, que segura uma peneira ou cesta que contém grãos.



Figura 87: Mestre Galdino, São Pedro [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora



Figura 88: Mestre Galdino, Igreja [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 67

Em *A serpente e o justo* (vide figura 120) há muitas passagens bíblicas nas quais a serpente é citada como o símbolo da “tentação”, nessa peça a serpente e o justo estão sobre o corpo da figura do homem que caminha representando a igreja. O justo é segurado pela igreja como se ela o estivesse protegendo. Eco afirma que por “séculos circulam lendas pias sobre o ‘pacto com o diabo’: o diabo tenta o bom cristão e o faz firmar um pacto, que hoje diríamos faustiano, mas geralmente o cristão consegue escapar de suas armadilhas no final.” (2007, p. 92).

Na peça *São Francisco Cangaceiro* (vide figura 121) sabemos que o santo é conhecido pelo seu voto de pobreza e Lampião e seu bando são cangaceiros conhecidos por agirem contra o coronelismo da época, ambos lutavam por melhores condições sociais: um por via religiosa e pela espiritualidade, e o outro pela luta armada.

Em *O símbolo de Salomão* (vide figuras 46 e 47) há duas faces provavelmente simbolizando sabedoria e riqueza. “De modo que o Rei Salomão era maior em riquezas e em sabedoria do que todos os outros reis da terra. E todas as pessoas da terra procuravam a face de Salomão para ouvir a sua sabedoria que Deus lhe pusera no coração” (1Reis 10:23).

Na peça *Carranca de São Marcos* (figura 89) há uma cavidade para oferendas. O ceramista sugere isso quando indica na inscrição da peça: “São Marcos – ponha sua oferta.”. Nas igrejas cristãs as ofertas são comuns, e estas instituições sobrevivem com o auxílio das ofertas realizadas por seus fiéis.

A peça *Sansão e Dalila* (figura 115) foi inspirada na passagem bíblica, contida no evangelho *Juizes, 16*, em que Sansão foi entregue por Dalila aos filisteus. Porém, antes de ser entregue, Sansão engana diversas vezes Dalila, não contando o verdadeiro segredo de sua força. Galdino representa a figura dos filisteus com um sorriso largo e



Figura 89: Mestre Galdino, Carranca de São Marcos [terceira fase], cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora.

irônico, carregando Sansão em suas mãos, representado pequeno diante do poder dos filisteus.

Em *O homem barbudo* (figura 90) há a representação da igreja sustentando os homens pequenos. *Santo Antônio caminhante* (figura 91) é representado como um peregrino carregando a cruz, como um sinal de devoção ou promessa.



Figura 90: Mestre Galdino, Homem barbudo [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 67



Figura 91: Mestre Galdino, Santo Antônio caminhante [terceira fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 65

Além desses temas comentados, nessa terceira fase há o início da simbiose entre o homem e o animal, a peça *A lobinha sentada* (figura 92) não possui datação, mas é o retrato desse começo. A postura da lobinha sentada remete à simbiose de um rosto de lobo com um corpo de humano.



Figura 92: Mestre Galdino, A lobinha sentada [terceira fase], cerâmica, 37 x 12 x 19 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora

4.3.4 Quarta fase

Na quarta fase o artista explora as imagens grotescas e constrói suas peças voltadas a temas ligados às batalhas, à história, à mitologia, ao universo onírico. Cria seres antropomórficos e antropofágicos. Representa carrancas esculpidas em forma de totens e retrata simbioses do homem e do animal, e do homem ou do “bicho”, em máquina. São também desse período a série *Maternidade*, os dragões, as inscrições históricas de batalhas e acontecimentos históricos.

O ceramista, além da modelagem de batalhas e acontecimentos históricos, faz incisões na peça, narrando o contexto histórico retratado. Lélia descreve algumas dessas narrações como “batalhas de Jaraguá, de armas em punho, no túmulo do rei morto por uma tabajara em uma aldeia africana, em 1413. Tempos mitológicos criados por ele para exprimir a sua percepção da história do país Brasil.” (FROTA, 2005, p.217).

A escultura *Iszaima* (figura 93) apresenta a seguinte inscrição: “Iszaima, o primeiro cientista nascido em 22...1814”.



Figura 93: Mestre Galdino, *Iszaima* [quarta fase], 1978, cerâmica, 52 x 13,5 x 13,5 cm. Coleção: Paulo Sérgio Duarte, Rio de Janeiro. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.184

Na exposição *Teimosia da imaginação*, a escultura do índio Juruba possui a seguinte incisão no barro⁴:



Figura 94: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição *Teimosia da imaginação*. Vista de frente



Figura 95: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição *Teimosia da imaginação*. Transcrição das anotações de Galdino na escultura. Vista de costas⁵

NÃO ENTREGO
MEU : TERRITÓRO
A NINGUEM : SOL
ACUSTO : DE : SAN-
GUE : O INDIO :
JURUBA : DIZ :
GALDINO : CARUARÚ
27. 5 : 1992

JURUBA . NASSEU : NA :
SERRA : DA : CANASTRA:
EM : 4 : DE : 2 : 1504
EM : ALAGOAS

A série *Maternidade* apresenta mulheres com seus filhos e o instante do nascimento. Essas mulheres possuem seios volumosos e rostos desfigurados onde transparece um sorriso. As crianças estão no colo das mães, às vezes entre seus seios (vide figura 98). Somente uma

⁴ O texto foi transcrito exatamente como estava na escultura.

⁵ Não foi possível fotografar a exposição, por isso compartilho as impressões e as anotações realizadas durante a visita.

das esculturas encontradas durante a pesquisa tem a criança saindo do seu ventre e outra em seu colo (vide figura 99).

A figura encontrada, supostamente, em Hacilar, às margens do lago de Burduf, no sudoeste da Ásia Menor, é segundo a sua forma a atitude um símbolo de fecundidade. A cabeça estilizada sobre um pescoço longo e com um penteado em forma de crista, os seios pesados apoiados pelas mãos como que oferecendo o seu leite, a barriga proeminente e as nádegas destacadas sobre as coxas volumosas em forma de colunas lembram a famosa ‘Vênus de Villendorf’. Apesar de ser mais de 10.000 anos mais recente, o ídolo de Hacilar revela que a idéia de fecundidade feminina transbordante se transmitiu do Paleolítico Inferior até o Neolítico Superior, sendo representada em formas análogas em regiões muito distantes entre si. (DANTAS, 2003, p. 18).



Figura 96: Ídolo feminino. Hacilar. Anatólia, Turquia/ Milênio V a.C./ Achado em assentamento/ Pedra-sabão / 18,2 x 6,6 x 2,2 cm Museum fur Vor- und Fruhgeschichte, Berlim – Alemanha. Figura feminina opulenta, pintada com listas vermelhas sobre fundo amarelo. Fonte: DANTAS, 2003, p. 18



Figura 97: Mestre Galdino, s/título, [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Fonte: BARRO, 1998, p. 35

Sobre essa série de mulheres mães deformadas, Barro comenta que elas possuem elementos grotescos pela “subversão das ordenações harmônicas da natureza pelo disforme que se transfigura também pela via do fantástico.” (1998, p.9).

Entre um seio e outro de uma patética-passiva maternidade, se acomoda a criança que leva dramaticamente a mão à cabeça. Parece configurar, quem sabe, um espanto de fome inutilmente saciada em seio tão disforme. (BARRO, 1998, p.58).



Figura 98: Mestre Galdino. s/título [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Foto da autora



Figura 99: Mestre Galdino. s/título [quarta fase – série maternidade], cerâmica. Fonte: BARRO, 1998, fig.33



Figura 100: Mestre Galdino, s/título, [quarta fase – série maternidade], cerâmica, coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, f. 49

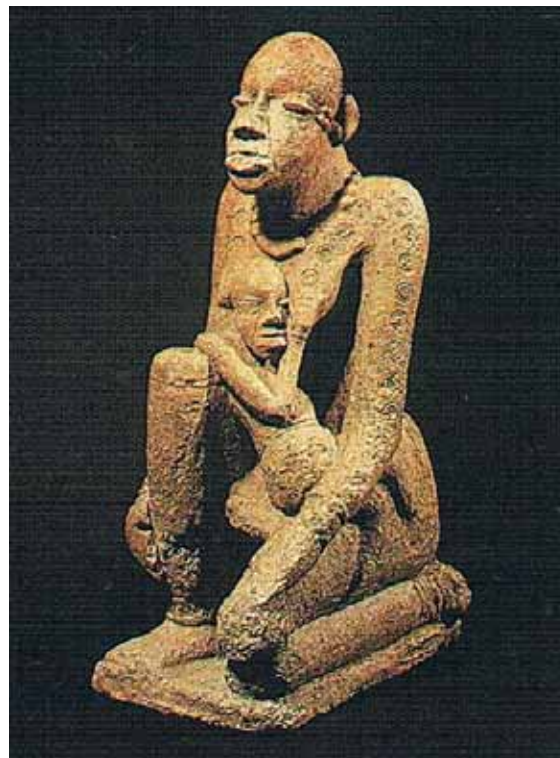


Figura 101: Mulher Delta do Rio Niger, Mali, séc. XI – XVII, terracota com traços de argila. Fonte: BARDI, 1989, p.67

Muitas dessas imagens lembram as estatuetas femininas dos povos pré-históricos. Naquela época⁶ a participação do pai na fecundação era desconhecida. A mulher era tida como sagrada e mística, por gerar vidas e alimentá-las. Eram conhecidas como deusas da fertilidade pela colheita e deusas-mãe, por gerarem filhos e amamentá-los. Em algumas tribos a confecção de vasos feitos com o barro era um ritual sagrado, realizado somente pelas mulheres que não podiam estar menstruadas, nem terem relações sexuais no período.

A magia da boa colheita e da manipulação da terra estava ligada à magia da mulher, de nascer, menstruar, gerar vida, amamentar e perpetuar o clã, por isso ela era cultuada como a grande-deusa. São diversas as representações de estatuetas dessas deusas, tendo como característica o corpo curvilíneo, carregados de simbologia nas formas volumosas dos seios, ventre (útero) e quadris.

Com a domesticação dos animais, o homem passou a compreender melhor o ciclo da vida e, gradualmente, passou a entender a participação da figura masculina na fecundação dos seres e os animais começaram a auxiliar os homens na agricultura.

Na era cristã as deusas-mães tornaram-se submissas ao homem, depois do pecado de Eva, passando a mulher a ser um símbolo do pecado por sua sexualidade. A imagem da

⁶ Período Paleolítico e Neolítico.

mulher também foi associada à da Virgem Maria e o pai tornou-se o deus-pai, o único Deus. Galdino por ter uma forte influência do cristianismo, deixa transparecer em seus trabalhos o lado pecador da mulher. Quando o questionaram porque as mulheres que ele fazia eram tão feias e deformadas, Galdino respondeu: “Essas mulheres feias, elas é assim porque já nasceu assim, aleijada. Instinto animal tem no home como mulher.” (BARRO, 1998, p. 78).

Os temas ligados ao universo onírico e mitológico em alguns momentos lembram os mitos gregos. De acordo com Eco o mundo grego e a mitologia clássica possuem muitos tipos de feiúra por conter:

Um catálogo de inenarráveis crueldades: Saturno devora os próprios filhos; Medéia os massacra para vingar-se do marido infiel. (...) É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feiramente atrozes’. Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais. (ECO, 2007, p.34).

As esculturas *Sonhos* (vide figura 103); *Lampião Sereia* (vide figura 123); *Mulher com corpo de réptil* (vide figura 104); e *Lua do Luar* (vide figura 102), com subtítulo *Marte dirige a Lua*, pertencem a este universo onírico e mitológico. Em *Lua do luar: Marte dirige a Lua*, há a imagem da Lua representada por um rosto humano e Marte está representada por um corpo com asas e segura a cabeça da Lua. “Marte é simbolizado pela figura masculina e dirige a Lua isomorfia do ciclo lunar com o ciclo menstrual, conseqüentemente com a simbologia da fertilidade”. (BARRO, 1998, p.56).



Figura 102: Mestre Galdino, Lua do luar [quarta fase], cerâmica, coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, p.22



Figura 103: Mestre Galdino, Sonhos [quarta fase], cerâmica. Foto: Breno Laprovítera. Fonte: ROMANI, 2009, p.34



Figura 104: Mestre Galdino, Mulher com corpo de réptil [quarta fase], cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 66

Na quarta fase a simbiose entre homem e animal e entre homem e máquina é intensificada. Sobre a “antropomorfização do homem em máquina”, a antropóloga Frota comenta:

A antropomorfização do automóvel e do avião, que ele já começara nos anos de 1980, chega aqui a transformar a máquina em coisa orgânica, imbricando-a, não sem sofrimento e humor, com o homem, seu condutor. Expõe ele assim, com muita modernidade, a questão da violência exercida pela tecnologia sobre o indivíduo. (FROTA, 2005, p. 217).

As esculturas desenvolvidas sobre essa temática configuram a locomoção de modo geral, em que há animais de grande dimensão que lembram figuras pré-históricas. Eles carregam o homem, porém estas figuras ou “criaturas” pertencem ao universo onírico de Galdino, por não terem verossimilhança com os animais existentes. Ainda no contexto do homem máquina, Galdino retratou um homem que tem no seu próprio corpo engrenagens para locomover um garoto numa bicicleta.



Figura 105: Mestre Galdino, Avião do Futuro [quarta fase], 1985, cerâmica, 66 cm, CCSF. Fonte: FROTA, 2005, p.216

Galdino realizou algumas obras intituladas *Carrancas*. São figuras com “caras feias”, usadas nas proas das embarcações com objetivo de espantar os “maus espíritos” ou o desconhecido nas águas.

As imagens das carrancas surgiram e se expandiram culturalmente ao longo do Rio São Francisco, no final do século XIX. Em Petrolina – PE, onde passa o rio, viveu Ana das Carrancas. Seu nome artístico surgiu depois de realizar modelagens de carrancas em cerâmica, representando as *Carrancas do Rio São Francisco*, que até então eram realizadas em madeira.

Ao se fazer a carranca de barro, quebra-se essa harmonia de material, uma vez que o barro vindo do leito do próprio rio agora mantém não com o barco, mas com o próprio rio sua identificação. Nesse sentido, a carranca de barro como que se distancia da função de protetora do barco para ser a representação do espírito do rio que pode proteger ou não a embarcação em função da intenção do navegador ser aceito pelo rio ou não. Assim, navegadores virtuosos, tementes a Deus, que navegam atendendo às necessidades das populações ribeirinhas seriam protegidos, de outra forma, navegantes gananciosos, astutos pela descoberta de riquezas teriam contra si o espírito do rio. Porém, é fato, que a produção de carrancas de barro, notadamente as de Ana das Carrancas têm uma função mais de peça decorativa artística de colecionadores e admiradores da arte popular do que propriamente a função de carrancas de embarcações.⁷ – Jayro Luna

As carrancas do eixo Juazeiro – Petrolina têm como característica os olhos grandes e esbugalhados, sobrancelhas arqueadas, nariz e boca largas, e as mais recentes apresentam bocas abertas com dentes afiados. Essas são conhecidas como “vampirescas”, algumas possuem cabelos volumosos semelhantes à juba de um leão, com formas zoomorfas ou antropomorfas. Não se sabe se Galdino teve contato com as peças de Ana das Carrancas e/ou com as histórias dos mitos que as envolvem, porém percebe-se em suas esculturas uma semelhança com as carrancas do Rio São Francisco.

Mestre Galdino estruturava as carrancas umas sobre as outras, lembrando totens. Os totens são típicos dos povos indígenas da América do Norte, representam um símbolo de identidade, de um objeto de culto religioso ou social. Tudo indica que seu surgimento tenha acontecido na pré-história, quando o homem primitivo, ao caçar, colocava a pele das caças na entrada do seu abrigo de pedra para pedir proteção à natureza e mostrar suas condições de poder e força. A altura do totem representa a elevação e proximidade com a espiritualidade, é considerado um símbolo de proteção, nele são representados animais, homens e objetos, considerados por alguns como “figuras monstruosas”. Severino Vitalino relatou, em entrevista, que Galdino pode ter se inspirado em imagens vistas pela televisão, “acho que via

⁷ LUNA, Jayro Nogueira. *Por uma mitologia das Carrancas do Vale do São Francisco*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/504113>>. Acesso em: 20 de abr. de 2013, às 8h00.

na televisão algum dinossauro alguma coisa, aí ele começava com um trabalho diferente”.⁸ Pode ser que Galdino tenha visto os totens em algum filme ou reportagem pela TV. Nas décadas de 1970 a 1990⁹ foi agregado ao Brasil, por meio da chamada “indústria cultural”, uma forte influência norte-americana. Porém, essa é só uma hipótese, não podemos afirmar que esse fato aconteceu realmente.



Figura 106: Mestre Galdino, Carranca [quarta fase], cerâmica. Foto da autora

⁸ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Severino Vitalino, no dia 22 de janeiro de 2012.

⁹ Período de criação e modelagem em cerâmica do Mestre Galdino.



Figura 107: Mestre Galdino, s/ título [quarta fase], cerâmica. Coleção: Jarbas Vasconcelos. Foto: Josenildo Tenório (imagem cedida pelo colecionador)

As carrancas e os totens são imagens carregadas de um universo místico, ligadas à espiritualidade. Provavelmente Galdino acreditava que essas carrancas configuradas como totens eram seres de proteção. Há no Memorial Mestre Galdino uma obra intitulada *Carranca espantalho dos caboclos ladrãozinhos* (figura 108). O espantalho é um boneco de proteção da agricultura e a carranca criada nas proximidades do Rio São Francisco era protetora dos mistérios das águas: mãe d'água, duendes do rio, o minhocão e o caboclo d'água. Coincidentemente, a Carranca criada por Galdino representa um espantalho que afugenta os “Caboclos ladrãozinhos”.



Figura 108: Mestre Galdino, Carranca espantalho dos caboclos ladrãozinhos [quarta fase], 20 de novembro de 1995, cerâmica pintada em cor de barro, 71 x 29 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora

Os monstros e dragões do Mestre também são originários de uma crença. Galdino acreditava que os monstros e os dragões eram figuras do início do mundo.

Olhe eu acho que no meu tempo, o dragão veio da criação do mundo. Todos esse animais que eu faço, eu digo pro povo...Nesse tempo existiam milhares de monstros. Todo tipo de monstro. Vocês já pensaram! O dinossauro já chegou até a nossa era, criação moderna, mas foi um monstro, nós já sabe, faz milhares de anos. Monstros que comia a cauda, quando tinha fome. Ele deitava a cauda prá cima e jogava a cauda assim e comia ela...Se não tivesse o dilúvio, os monstros invadia, acabava tudo...Alguns é criação de Satanás. Jeová criou os homens e os monstros também. Na nossa invenção tem uma criação do diabo. Nesse mundo, o imbuá eu acho que foi o diabo que inventou. Foi uma aposta com São Pedro. – Galdino. (BARRO, 1998, p. 76).

No livro *A história da Feiúra*, Eco descreve um capítulo sobre o apocalipse, o inferno e o diabo, onde há a citação do Apocalipse de São João Evangelista, intitulado a representação sacra do apocalipse. “No final do primeiro século de nossa era, na ilha de Patmos, o apóstolo João (ou, em qualquer caso, o autor do texto) tem uma visão e passa a narrá-la segundo as regras do gênero literário “visão” (ou apokalypsis, revelação), comum à cultura hebraica.” (ECO, 2007, p.73).

Nesta visão, o “autor ouve uma voz que lhe impõe que escreva o que verá e que envie o escrito às sete igrejas da província asiática”, são os “terrores do milênio”. João Evangelista revela cenas de batalhas entre o bem e o mal, em que “criaturas monstruosas” são descritas como: animal com feições de homem; nuvens de gafanhotos, como guerreiros terríveis guiados pelo Anjo do Abismo; satanás; o cordeiro com sete chifres e sete olhos; cavalo esverdeado montado pela morte; cavalos com cabeças de leão; serpentes; uma mulher vestida de sol e de lua, coroada por doze estrelas; espíritos impuros semelhantes a rã; a prostituta da Babilônia sobre a besta escarlate; a besta com dez chifres e sete cabeças; o dragão vermelho com sete cabeças coroadas por diademas e dez chifres.

BARRO: Voltando aos dragões, alguns deles representam mesmo satanás?

GALDINO: Alguns eu faço nesse sentido. Mas fica ruim de vender a peça. Deu um trabalho danado prá vender. O povo tinha medo, fazia logo cruz. Depois eu vendi muito barato. Agora eu faço coisa dada por Deus, da natureza, não da moderna, da antiga natureza. (BARRO, 1998, p. 77).

A escultura *O guará* (vide figura 109) possui corpo similar ao de um dragão com língua, asas e chifres. Sobre a analogia do título da imagem, Chagas (2011, p.359) diz:

Mostra uma pequena criatura de constituição quimérica, com asas nas costas, chifres na cabeça numa postura insolente e debochada. No Brasil, Guará é uma espécie de lobo. Existe também uma ave com este nome, porém não se consegue identificar traços do referencial na escultura. Parece-nos que Galdino nomeava suas obras sem critérios narrativos, ou de similaridade ou analogia.



Figura 109: Mestre Galdino, O guará [quarta fase], cerâmica, 38 x 25 x 25 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru / PE. Foto da autora

Provavelmente Galdino se inspirava nas leituras do Antigo Testamento para criar alguns de seus monstros, outros eram reflexos do seu imaginário e dos seus sonhos.

No Antigo Testamento encontramos alusões a uma ‘moradia dos monstros’, sem que se fale, no entanto, de penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos, mencionando o Abismo e especialmente as Geenas e seu fogo eterno, ‘onde haverá pranto e ranger de dentes’. (ECO, 2007, p.82).

Alguns monstros narram cenas de romance, outros refletem os monstros reais da vida de Mestre Galdino e de grande parte da população brasileira.



Figura 110: Mestre Galdino, Os dois se ama [quarta fase], cerâmica, 16 x 52 x 26 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE. Foto da autora

Dentre as peças desse terceiro subgrupo grotesco-satírico, destaca-se *Sou infração* (vide figura 111). Essa peça caracteriza a primeira e única incursão de Galdino, pela expressão plástica do antigo ‘monstro’ inflacionário. Nós que hoje vivemos as benesses do fim da inflação, golpeada pelo neoliberalismo redentor, temos até dificuldade de imaginar o monstruoso e o grotesco que Galdino plasmou como uma caricatura feroz. (BARRO, 1998, p. 62).



Figura 111: Mestre Galdino, Sou infração [quarta fase], cerâmica. Coleção: Enmanuel Ponce de Leon Júnior (João de Barro). Fonte: BARRO, 1998, f.45



Figura 112: Mestre Galdino, *Escultura Fantástica* [quarta fase], cerâmica, 28 x 29 x 15 cm. Coleção: João Maurício de Araújo Pinho, Rio de Janeiro – RJ. Foto: Germana Monte-Mór. Fonte: MONTES, 2012, p.180



Figura 113: Monstro que devora um homem, capitel central da Igreja de Saint-Pierre, séc. XI- XVII, Chauvigny. Fonte: Eco, 2007, p. 113

Apesar dos relatos das modelagens do Mestre serem referentes a deglutição, percebemos nelas o contrário. Parece que elas estão expelindo esses seres de sua boca, proporcionando assim o seu nascimento (vide figura 112).

De todos estes elementos construtivos do grotesco, nos interessa ressaltar, sobretudo, os aspectos de sua configuração formal na esteira do inventário que faz Bakhtin, a exemplo dos traços do rosto humano. A boca e o nariz desempenham papel decisivo nas imagens do corpo grotesco. A boca seria a parte mais marcante que, em geral, se exhibe escancarada, entrada mesmo para o ‘abismo corporal’ que devora o mundo correspondendo, também, às estranhas e ao próprio útero. (BARRO, 1998, p. 17).

A evolução da cerâmica de Mestre Galdino ocorreu em apenas 22 anos de trabalho intenso no Alto do Moura. Nesse período o ceramista alcançou a originalidade almejada, retratando em sua cerâmica as fases de sua vida, entre seus sonhos e imaginação. Esse repertório de volumes e formas lhe rendeu esculturas carregadas de uma beleza estética e criatividade.

CAPÍTULO 5

INFLUÊNCIAS DOS “BICHOS FEIOS DE SEU MANÉ”



Figura 114: Mestre Galdino, s/título [quarta fase], cerâmica. Coleção: Jarbas Vasconcelos. Foto: Josenildo Tenório (imagem cedida pelo colecionador)

5 INFLUÊNCIAS DOS “BICHOS FEIOS DE SEU MANÉ”

5.1 Pensamentos de Mestres e artesãos

Galdino funde sua história com a dos artesãos do Alto do Moura na década de 1970 quando se instala no Alto do Moura. “Aqui em Caruaru, dizemos que se Mestre Vitalino deu vida ao barro, Mestre Galdino deu-lhe alegria”, Carlos Sá¹. O ceramista Luiz Bernardino em depoimento transcrito no catálogo *Teimosia da imaginação* fala sobre o amigo: “Nunca houve intriga com ninguém, com Galdino ‘não tinha tempo ruim’” (MONTES, 2012, p.174).

Muitas vezes ele (Galdino) trazia turista, eu morava lá na casa da minha mãe, ele trazia turista, fregueses dele ia lá pra minha casa para mostra o meu trabalho e da minha família, dizia ‘olha gente, não tem nada a ver o trabalho da minha comadre’, ele me chamava de comadre Marliete, assim mesmo uma maneira de carinho, né, aí dizia assim, olha: ‘Veja como é tão diferente do meu’. Marliete²

Galdino estimulava os ceramistas a criar peças e a desenvolver um estilo próprio: “Gente, não vamos copiar nada de ninguém. Aquilo que foi de Vitalino vamos deixar para a família dele. (...) Vamos criar”, o Mestre nesse depoimento continua dizendo para o artesão ter “luz, consciência no trabalho do artista” (MARQUES, 1981, p.17). As reproduções em série diminuía os valores financeiros da cerâmica local e isso dificultava ao ceramista receber o preço justo pelo seu trabalho, Galdino tinha consciência disso e não aprovava:

Tem ceramista que precisa viver do barro, não sabe criar, carece do dinheiro, então copia. Acaba vendendo um cento, duzentos, trezentos bonecos por dia pra arranjar a bóia. Outro dia escandalizei com a situação: comprei um bocado de bonequinho de um copador de Vitalino, de encomenda de uns turistas. Então chegou lá em casa um revendedor, um inflacionário. Já vinha gritando lá debaixo do arruado: ‘Galdino, como é o cento desses bonecos?’ Eu respondi que era a 10 cruzeiros, e o revendedor: ‘Eita bexiga, eu comprei a 3’. Aí me deu tanta vontade de eu passar a mão assim e quebrar tudo de uma vez... Pensei: isso é trabalho pra ladrão. E eu ia fazer uma peste dessa pra dar por 3 cruzeiros o cento? Precisa é lutar contra isso, valorizar o trabalho do ceramista. (MARQUES.1981,p.17).

As datas do ano de chegada de Mestre Galdino ao Alto do Moura (1974) e o ano de morte de Mestre Vitalino (1963), não coincidem para que os dois tivessem tido uma convivência e uma amizade, porém há relatos de que os dois se conheceram e conviveram antes da fixação de Manuel Galdino nesse bairro. No poema encontrado no Museu do Barro de Caruaru, Galdino diz na terceira estrofe que Vitalino “Foi amigo de Galdino”.

¹ Comentário Carlos Sá. Disponível em:< <http://historia-da-ceramica.blogspot.com.br/2009/03/manoel-galdino-e-o-processo-criativo.html>>. Acesso em: 21 jun. de 2012, às 11h00.

² Pesquisa de Campo. Relato concedido à pesquisadora durante entrevista com Marliete Rodrigues, no dia 21 de janeiro de 2012.

Galdino e meu pai se conheceram nos anos 60, de 58 pra 60, em Caruaru. Mas ele antes ele morou aqui. Antes do meu pai morrer ele tinha uma Bodega aqui no Alto do Moura. (...) Eles se conheceram muito. Por causa dele ter uma venda aqui, aqui na esquina. Antes foi lá embaixo lá na... lá pertinho da praça. Ele tinha um cantinho ali onde vende pinga e meu pai e ele ia pra lá, Severino Vitalino.³

No catálogo *Teimosia da imaginação*, Vital Florentino comenta a convivência de Mestre Vitalino com Mestre Galdino e deduz:

Mas eu acredito, não é certeza, é uma dedução minha, que Vitalino não dava muito valor à obra de Galdino. Achava que aquilo era brincadeira, coisa de criança, aqueles caramujos, aqueles caras com dez cabeças, aquelas coisas lindas de Galdino não se encaixavam na cabeça de Vitalino. (MONTES, 2012, p.176).

Galdino teve o incentivo de Mestre Vitalino para tornar-se um ceramista. Severino recorda-se que seu pai Vitalino aos domingos ia beber na ‘bodega’ de Galdino e dizia: “Oiê, Galdino, vai, começa, aprenda a fazê um bonequinho”⁴. Galdino vê em Mestre Vitalino uma referência e reconhece o estímulo: “Devo a Mestre Vitalino o meu trabalho. No início, aqui nessa barraca velha e feia que eu moro, eu vendia cachaça, que eu não confiava no barro” (MONTES, 2012, p.175-6). Um dos versos mais conhecidos de Galdino refere-se a essa relação: “Galdino é bonequeiro/tem boneco em minha casa/que bonequeiro não tem/na arte só devo a Deus/lição não devo a ninguém.” (CIRANO, 2000). Para Galdino, Deus era o único responsável por torná-lo ceramista.

Mestre Galdino homenageia em versos Mestre Vitalino:

Quem vem ao Alto do Moura
preste muita atenção
ver bonequinho de barro
traçados por Santa mão
Vitalino Pereira dos Santos
Que mora na Santa Manção

Este home fez sucesso
em todo Brazil inteiro
foi vizitado por condes
dus ramais estrangeiro
até com nome dele
muita gente ganha dinheiro

Foi amigo de Galdino
aquele home sem par
que vivi na mesma terra
quando Deus mandou xamar
Eu Galdino se pudesse
tinha ido em seu lugar

Vocês deve visitar
a terra de Vitalino

³ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Severino Vitalino, no dia 22 de janeiro de 2012, na Casa Museu Mestre Vitalino – Alto do Moura / Caruaru-PE.

⁴ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Severino Vitalino, no dia 22 de janeiro de 2012, na Casa Museu Mestre Vitalino – Alto do Moura / Caruaru-PE.

seu berço puro adorado
dêz dus tempos de menino
conhesser a família dele
e o ceramista Galdino

Mestre Galdino (1923-1996)
Ceramista e Poeta do Alto do Moura
Museu do Homem do Nordeste⁵

A comparação entre os Mestres era inevitável e, em 1981, Galdino foi questionado se era o sucessor do Mestre Vitalino e ele respondeu:

Não, não sou sucessor de Vitalino. Isso eu detesto. A Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, por exemplo, chegou em minha casa, perguntou isso a mim, eu disse que não, eles estranharam: "Galdino, perai, Vitalino foi um criador do barro". Eu expliquei: Vitalino foi criador do barro no estilo dele. Por sinal, quando Vitalino acabou-se, eu não trabalhava em barro. Faz cinco anos só que trabalho em barro. Então eu não sou sucessor, apenas sou um grande amigo de Vitalino. Tenho muita saudade dele. Foi o pino principal, mas sucessor dele não sou. Eu fui, sou e hei de morrer sendo amigo dele, mas sucessor eu não sou não. Pode botar a faca nos meus peitos, mas não sou. (MARQUES, 1981, p.17).

Catorze anos depois Galdino reconhece o título de sucessor escrevendo um cordel com o seguinte título: *Poetista Galdino com Vitalino o único sucessor do Mestre Vitalino Alto do Moura 7.1.1995* (vide poema 3).

Além da citação no título, há versos em que Vitalino é mencionado:

Sol uma coisa não fasso
E imitar Vitalino
Porque ele me pidia
Oie meu amigo Galdino
Nunca faça u que eu faço
Que cerai um heroíno
Mestre Galdino
(BARRO, 2008, Cordel 01)

Galdino admitia ter estilo e temática distinta de Vitalino, no entanto as comparações e questionamentos de ser ou não o sucessor do Mestre Vitalino eram frequentes e isso se deve à similaridade de linguagens entre ambos. Os dois são músicos populares, ceramistas e contadores de histórias; referenciais e estimuladores para tantos do núcleo de ceramistas de Caruaru e de outros lugares, sendo assim nomeados "Mestres"; ícones representados no portal de entrada do bairro do Alto do Moura, sendo lembrados e contemplados em museus e salões de arte e eternizados na tradição oral daquele povoado.

⁵ Versos encontrados na sala de exposição Mestre Vitalino, no Museu de Barro de Caruaru. Pesquisa de campo, janeiro de 2013.

Se Cria Assim: ^{Patista} Galdino Com Vitalino. O.

Quem cria tem que dormi
Pensar bem no passado
De tudo ser bem lembrado
Jirar o juizo como loco
Ter a voz como um pipoco
Ter o corpo com energia
Ler o escudo do dia
Conservar uma oraçao
Fazer sua oraçao
Ao deus da puizia.

Deve' dormi muito sêdo
Muito mais sêdo acordar
Muito mais tarde sonhar
Muito afoito i menos medo
Muito onesto con segredo
Muito menos guardar
Muito mais revelar
Pra ter mais soberania
Muito pocas covardia
Nao dormi para sonhar

O unico
sucessor do
Mestre Vitalino
Alto Do Moura
7.1.1995



Manoel Galdino
Ceramista e Poeta

BOM-DIA TURISTA AMIGO 7.
VEIJA. MINHA. COMPETENCIA
COM. 70 ANOS J MEIO
MAIS. MOSTRO. MINHA. COMPETENCIA
MEU. TRABALHO. SOL. E. FEIO
PRA. QUEM. MÃO. TEM. CONCIENCIA

SOL. UMA. COIZA. MÃO. FAÇO
E J MITAR. VITALINO
PORQUE. ELE. ME. PIDIA.
DU. MEU. AMIGO. GALDINO
MUNICA. FAÇA. U. DU. EU. FAÇO
DU. CERAI. UAI. HERDINO.

GALDINO. VOCÊ. NÃO. PRECIZA
DE. COPIAR. A. NINGUEM
A. VANTAJE. DE. QUEM. CRIA
TUDO. NAS. MÃO. VOCÊ. TEM
ESCREVE. SUAS. PUIZIAS
MESMO. VOCÊ. CRIA. BEM.

Galdino o Ceramista e Poeta
do Alto Do Moura Caruaru

7.1.1995



APOIO: FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO DE CARUARU

5.2 Estabelecendo um paralelo entre a cerâmica dos artesãos do Alto do Moura e a obra de Mestre Galdino

O trabalho dele (Galdino) é diferente do da gente. Ele nem faz os bonecos que nós fazemos nem a gente faz os dele. Manuel Vitalino (COIMBRA, 2010, p.68)

Estabelecendo uma análise comparativa da cerâmica do Alto do Moura e a cerâmica de Mestre Galdino pode-se notar uma similaridade de inspiração e temas, na literatura de cordel, na presença do sagrado e na representação de símbolos da cultura local. Há também outro comparativo a se considerar em relação à dimensão das esculturas, enquanto Galdino modela suas peças em grandes dimensões a maioria dos artesãos prefere peças pequenas que caibam nas mãos, exceções são as peças de Manoel Bernardo (Mané Gago)⁶ e Luís Galdino⁷.

Caminhando pelo bairro do Alto do Moura, encontramos uma loja de artesanato com peças que apresentavam “sorriso largo”, particularidade de algumas peças de Mestre Galdino.



Figura 115: Mestre Galdino, Sansão e Dalila, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro. Fonte: MASCELANI, 2011, p.66



Figura 116: Bonecos com sorriso largo. Cerâmica policromada. Alto do Moura – Caruaru – PE. Foto da autora

⁶ Durante a pesquisa de campo em janeiro de 2013, obteve-se a informação de que Mané Gago havia se mudado para São Caetano – PE.

⁷ Não considero nesta comparação os filhos de Galdino, já que os mesmos fazem réplicas de seu trabalho.

A literatura de cordel inspirou Mestre Galdino a escrever versos contando a história de suas peças. Lélia Coelho Frota em “os ritos de passagem e mundo mítico” considera as figuras da bêbada e do diabo presentes nas peças de Mestre Vitalino como recorrentes na literatura de cordel assim como as metamorfoses do humano em animal (1988, p.17).

As metamorfoses do humano em animal são freqüentes na literatura de cordel...O infrator de uma regra social estabelecida – o filho que bateu na mãe, o homem que comeu carne na Sexta-feira Santa – é pactário e punido com metamorfose que o remete, em parte, a um caráter inumano, animalesco, natural. Dessa forma, o cão seria uma metáfora para o demoníaco, o mesmo se dando com o lobisomem. (FROTA, 1988, p.20).

Manuel Eudócio diz que sua inspiração vem dos sonhos de lembranças antigas como as brincadeiras de reisado e cavalo marinho, ou até mesmo da confecção dos carros que durante a infância aprendeu vendo sua avó fazer. Durante a pesquisa de campo foi encontrada uma peça⁸ (vide figura 119) em seu ateliê que chama atenção por apresentar uma simbiose de homem e mulher, de bicho e gente:

Eu faço coisa de muita criatividade, eu não fico numa peça só. Eu faço coisa as vezes até que vou pensar como faço a história dela . Que nem esse bicho aqui que eu tenho (figura 119). Esse daqui é um caçador, esse daqui é um bicho da mata, ele tem duas cara, de homem e de mulher e um pé pra frente e um outro pra trás, oie, repare, esse aqui é mulher aqui é homem, tá vendo, esse é um caçador com espingarda no chão e um chapéu. Ele tá como se fosse pegar ele (o caçador) e matar, aqui um pé de “facheiro”, caveira do boi, sertão, mata, tudo que eu crio, Manuel Eudócio⁹

Abaixo se pode ver a metamorfose de homem e animal sob olhar de três ceramistas do Alto do Moura:



Figura 117: Mestre Galdino, Monstro Homem-Animal, cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 66

⁸ O caçador e o bicho da mata.

⁹ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora durante entrevista com Manuel Eudócio, no dia 21 de janeiro de 2012, em seu ateliê.



Figura 118: Mestre Vitalino. O vaqueiro que virou cachorro, cerâmica. Fotografias de Pedro Oswaldo Cruz e Celso Brandrão. Fonte: Frota, 1988, p.51



Figura 119: Manuel Eudócio, O caçador e o bicho da mata, cerâmica. Foto da autora

Com relação ao sagrado há a valorização do boi, figura “sagrada” para Mestre Galdino (figura 83). Numa outra vertente o “sagrado” é retratado pelo núcleo dos artesãos do Alto do Moura somente por meio da religiosidade. Vitalino era devoto do catolicismo, fiel ao Padre Cícero, reproduzia somente ex-votos e nunca a figura de santos, pois acreditava que era pecado queimar as imagens. Em contrapartida, retratou rituais religiosos como o batizado e o casamento. Temos na figura 122 de Zé Cabloco a dualidade entre o bem o mal representada pelo anjo e o diabo. E há no artesanato local a presença de Zé Rodrigues conhecido por modelar santos.

A religiosidade para Mestre Galdino já foi relatada nesta dissertação, mas faz-se necessário citá-la para estabelecer relações entre o “sagrado” representado tanto pelos artesãos como por Galdino. Em entrevista a Enmanuel Ponce de Leon Júnior citada na página 115, o Mestre diz já ter sido católico e, ao perceber que no catolicismo o primeiro errado eram os devotos, deixou de crer na religião e passou a frequentar a Assembleia de Deus. Como acreditava que suas figuras vinham de uma irradiação espírita, intitulava-se “espírita”, mas não de mesa. Como mostra de sua religiosidade temos a presença do sagrado em seus poemas (veja o primeiro poema do subcapítulo *O diálogo entre a cerâmica e a poesia*) e o relato do filho Joel sobre a leitura diária da Bíblia, que Galdino fazia antes de ir trabalhar.

Esse ecletismo de doutrinas religiosas acrescenta às esculturas de Mestre Galdino imagens simbólicas sobre esse ser “espírita” a que se refere. Notamos a presença do “sagrado”, da religiosidade, como elemento comum já que aparece também nas obras dos demais artesãos do Alto do Moura.



Figura 120: Mestre Galdino, Serpente e o justo, cerâmica. Museu Casa do Pontal. Fonte: MASCELANI, 2011, p. 67



Figura 121: Mestre Galdino, São Francisco Cangaceiro, cerâmica pintada em cor de barro, 45 x 21 x 24 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. Foto da autora



Figura 122: Zé Caboclo, Hora da Morte, cerâmica policromada. Caruaru – PE. 14,6 x 20,9 x 15,5. Fonte: MUHNE, 2000, p. 242

Também é comum entre o núcleo dos artesãos do Alto do Moura a modelagem da figura do Lampião. Enquanto os artesãos representam essa figura de forma “realista” só acrescentando elementos do seu cotidiano temos nas peças de Galdino uma inversão de valores. Lampião, o cangaceiro lutador, aparece com uma representação mais “branda”.

Em Zé Caboclo (vide figura 124) temos uma moringa na forma da figura de Lampião; em Vitalino (vide figura 125) temos a representação de características do ‘mito’ homem guerreiro; em Manuel Eudócio (vide figura 126) Lampião e Maria Bonita estão sobre uma bicicleta, um veículo mais lúdico, já em Galdino (vide figura 123) percebe-se a presença do universo onírico, já que Lampião transforma-se em sereia. Também estabelecendo uma relação comparativa deve-se considerar as obras em que Galdino retratava Lampião como guerreiro e o seu autorretrato com vestimenta de cangaceiro.

Nesta obra (Lampião-sereia), Manuel Galdino imagina o temido cangaceiro, espécie de bandido vingador dos sertões nordestinos, como uma doce sereia. Associa dois personagens, que a seu ver exprimem ideias antagônicas. Funde Lampião – o poder ativo, masculino, destrutivo -, com o personagem mitológico da sereia, que, para o autor, representa o aspecto feminino e passivo, gerador do bem. Galdino acredita que se Lampião tivesse conhecido o mar, teria deixado de lado sua crueldade e brabeza. Teria a docilidade que ele atribui à sereia. Mas as sereias são dóceis? (MASCELANI, 2011, p. 47)

É comum escutar entre os artistas da cultura popular que sua inspiração vem do seu “pensar” e do seu “imaginário”. “Muitas vezes a gente faz pela cabeça da gente; porque a gente pensa o que vai fazer, e o que pensar que vai fazer; faz” (COIMBRA et al, 2010, p.84). Galdino dizia ver suas obras “desenhadas na parede de seu juízo”, Vitalino em relato a René Ribeiro (1972, p.8) disse “Abastava eu ouvi uma conversa botava na cadência e fazia a peça pelo que ouvi dizê”. Outros dizem sonhar com as imagens como Manuel Eudócio.

Galdino não carimbava as peças com sua assinatura como fazia Zé Caboclo, Manuel Eudócio e Vitalino. O artista assinava escrevendo direto nas peças ainda úmidas o seu nome. O material e o processo de trabalho utilizados por Mestre Galdino seguem o mesmo processo dos outros artesãos: forno a lenha, ferramentas improvisadas, bacia d’água de plástico (antigamente era uma cuia), pano umedecido só para cobrir a argila e sobre ele um plástico. Quanto ao acabamento da peça, Galdino preferia as incisões e excisões, enquanto os artesãos de modo geral utilizavam a pintura policromada.

Outro ponto em comum entre o Mestre e os demais artesãos é o fato de contarem histórias sobre suas peças. Galdino contava suas histórias em versos que eram colocados nas peças.

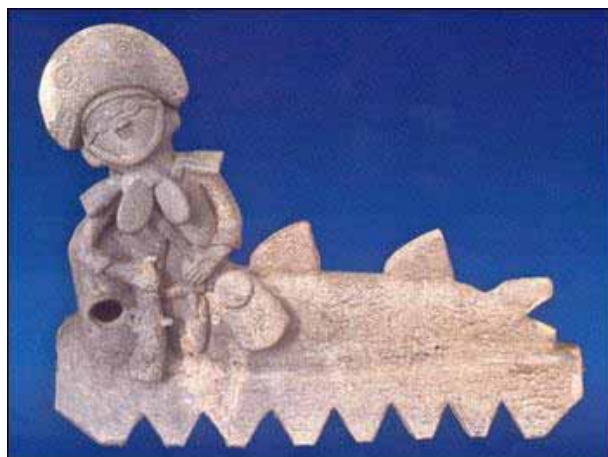


Figura 123: Mestre Galdino, Lampião-sereia, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal – RJ. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Mestre Galdino. Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/search/label/Mestre%20Galdino>. Acesso em: 30 nov. 2011, às 17h45



Figura 124: Zé Caboclo, s/título, cerâmica. Acervo Museu de Arte Popular do Recife. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Zé Caboclo, Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/ze-caboclo.html>, Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h00



Figura 125: Mestre Vitalino. Lampião, cerâmica policromada, acervo Museu de História e Arte do Estado do RJ. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Mestre Vitalino. Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/este-blog-sera-inaugurado-com-uma.html> Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h40



Figura 126: Manuel Eudócio, Lampião e Maria Bonita, cerâmica. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Manuel Eudócio, Disponível em: http://vejabrasil.abril.com.br/galeria/rio-de-janeiro/manuel_eudocio/index.php#img/lampiao_maria-bonita.jpg. Acesso em: 30 nov. 2011, às 18h20

5.2 Mapeamento dos ceramistas descendentes do Mestre Galdino

Quando se aprende a fazer cerâmica, a criança imita o instrutor tão rigorosamente que sua obra apresentará as mesmas características... Jovem ou velho, a ceramista deve seu estilo e sua técnica à família em que vive. Assim, o conhecimento das técnicas cerâmicas é considerado um assunto privado. Só se fala dele em família... (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 224 apud DALGLISH, 2004, p. 134).

5.2.1 Antônio Galdino de Freitas

Antônio é o filho mais velho de Manuel Galdino com Maria Rendeira, estudou até a quarta série do ensino fundamental. Casou-se com uma artesã chamada Maria, companheira que trabalhou com cerâmica até a morte de Antônio. O casal não teve filhos, não deixando herdeiros para continuidade das esculturas “estilo Galdino”.

Apesar de criar outras peças além das esculturas já produzidas por Galdino, seu trabalho também consistia em reproduzir a temática e estilo de seu pai. Considerado pelos artesãos um dos filhos que produziu as melhores réplicas das esculturas de Mestre Galdino. O uso demasiado de bebidas alcoólicas é a provável causa de sua morte.



Figura 127: Antônio Galdino, Zeohao uvelho da rosa, cerâmica pintada com cor de barro, 32 x 15 x 15,5 cm. Acervo AABMAM Caruaru – PE. Foto da autora



Figura 128: Antônio Galdino, s/título, cerâmica, 39,5 x 19,5 x 16,5 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE. Foto da autora

5.2.2 Jociel Galdino de Freitas

Jociel é o segundo filho de Manuel Galdino com Maria Rendeira. Estudou até a quinta série do Ensino Fundamental. Seus temas eram ligados à escravidão, ele retratava o escravo pisando no pilão de café e o velho da roça com pé grande, conhecido como “o pezão”. Infelizmente não foi encontrado nenhum acervo que possua as peças de Jociel Galdino, temos somente os relatos sobre a temática de suas esculturas.

Jociel teve uma filha, mas ela não exerce o ofício da cerâmica, atualmente mora no Alto do Moura e trabalha num comércio próximo ao centro da cidade. A epilepsia foi a causa da morte de Jociel.

5.2.3 Joel Galdino de Freitas

Joel Galdino de Freitas nasceu em 16 de junho de 1970. Filho mais novo de Manuel Galdino de Freitas e afilhado de Mané Inácio, estudou até a sexta série do ensino fundamental. Iniciou com o seu pai, aos nove anos de idade, seu aprendizado na cerâmica e em 1982 já trabalhava no ateliê *Se cria assim*. Quando sua mãe, Maria Rendeira, faleceu em 1990, Joel sentiu-se desgostoso com o lugar e foi morar no Espírito Santo, ficou um período curto e retornou novamente a Caruaru.



Figura 129: Joel Galdino, filho de Mestre Galdino. Foto da autora

O seu trabalho tem influência das esculturas do pai. Há aproximadamente 25 anos trabalha diretamente com a cerâmica, porém do seu aprendizado só exerce o ofício da cerâmica, não compõe poemas nem músicas. Atualmente Joel Galdino trabalha no Memorial Mestre Galdino no período da manhã, assessorando como educador os turistas e visitantes na compreensão do espaço, vida e obra de Mestre Galdino. Paralelamente a essa atividade o ceramista produz suas esculturas. No período da manhã o seu ateliê é o “quintal” do espaço Memorial Mestre Galdino e no período da tarde sua casa torna-se o seu espaço para produção.



Figura 130: Joel Galdino modelando no Memorial Mestre Galdino. Detalhes do vídeo gravado pela autora durante entrevista realizada no dia 21 de janeiro de 2012

O seu processo artístico segue o estilo do seu pai: o acabamento das peças é realizado por incisões e excisões; utiliza recursos materiais improvisados como garfo, caneta, grampo entre outros; mantém a cor natural da queima do barro, porém quando há irregularidades na cor da peça o ceramista utiliza a tinta “cor de barro”. As temáticas de suas peças correspondem aos temas já desenvolvidos por seu pai. Quando iniciou o seu trabalho no Memorial o ceramista fazia sempre réplicas do *São Francisco Cangaceiro*, do *Galinho de Jesus*, da *Viagem de Maria ao Egito*, da *Lobinha*, do *Mané Pãozeiro* e de outros personagens, a pedido dos visitantes. Atualmente Joel cria outros temas além dos já elaborados por Mestre Galdino, mantendo o mesmo estilo da obra do seu pai.



Figura 131: Vista do jardim do Memorial Mestre Galdino, local onde Joel cria, fica ao fundo do Memorial – Alto do Moura / Caruaru – PE. Foto da autora



Figura 132: Fachada da casa do Joel Galdino, filho de Mestre Galdino – Alto do Moura / Caruaru – PE. Foto da autora.

A matéria-prima é retirada do Rio Ipojuca. Joel Galdino encomenda o barro que intitula de “barro misturado”, metade forte e metade fraco que é entregue em sua residência, por pessoas que terceirizam este processo de coleta, preparação e entrega. O ceramista não faz uso de aditivos no barro: “Do jeito que ele sai da beira do rio Ipojuca, ele é usado com as mãos da gente”¹⁰. Joel Galdino só preparava o barro quando trabalhava com seu pai. Suas peças são realizadas por encomenda, quando produz peças sem terem sido encomendadas, Joel as vende para ateliês no Alto do Moura e estes revendem suas esculturas.

¹⁰ Pesquisa de Campo. Relato concedido à pesquisadora durante entrevista com Joel Galdino, no dia 18 de janeiro de 2013.



Figura 133: Peças de Joel Galdino expostas para a venda na loja “Artesanato Juazeiro”. Foto da autora



Figura 134: Joel Galdino, s/título, massapé (peça não queimada). 2013. Foto da autora



Figura 135: Joel Galdino, s/título, massapé (peça não queimada). 2013. Foto da autora

Joel, assim como seu pai, é convidado para demonstrar seu trabalho em *workshops* em colégios no Alto do Moura e também em universidades.

O ceramista tem três filhos: Caio com sete anos, Jaqueline com vinte e Jackson com vinte e um. Desses três, somente o mais velho trabalha com o barro. Em 2011 ele trabalhava com a família de Vitalino. Em 2013, Joel informou que seu filho ainda estava trabalhando com o barro, mas agora se dividia entre a indústria e a arte. Durante o dia ele trabalha na indústria Luzarte¹¹ e à noite produz algumas peças em casa, no estilo dos bonecos de Vitalino.

Joel é o único herdeiro a continuar as réplicas das esculturas de Mestre Galdino. O ceramista não possui em sua residência nenhuma escultura do pai e dos irmãos.

5.2.4 Luiz Galdino

Luiz Galdino nasceu em 8 de abril de 1958, no Alto do Moura, Pernambuco. Sobrinho de Mestre Galdino¹² e filho de ceramistas, aprendeu com a mãe o ofício de artesão, auxiliando-a na modelagem de jarras e utensílios.

O ceramista é conhecido pelas esculturas femininas que transbordam sensualidade e por seu perfeccionismo. Assim como Mestre Galdino, Luiz gosta de interpretar canções. O ceramista também se divide entre as modelagens e a música, compondo ou interpretando canções. Encontramos em seu ateliê CD's à venda com o seu nome na capa.

Luiz Galdino, quando produz em série, faz uso de moldes de gesso. Suas peças retratam as histórias e o cotidiano do Alto do Moura e são produzidas em grande dimensão, característica presente também na obra do seu tio.



Figura 136: Luiz Galdino, s/título. cerâmica policromada. Foto da autora

¹¹ Indústria fabricante de louça sanitária e mármore sintéticos.

¹² Tudo indica que Luiz Galdino trabalhou um tempo com Mestre Galdino, porém não há certeza sobre este fato, todas as vezes que procuramos o ceramista para entrevistá-lo no ano de 2012 e 2013 o mesmo não pôde nos atender.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta dissertação foi documentar a biografia, os processos e os procedimentos artísticos de Mestre Galdino, catalogar suas esculturas e poesias, analisar seu estilo e produção. Para tanto, fui buscar na história de Caruaru – especificamente na formação do Núcleo de Artesãos do Alto do Moura – os bastidores que prepararam o terreno para a chegada desse ceramista interessado por esse bairro e as condições que o levaram a se fixar no local e aderir ao núcleo. Galdino pode ser considerado um caruaruense, porque ele nasceu em São Caetano da Raposa quando essa cidade ainda era distrito de Caruaru.

São muitos os fatores que fizeram a pernambucana Caruaru se tornar um local promissor para a cerâmica popular. Sua tradição ceramista é antiga e foi perpetuada pela cultura oral, desde os primeiros habitantes, os índios Cariris, posteriormente denominados tapuias. A cidade recebeu a influência deles e de sua cerâmica utilitária; já os negros contribuíram, no período da escravidão, com seus adornos e estilo diferenciado; e toda a fase da colonização foi influenciada pela cerâmica industrial e artística dos portugueses e holandeses. E foi justamente no período da dominação portuguesa que as esculturas de imagens chegaram ao Nordeste brasileiro.

O Rio Ipojuca contribuiu para o desenvolvimento da agricultura e da pecuária do pequeno povoado que se formou ao redor da primeira capela da cidade, além de ser a fonte da matéria-prima dos artesãos. E das festas religiosas surgiu a Feira de Caruaru. O clima semiárido fez com que as mulheres, no período da seca, produzissem a cerâmica utilitária para o próprio consumo e deixassem o excedente para a comercialização, já que não podiam contar somente com a renda da agricultura. A venda da cerâmica era realizada na Feira, o grande centro comercial da cidade de Caruaru, que depois, com a construção de estradas e rodovias, cresceu desordenadamente e se transformou num grande centro comercial para a região do Agreste.

Quando Mestre Vitalino – o primeiro artesão popular de destaque no Alto do Moura - desenvolve os “bonecos de novidade” e os leva para comercializar na Feira, um grupo de intelectuais ligados aos ideais do movimento regionalista e da Arte Moderna começa a se interessar por eles. Nesse contexto histórico Mestre Vitalino foi descoberto, divulgou sua cerâmica e foi à procura de um local para morar com melhores condições e de fácil acesso à cidade.

A fixação de Mestre Vitalino no Alto do Moura e o reconhecimento de sua arte, por

transmitir a realidade local em suas peças, fizeram com que outros artesãos se inspirassem e ingressassem no ofício. A cerâmica utilitária das mulheres era, até então, uma fonte de renda complementar da família, mas a presença de Vitalino e sua ascensão entre a “classe” erudita mudam a feição do local. Seus “bonecos de novidade” passam a ser a sua principal renda e inspiram outros homens a trabalhar com a cerâmica e a transformar esse ofício em profissão.

Galdino, percebendo o crescimento do Núcleo dos Artesãos, a profissionalização e o reconhecimento do ofício da cerâmica, também muda-se, anos depois, para o Alto do Moura. Não teme arriscar sua estabilidade financeira: desliga-se da prefeitura, onde trabalhava na área da construção civil, e vende sua casa na cidade de Caruaru para alugar um galpão no Alto do Moura.

Essa mudança não foi por acaso. Manuel Galdino de Freitas sentia-se próximo ao barro desde a infância. Seu desejo concretizado aos 51 anos fez com que ele buscasse o tempo perdido e trabalhasse intensamente com a cerâmica, tornando-se Mestre num curto período de tempo, servindo de referência ao Núcleo de Artesãos. A amiga e também ceramista Marliete demonstra isso em sua fala: Num estilo totalmente diferente que ninguém aqui fazia, então por isso que ficou considerado Mestre Galdino¹.

O ceramista inovou o processo criativo do núcleo, mesclando linguagens artísticas: a música entrou com a cantoria de viola, a literatura de cordel com a poesia e as artes plásticas com a cerâmica. Ele não teve receio de romper com a cultura estética local dos bonecos de Vitalino, para criar seu próprio estilo. Incentivou os artesãos do núcleo a buscarem seu processo de criação e procurou não se escravizar pela baixa rentabilidade da venda em série. Porém, os procedimentos artísticos seguem a tradição cerâmica do Alto do Moura, na forma de conduzir o barro, no tratamento, e nos tipos de fornos – forno vertical de cúpula aberta e fechada. As técnicas utilizadas são ainda influenciadas pela referência histórica dos habitantes anteriores aos artesãos do núcleo, agregando à cultura cerâmica popular elementos das cerâmicas indígena, negra e portuguesa.

Ao falar de sua condição financeira, Galdino diz viver de forma “regular”, numa época em que a inflação e os atravessadores determinavam os preços das peças. Suas esculturas chamavam atenção pelo ineditismo e pela dessemelhança com a estética da cerâmica local, e por agregar outras linguagens, porém o seu estilo e a oscilação de valores faziam com que suas peças não fossem vendidas em grande quantidade, como os tradicionais bonecos do

¹ Pesquisa de campo. Relato concedido à pesquisadora, durante entrevista com Marliete Rodrigues, no dia 21 de janeiro de 2012, no ateliê-residência da ceramista.

bairro. Apesar de ser contra a reprodução em série, Galdino tinha consciência de que era necessária a reprodução seriada do Mané Pãozeiro, por ser o símbolo do seu trabalho, inspiração da construção poética de suas peças e por marcar a ruptura da tradição cerâmica local. Maria Bonita e Lampião eram reproduzidos por serem figuras lendárias do Nordeste brasileiro, peças muito procuradas pelos visitantes e turistas do Alto do Moura.

Suas esculturas ficaram conhecidas fora de Caruaru após as viagens feitas para acompanhar as apresentações do “O auto das sete luas de barro”, de Vital Santos. Essa turnê proporcionou a divulgação do seu trabalho em outros estados do País.

Quanto à sua inspiração, percebemos que suas poesias não remetem somente à história de suas esculturas, elas falam também dos conflitos que o afligem, retratam o seu cotidiano e o “ser” poeta. Na cerâmica Galdino engloba temas além do seu universo onírico, mostra o seu olhar sobre a realidade. Sua espiritualidade pode ser reconhecida em suas esculturas, seja nas peças com temas bíblicos, nos retratos das carrancas em forma de totens ou nos seres em forma de deuses.

A evolução nos seus processos e procedimentos artísticos foi analisada pelas fases da estética de sua cerâmica. A primeira fase é o momento do aprendizado, a partir de sua vivência na construção civil. A segunda fase também é marcada por um aprendizado, dessa vez relacionado à estilística local, ficando as inovações restritas somente às suas máscaras de expressão grotesca e cômica. Já a terceira fase reflete o seu processo criativo e a partir de Mané Pãozeiro o ceramista inicia a construção poética de suas esculturas, alterando a plasticidade de suas peças com excisões e incisões, compondo assim diversas texturas e relevos. Na quarta fase, Galdino, seguro sobre o desenvolvimento de seu trabalho, investe com maior liberdade em temas nada recorrentes àquela região, almejando assim o que buscava: não imitar os “bonecos de novidade” e ser original em cada escultura.

Durante a pesquisa foram encontradas algumas contradições sobre sua vida e seu trabalho e fatos que demonstram negligência com sua obra. Uma das contradições está na afirmação do ceramista, que dizia não pintar suas peças, deixando-as na cor do barro. Pode ser que Galdino entendesse por “pintar” a utilização de uma policromia nas peças, pois pintava apenas de forma monocromática, na cor do próprio barro, e o fazia somente quando era necessário para cobrir imperfeições da peça.

Algumas informações quanto à datação da sua chegada ao Alto do Moura e da sua amizade com Mestre Vitalino geraram incertezas, pois Galdino dizia ter se instalado no bairro em 1974 – em Mello encontramos a citação de uma data mais precisa: 5 de abril de 1974 (MELLO, 1995, p.318) –, e Mestre Vitalino faleceu no ano de 1963. Há referências em textos

sobre a amizade de Galdino e Vitalino; também há a informação, num dos poemas de Mestre Galdino, que “Galdino foi amigo de Vitalino”. Mas o filho Joel Galdino diz que seu pai não conheceu Mestre Vitalino. Já Severino, filho de Vitalino, afirma que ambos se conheceram, que Galdino, antes de 1974, tinha um bar na parte baixa do Alto do Moura e que foi nesse estabelecimento que os dois provavelmente se encontraram.

Quanto à negligência, é clara em relação ao patrimônio cultural da casa-ateliê *Cerâmica se cria assim* e às últimas peças encontradas nesse ateliê após seu falecimento. O patrimônio da casa-ateliê de Mestre Galdino e sua memória não foram conservados, ela foi vendida e hoje no local funciona um restaurante. O que se conhece da obra de Mestre Galdino são as peças encontradas em museus e coleções particulares. Muito do seu trabalho se perdeu, a família do Mestre não possui esculturas do ceramista, tudo que tinham foi vendido logo após a sua morte, sem discernimento em relação ao real valor das peças. O caderno das anotações de poemas do Mestre também não foi conservado. Seu filho Antônio entregou-o a alguém que prometeu publicar as poesias e até hoje não o fez. E Joel não sabe a quem o irmão entregou o caderno. Durante a pesquisa de campo só foram encontrados dois poemas relacionados à escultura do Mestre: um pertencente à coleção do Sr. Jarbas Vasconcelos (página 90) e o outro referente a Mané Pãozeiro. As obras existentes nos museus não possuem os seus respectivos poemas.

A perda da tradição familiar, da continuidade que Galdino desejava, é outro fato que nos chama a atenção. Dos três filhos do Mestre com Maria Rendeira somente Antônio (já falecido) e Joel perpetuaram as esculturas do pai, priorizando a estética da peça. Porém, a irreverência de agregar as três linguagens – música, poesia e escultura – não foi mantida pelos filhos. O sobrinho Luiz Galdino revela aptidão para interpretação e composição musical, mas suas composições e interpretações não estão relacionadas à literatura de cordel nem com a cantoria dos repentistas. Jackson, o único neto ceramista do Mestre, inspira-se nas peças de Mestre Vitalino. Segundo Joel, o rendimento financeiro obtido pela procura dos bonecos no estilo de Vitalino é o que incentiva seu filho a modelar peças inspiradas em outro Mestre.

Galdino não teve a oportunidade de estudar e pelos relatos a sua leitura e o seu aprendizado estavam nos cordéis e na bíblia: ele não tinha a intenção de seguir um estilo da história da arte. Sobre seu estilo, dizia: “Só quem sabe o que eu faço sou eu”. Por ser um ceramista pertencente à arte popular e não possuir estudo, não tinha outras referências estilísticas a não ser as do seu próprio cotidiano: a sua referência quanto a uma tendência eram os “bonecos de Vitalino”.

O Núcleo dos Artesãos classificava as esculturas de Mestre Galdino como

“surrealistas”, justificando que o ceramista “sonhava” com imagens que depois reproduzia. Por serem de uma cultura popular e não terem formação erudita, os artistas do Alto do Moura também não tinham conhecimento sobre esse movimento artístico, suas características e sua história. Provavelmente, eles devem ter escutado a classificação surrealista de visitantes que eles intitulam de “doutores”, por terem formação erudita. Porém, não podemos desconsiderar o estilo grotesco já relacionado às suas obras por alguns estudiosos. Luciana Chagas (2011, p.356) classificou as esculturas de Galdino como “próximas” ao grotesco, analisando somente as características estéticas. Sendo assim, chegamos à conclusão de que só podemos classificá-lo dessa forma, “próximo” ao grotesco, pela apresentação estética de suas esculturas, por apresentar figuras fantásticas que remetem a monstros e a seres imaginários. Indicamos também nesta conclusão uma “proximidade” ao estilo surrealista, relacionada ao fato de seu processo criativo ser voltado para as imagens do seu inconsciente. Entretanto, sabe-se que não podemos considerá-lo totalmente pertencente ao estilo surrealista, pois há nesse movimento uma articulação de pensamentos e de estrutura, iniciada desde o dadaísmo e que engloba muito além da busca por imagens vindas do inconsciente.

A arte do incomum é representada pelas peças que possuem figuras de sua imaginação e figuras antropomorfas e zoomorfas, carregadas de seres híbridos. Manuel Galdino dizia ter uma diversidade de temas, provocados por “milhares de influências” que ele dizia possuir. Suas esculturas eram e ainda são chamadas de “caras feias” ou “bichos feios”, por retratarem monstros, dragões e seres não relativos à estrutura “humana” e que causam repugnância em alguns. Porém, há em suas obras uma beleza na plasticidade estética, nas histórias escritas nos poucos poemas que restaram e nos pensamentos documentados pelos relatos de quem conviveu com o Mestre.

Estudando *in loco* a cerâmica popular do Alto do Moura foi possível aprender mais sobre a tradição ceramista dessa região, observando sua produção, vivenciando a coleta do barro, escutando dos artistas populares suas crenças, mitos e folclore. Pesquisando a biografia e a obra de Mestre Galdino e sendo espectadora de suas esculturas, percebi na sua tridimensionalidade cordelista possibilidades da condução para outros lugares, além do Alto do Moura da década de 1970 a 1990. Isso porque é possível ver nas esculturas do Mestre o barro como uma matéria infinita no entrelaçamento da reconstrução da história de povos antigos e da vivência atual. Em sua obra também há como característica a busca do ser humano por uma afirmação de vida, seja ela inspirada em assuntos bíblicos ou no folclore ou nos mitos das carrancas em forma totens. Outro processo de busca incansável do Mestre é a procura pela originalidade e pela criação de um estilo próprio. Isso fez com ele fosse

reconhecido pela antropóloga e crítica de arte, Lélia Coelho Frota, como “um dos mais importantes escultores atuantes no país no século XX” (2005, p.214), inspirando assim muitos artesãos do Alto do Moura com seu trabalho.

Espero que esta pesquisa possa ter atendido à expectativa daqueles artesãos, estudiosos e colecionadores que auxiliaram em documentar a vida e a obra de Mestre Galdino e que ansiavam por mais estudos sobre o ceramista. Também espero que, de alguma forma, possa contribuir e incentivar outros estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRIAN, S. **O surrealismo**. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

BARBALHO, N. **Caruaru de Vila a Cidade**: subsídio para a história do Agreste de Pernambuco. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1980.

BARDI, P.M. **Em torno da escultura no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1989.

BARRO, J. de (Ponce de Leon Junior, Emmanuel). **A escultura grotesco - fantástica de Mestre Galdino**: configurações do imaginário na cerâmica popular pernambucana. s.l.: Ed. do Autor, 1998.

BEUTTENMULLER, A. F. **Viagem pela arte brasileira**. São Paulo: Aquariana, 2002.

Bíblia Sagrada. Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Tradução da versão inglesa de 1984 mediante consulta constante ao antigo texto hebraico, aramaico e grego: Revisão de 1986. s.l.: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados; Ed. Brasileira. 1986.

BOSING, W. **Hieronymus Bosch**. Tradução Casa das Línguas. s.l.: Taschen, 2010.

BURKER, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COIMBRA, S. R.; MARTINS, F.; DUARTE, M.L. **O reinado da lua**. 4.ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.

COSTA, J. et al. **Arte popular de Pernambuco**. Curadoria Janete Costa. Textos Janete Costa et al. Fotografia: Pedro Ribeiro. Pernambuco: Instituto Cultural Bandepe, 2001. Catálogo de exposição.

DALGLISH, L. **Mestre Cardoso**: a arte da cerâmica amazônica. Belém: SEMEC, 1996.

DALGLISH, L. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

DANTAS, M. **Antes**: histórias da pré-história. Idealização concepção e desenho expositivo [por] Marcelo Dantas. Rio de Janeiro; Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. 299 p.: il. Catálogo da exposição realizada de 12 outubro de 2004 a 9 de janeiro de 2005.

DELANO, M. et al. **Mistérios do desconhecido**: terras e povos misteriosos. Tradução Heloísa Prieto. Rio de Janeiro: Editora Abril Coleções, 1997.

Eco, U. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Eco, U. **História da feiúra**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FROTA, L.C. **Pequeno Dicionário da Arte do povo brasileiro, séc. XX.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, L.C. **Mestre Vitalino.** São Paulo: Editora Publicações e Comunicações, 1988.

FUNDAÇÃO Instituto Tecnológico do Estado de Pernambuco. **Estudo e pesquisa no setor cerâmico artesanal do Nordeste brasileiro:** estado de Pernambuco; por ITEP E SUDENE. Recife: SUDENE, 1990.

GOMBRICH, E.H. **A história da Arte.** Tradução Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAYSER, W.J. **O grotesco:** configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRIEGESKORTE, W. **Arcimboldo.** Tradução Paula Reis. São Paulo: Taschen; Ed. Paisagem. 2006

LODY, R. **Arte do barro e o olhar da arte / Vitalino e Verger.** Comemorativo ao centenário de nascimento de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino. Texto de Raul Lody. Fotos de Pierre Verger. Bahia: Fundação Pierre Verger, 2009. Recife: Instituto Cultural Banco Real, Recife. Catálogo de exposição, realizada de 05 de junho a 30 de agosto de 2009.

MACHADO, A. **Mestres-artesãos.** Texto de Álvaro Machado. Foto de Eder Chiodetto. São Paulo: SESC/SP, 2000. Catálogo de exposição.

MALTA, A. L. et al. **O Museu do Homem do Nordeste.** Seleção de acervo, pesquisa e textos de Albertina Lacerda Malta. et al; fotografia Romulo Fialdini. São Paulo: Banco Safra, 2000. Catálogo de exposição.

MARINHO, A.A.C., et al. **Cadernos de apoio e aprendizagem.** Língua Portuguesa/ Programas: Ler e escrever e Orientações curriculares. Livro do Professor. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2010.

MASCELANI, A. **Livro de atividades do educador.** Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2010.

MASCELANI, A. **O Brasil na arte popular.** Acervo Museu Casa do Pontal. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

MASCELANI, A. **O mundo da arte popular brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.

MELLO, P.C.de. **Vitalino:** sem barro, o homem. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand; Ministério da Cultura, 1995.

MELO, R. **O Rio Ipojuca pede socorro.** Educação Ambiental e cidadania. Literatura de Cordel.

MONTES, M. L. **Manuel Eudócio: um cronista de seu tempo.** Texto de Maria Lucia Montes. Fotos de Thomas Baccaro. Pernambuco: Governo do Estado e Pernambuco/Idealização da Febrearte – Feira Brasileira de Artesanato. 2005. Centro de Convenções de Pernambuco, 2005. Catálogo de exposição, realizada de 8 a 18 de dezembro de 2005.

MONTES, M. L. **Teimosia da imaginação:** dez artistas brasileiros / Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. Prefácio de Rodrigo Neves. Textos de Maria Lucia Montes. Fotos de Germana Monte-Mór [versão para o inglês de Charles Holmquist, Diane Grosklaus Whitty, Jennifer Sarah Cooper]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. Catálogo de exposição, realizada de 29 de março a 13 de maio de 2012, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP.

RAMPAZZO, L. **Metodologia Científica.** 1. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

RIBEIRO, R. **Vitalino, um ceramista popular do Nordeste.** 2. ed. Recife: FUNDAJ, 1972.

SALLES, C. A. **Redes de criação.** Vinhedo: Horizonte, 2006.

WALDECK, G. **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos.** Texto e organização de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: CNFCP, IPAHN, MINC, 2009. 48p. Catálogo da exposição realizada em Pernambuco, Galeria Mestre Vitalino, de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência.** São Paulo: Editores Associados, 2006.

Dissertações, trabalhos acadêmicos e teses

ALMEIDA, F.L. **Mulheres recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais, 2009. 340 f. Tese (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

BARROS, L. **Eu, Galdino, meu mundo é encrível.** 2008. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, Caruaru, 2008

DALGLISH, G.M.F.S. (Lalada DalGLISH). **A arte do barro na América Latina:** um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. 2004. 268 f. Tese (Doutorado em artes). Programa de pós-graduação em Integração da América Latina - PROLAM / USP. São Paulo: SP, 2004

LIMA, S.F. de. **Invenção e tradição:** um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura. 2001. 140 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, 2001

LOPES, P.C.; VITOR, S. C. **Turismo e identidade cultural**: modificações na caracterização do artesanato do Alto do Moura, na cidade de Caruaru. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Turismo. Faculdade do Vale do Ipojuca, Caruaru, 2010

Filmes

BARROS, L. **Eu, Galdino, meu mundo é encrível**. [curta-metragem]. Produzido e dirigido por: Luana E. G. Esmeraldo Barros. Faculdade Vale do Ipojuca: Caruaru, 2008. 1 DVD (7 min), col.

LIMA, S. F. de. **Invenção e tradição**: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura. [documentário]. Produzido e dirigido por: Sandra Ferreira Lima. Campinas: UNICAMP, 2001. 1 VHS (32 min), col.

VICALVI, C. **A herança do Mestre Vitalino**. [documentário]. Produção: Rede Sesc/Senac de Televisão. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo, 2000. 1 DVD (23 min), col.

Periódicos e artigos científicos.

AMORIM, M. A. Figurativa: As narrativas visuais feitas de barro que deram novo rumo à arte popular. **Continente**, v.9, n.102, p.28-31, jun. 2009.

AMORIM, M. Manoel Eudócio: o herdeiro de Vitalino. **Continente**, v.8, n.91, p.12-17, jul. 2008.

CHAGAS, L. O labirinto grotesco de Mestre Galdino. **Revista Estúdio** (Revista Internacional com comissão científica), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa em Centro de investigação e estudos em Belas Artes, v.2, p. 356-62, verão 2011.

CIRANO, M. Arte do miolo do juízo: uma coleção de pequenos verbetes de referências sobre o artesanato do estado. **Suplemento cultural: artesanato em Pernambuco**. Recife: Diário Oficial/Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, ano 15, p.2; 18-19; 42-45, set. 2000.

FRANÇA, H. Intelectuais presença na literatura, jornalismo e teatro. **Continente Multicultural**, Recife, v.7, n.77, p. 90-94, maio Faculdade do Vale do Ipojuca 2007.

MARQUES, J. Um ceramista em Brasília. **Correio Braziliense**. Brasília, p.17, 06 de janeiro de 1981.

MINDELO, O. Barro: expressão da identidade nordestina. **Continente Multicultural**, Recife, PE, v.7, n.77, p. 95-99, maio de 2007.

PARDAL, P. Carrancas do São Francisco. Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro. **Caderno de Folclore**, n. 29, 1968

ROMANI, D. Discípulos Novas gerações seguem cartilha de Vitalino. **Continente**, Recife.

v.9, n.102, p.32-34, junho de 2009.

ROMANI, D. Vitalino: um mestre de muitos herdeiros. **Continente**, Recife, v.9, n.102, p.22-27, junho de 2009.

Meios eletrônicos

ARAÚJO, de M., **O ouro dos incas**. Diário do Nordeste: Coluna Caderno 3. Ceará. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=992888#diariovirtual>. Acesso em: 03 ago. 2012 às 19h00.

ASSUMPÇÃO, M. **A arte zen de Mestre Galdino**. Disponível em: http://www.dpnet.com.br/antiores/1998/04/28/viver7_0.html. Acesso em: 11 jun. 2012 às 12h15.

Brincante. Disponível em: <http://www.institutobrincante.org.br/institucional>. Acesso em: 22 jun. 2012, às 11h00.

Caruaru. Disponível em: <http://www.caruaru.pe.gov.br/caruaru/>. Acesso em: 11 jul. 2012, às 22h53.

Caruaru. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=260410>. Acesso em: 01 jul. 2012, às 10h00.

CHAGAS, L. **Manoel Galdino no museu do Barro**. Disponível em: <http://historia-da-ceramica.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 mai. 2011, às 15h00.

CHAGAS, L. **Memorial Mestre Galdino**. Disponível em: <http://historia-da-ceramica.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 mai. 2011, às 15h10.

ECHOLS, Beate e SHUB, Michael. Darcílio Lima. Disponível em: <http://www.escapeintolife.com/essays/darcilio-lima-artist-prophet-time-traveler/>. Acesso em: 30 ago. 2012 às 18h00

Feira de Caruaru. Disponível em: <http://feiradecaruaru.com>. Acesso em: 10 de ago. de 2012, às 15h00.

GASPAR, L. **Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 22 mar. 2013, às 12h00.

_____. **Índios em Pernambuco**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 22 mar. 2013, às 14h00

HIRATA, G. H. **O que são totens?** Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-sao-totens>. Acesso em: 01 mai. 2013, às 08h00.

HOYT, A. Tradução: HowStuffworksBrasil. **Como funcionam os totens.** Disponível em: <<http://pessoas.hsw.uol.com.br/totem1.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2013, às 08h00.

Joel Galdino de Freitas. Caruaru, PE. Disponível em: <http://www.proposta.com/livro/joel_galdino.html>. Acesso em: 19 jun. 2012, às 11h00.

Luiz Galdino e Manuel Galdino. Disponível em: <<http://www.popular.art.br>>. Acesso em: 10 ago. 2012, às 12h00

LUNA, J. N. **Por uma mitologia das Carrancas do Vale do São Francisco.** Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/504113>>. Acesso em: 24 abr. 2013, às 09h00.

Memorial Mestre Galdino. Disponível em: <<http://www.pernambucoaqui.com.br/item#!memorial-mestre-galdino>>. Acesso em: 28 de jun. 2012, às 00h30.

O auto das sete luas de barro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espe_taculos_biografia&cd_verbete=8947>. Acesso em: 30 mai. 2012, às 17h00

O burrinho de Jesus. Disponível em: <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=3986#.UVNyVRfrzJN>>. Acesso em 03 mar. 2013, às 11h00.

O galinho de Jesus. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/pedro_nega_jesus/>. Acesso em 03 mar. 2013, às 12h00.

OBEID, C. **Modalidades da cantoria de repente e da literatura de cordel.** Disponível em: <<http://www.teatrodecordel.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2012, às 15h55.

PRADO, F. **Totens: a sua curiosa história.** Disponível em: <<http://www.culturamix.com/cultura/totens-a-sua-curiosa-historia>> Acesso em: 19 abr. 2013, às 13h00.

Queima de Biscoito. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/glossario.html>>. Acesso em: 02 dez. 2012, às 7h00.

SÁ, C. **Artista é igual a doido: só vive se criar.** TV Criativa: Colunas - Crônicas do olhar, Pernambuco. Disponível em: <<http://www.tvcriativa.com/colunas/cronicas-do-olhar-carlos-sa/218-artista-e-igual-a-doido-so-vive-se-criar.html>>. Acesso em: 07 fev. 2012 às 9h50

Salomão. Disponível em: <<http://cronologiadabiblia.wordpress.com/2011/01/26/o-reinado-de-salomao/>>. Acesso em: 03 mar. 2013, às 07h00

Santa Luzia. Disponível em: <<http://noticias.cancaonova.com/noticia.php?id=24745>>. Acesso em 04 mar. 2013, às 6h00.

São Francisco de Assis. Disponível em: <<http://cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=4&mes=10>>. Acesso em: 02 mar. 2013, às 12h00.

São Marcos Evangelista. Disponível em:
<<http://www.cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=25&mes=4>>,
Acesso em: 02 mar. 2013, às 13h00.

SOUZA, K. **Grotesco pós-moderno.** Revista da Cultura, São Paulo. Ed. 36, jul.2010.
Disponível em: www.revistadacultura.com.br. Acesso em: 01 fev. 2013, às 8h00

Surrealismo. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3650>. Acesso em: 20 mar. 2012, às 10h00.

X FENEARTE, Governo do Estado de Pernambuco. **Mestre Vitalino:** 100 anos de Mestre Vitalino. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>>, acesso em 25 de mai. 2012, às 9h59.

APÊNDICES E ANEXOS



Figura 137: Mestre Galdino, Viajante Galdino de Caruaru, cerâmica.
Foto da autora

APÊNDICE A

Entrevistas

JOEL GALDINO

Primeira entrevista com Joel Galdino, filho mais novo de Manuel Galdino e o único a continuar a tradição das esculturas do pai. A entrevista foi realizada durante a produção da réplica de uma peça do Mestre Galdino: O Lampião.

Data da entrevista: 21 de janeiro de 2012

Local: Memorial Mestre Galdino

Endereço: Rua São Sebastião, 181, Alto do Moura, Caruaru – PE

ROSÂNGELA: Como foi que surgiu a ideia de criar um memorial em homenagem ao Mestre Galdino?

JOEL: *É... O memorial foi surgido a ideia após que o meu pai teve uma grave doença e ele se tornou um artista muito conhecido no mundo inteiro, aí quando ele adoeceu, a Fundação de Cultura teve a ideia de criar o memorial.*

ROSÂNGELA: Você disse ontem que você também tem alguns irmãos e que seus outros dois irmãos também fazem...

JOEL: *Faziam, já faleceram.*

ROSÂNGELA: Os dois já faleceram. E os filhos deles têm alguém que faz? O seu filho faz?

JOEL: *É, meu filho faz, os deles não.*

ROSÂNGELA: Então, seguidores mesmo da cerâmica só você e seu filho? Na família?

JOEL: *Da arte do meu pai, só eu, só, meu filho trabalha, mas faz o estilo de Vitalino.*

ROSÂNGELA: Ele está trabalhando por aqui?

JOEL: *Não ele foi pra cidade.*

ROSÂNGELA: O Luiz Galdino é o que de vocês?

JOEL: *Meu primo.*

ROSÂNGELA: E a Marliete?

JOEL: *Marliete é só uma amiga.*

ROSÂNGELA: Quem foi Mané Inácio?

JOEL: *Mané Inácio foi meu padrinho, é o compadre do meu pai, foi quem trouxe Galdino para o Alto do Moura.*

ROSÂNGELA: Foi ele. E quando vocês vieram para cá vocês ficaram na casa dele?

JOEL: *É, ele alugou um galpão e uma casa pra poder trabalhá. E foi a partir daí que ele começou a trabalhá.*

ROSÂNGELA: Seu pai teve influência do trabalho dele ou não?

JOEL: *Não, não, o trabalho do meu pai veio através da imaginação.*

ROSÂNGELA: E ele sempre fez obras com essas características ou ele trabalhava no começo de uma forma diferente? Como eram, no começo, as peças dele?

JOEL: *Meu pai, no começo, ele fazia umas casinhas de barro, umas casinhas de barro com miaréis, estilo miaeiro para colocar moedas, estilo cofrinho pra colocar moedas e a partir daí foi surgindo essas outras peças.*

ROSÂNGELA: E o Carlos Sá? Você o conhece?

JOEL: *Eu não conheço.*

ROSÂNGELA: E como foi a infância do seu pai? A adolescência? Ele chegava a contar para vocês como era?

JOEL: *É, nós morava aqui no povoado chamado São Caetano, ele se criou, ele nasceu e criou-se na roça, a infância dele foi todinha no roçado, ajudava o pai a plantá milho, feijão... Aí teve uma época que eles passaram por muita necessidade, foi quando ele resolveu sair com minha mãe de São Caetano e pra Caruaru, atrás de serviço. Aí foi a Prefeitura de Caruaru que arrumou um trabalho de pedreiro, depois ele veio aqui pro Alto do Moura construí um posto de saúde, de lá para cá se mudou de vez pro Alto do Moura e começou a trabalhá com o barro.*

ROSÂNGELA: E foi só a partir da vinda dele para o Alto do Moura que ele se interessou pelo barro?

JOEL: *Foi*

ROSÂNGELA: Antes disso ele nunca teve contato?

JOEL: *Não, antes disso ele era pedreiro e trabalhava na roça, como agricultor.*

ROSÂNGELA: E você quando começou?

JOEL: *Eu comecei com nove anos de idade, porque ele cobrava muito da gente. Ele dizia pra nós, que tinha medo de morrer um dia e não deixar um filho pra seguir o seu trabalho.*

ROSÂNGELA: Isso ficou bem gravado para você, não é?

JOEL: *Marcou muito.*

ROSÂNGELA: E a sua mãe? Como foi que ele a conheceu? Ele contava a história?

JOEL: *Contava. A minha mãe, ele... foi na época que foi pro quartel, ele foi chamado pá... pro quartel, né, aí durante o dia ele trabalhava no quartel e a noite ele saia mais os amigos, aí numa casa de forró, né e num forró que conheceu minha mãe, num baile, aí começou a gostá dela, casaram...*

ROSÂNGELA: E as peças que você falou que ela produzia? Como eram?



Figura 138: Esculturas de Joel Galdino expostas para venda. Essas esculturas estão expostas no ateliê Bosque das Estrelas, org. Teresinha e Gonzaga, localizado à Rua São Sebastião, n.º 88, Alto do Moura, Caruaru – PE. O ateliê fica em frente do Memorial Mestre Galdino. Foto da autora

JOEL: *Minha mãe trabalhava no estilo de Vitalino também. Fazia o agricultor tirando o leite da vaca, caçador da onça, a volta da roça, esse estilo de peça.*

ROSÂNGELA: Ela vendia também?

JOEL: *Vendia.*

ROSÂNGELA: Se sustentava também com isso?

JOEL: *Com o artesanato de barro e de renda.*

ROSÂNGELA: E onde era o ateliê do seu pai? Onde ele fazia? Era nesse galpão que ele ficou muito tempo?

JOEL: *Não, o nosso ateliê era ali, próximo ao Museu de Vitalino.*

ROSÂNGELA: Vocês ficaram bastante tempo lá?

JOEL: *Ficamos até o meu pai morrer.*

ROSÂNGELA: Vocês vieram para cá em que ano?

Joel: *74.*

ROSÂNGELA: E o Mané Pãozeiro? Quem foi o Mané Pãozeiro?

JOEL: *Mané Pãozeiro, meu pai foi numa exposição em São Paulo, chegando lá um crítico de*

arte falou que ele não criava. Viu nele uma pessoa muito humilde, aqui do Nordeste, aí duvidou que ele não criava, na hora ele lembrou-se de um primo que era padeiro e o nome desse primo dele era Mané padeiro, aí ele foi e criou o Mané Pãozeiro.

ROSÂNGELA: Ah, certo.

ROSÂNGELA: E a mão tem um significado?

JOEL: *Meu pai dizia que uma mão botava na cabeça e a outra botava assim, porque uma mão ele pedia pra Jesus, porque ele vendia pão na época e o pão era muito barato, ganhava pouco, aí ele pedia a Jesus com uma mão e a outra ele botava na cabeça.*

ROSÂNGELA: Seu pai era bastante religioso?

JOEL: *Era.*

ROSÂNGELA: E a que religião ele pertencia?

JOEL: *Evangélico.*

ROSÂNGELA: E ele lia mesmo a bíblia para se inspirar?

JOEL: *Ele pegava no trabalho 6 horas da manhã, 10 pras 6 ele pegava logo a bíblia, lia uma parte da bíblia e depois começava a trabalhar.*

ROSÂNGELA: E os poemas também vinham de inspiração bíblica?

JOEL: *Não, os poemas vinha de festa de...não sei se você ouviu falar de cantoria, que se junta dois cantadores começava a desafiar um ao outro, aí meu pai ia vê, tocando e fazendo poesia, e a partir daí ele se inspirou e começou a criar.*

ROSÂNGELA: E isso começou quando ele veio para o Alto do Moura ou antes ele já fazia?

JOEL: *Não, antes ele já frequentava esse...onde esse pessoal se reunia pra fazer cantoria e começou a prestar atenção e começou a criar a poesia.*

ROSÂNGELA: Esses poemas? Vocês têm os registros disso, Joel?

JOEL: *Não. Nós tínhamos, mas meu irmão Antônio, depois que meu pai morreu, deu fim, ele se tornou uma pessoa alcoólica e deu fim.*

ROSÂNGELA: Então se perdeu esses ...?

JOEL: *É, isso deve tá fora daqui de Pernambuco.*

ROSÂNGELA: Ele fazia um poema para cada obra também?

JOEL: *É, para cada peça que ele fazia, ele escrevia uma história em poesia.*

ROSÂNGELA: E ele chegou a escrever um cordel ou não? Ele só fazia poemas soltos?

JOEL: *Ele só fazia poema solto.*

ROSÂNGELA: Ele chegava a entregar esses poemas para as pessoas?

JOEL: *É, ele fazia a peça e debaixo do braço da peça ele colocava a poesia.*

ROSÂNGELA: Então, era para a cerâmica mesmo?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: E o forno que vocês usavam quando seu pai era vivo? Que forno vocês usavam?

JOEL: *Forno a lenha.*

ROSÂNGELA: Construído por vocês?

JOEL: *É, foi construído pelo meu pai mesmo.*

ROSÂNGELA: E ficava dentro do ateliê também?

JOEL: *É, ficava atrás da nossa casa, no quintal.*

ROSÂNGELA: E ele mesmo queimava a peça?

JOEL: *Não, quem queimava era nós, é um dos três dos filhos.*

ROSÂNGELA: E como era o processo de queima?

JOEL: *A queima você coloca as peças no forno, e vai... coloca o fogo e vai a lenha vai pegando fogo e você vai empurrando a brasa, pras peça pegá a temperatura da brasa, tá entendendo, aí depois de oito horas de fogo, aí o forno tá pronto.*

ROSÂNGELA: Você pode falar novamente, como foi a mudança de profissão do seu pai de pedreiro para ceramista? Como ele se descobriu aqui? Como foi o processo da transformação dele?

JOEL: *Ele foi mandado pelo prefeito prá fazê o posto de saúde aqui do Alto do Moura. De dia ele trabalhava no posto e à noite ele saía na cerâmica prestando, atenção nos artesãos. Aí foi... depois que ele terminou o posto de saúde, ele foi na cidade e entregou os trabalho da Prefeitura. Aí... foi aí que nós mudamo pro Alto do Moura e começou a mexer com o barro.*

ROSÂNGELA: Quantos anos ele tinha? Você sabe?

JOEL: *Não, não sei, não lembro.*

ROSÂNGELA: Você tinha quantos anos?

Joel: *Tinha quatro anos.*

ROSÂNGELA: E naquela época a coleta de barro? Vocês que faziam ou vocês já compravam?

JOEL: *Nós já comprava na carroça de burro.*

ROSÂNGELA: Até hoje é assim?

JOEL: *É até hoje.*

ROSÂNGELA: Então, a pessoa que vem...

JOEL: *É a pessoa vem, nós damo...nóis pega uma nota aqui na associação, dá pra ele, ele vai lá, aí cava o barro e traz pra nós.*

ROSÂNGELA: É só uma pessoa que faz isso?

JOEL: *Não, três pessoas.*

ROSÂNGELA: Quem é que toma conta disso, hoje em dia, você sabe?

JOEL: *Tem um vigia na associação que toma conta do terreno, onde tira o barro.*

ROSÂNGELA: E também o trabalho do barro todo é feito por eles?

JOEL: *É, o processo todo do barro.*

ROSÂNGELA: É processo do barro...

JOEL: *É nós já pega o barro pronto, já.*

ROSÂNGELA: Seu pai chegava a fazer fotocópia dos poemas, para...?

JOEL: *Não, todo os poemas que ele fazia, ele vendia a peça ia embora e ele fazia mais.*

ROSÂNGELA: O poema ficava com a peça?

JOEL: *É ficava com a peça.*

ROSÂNGELA: Quanto tempo vocês ficaram com o Mané Inácio, morando com ele?

JOEL: *Ficamos cinco anos.*

ROSÂNGELA: E depois vocês conseguiram construir...

JOEL: *É, meu pai comprou uma casa e aí nós fomos trabalhá pra nós mesmo.*

ROSÂNGELA: Ele é vivo ainda? O Mané Inácio?

JOEL: *Morreu tá com dois anos.*

ROSÂNGELA: E a família continua o processo?

JOEL: *Continua.*

ROSÂNGELA: Onde fica a casa deles?

JOEL: *Fica ali de frente ao Vitalino.*

ROSÂNGELA: Você é o filho mais novo, Joel?

JOEL: *É, sou o mais novo.*

ROSÂNGELA: Quem você acha que foi o Mestre Galdino para o Alto do Moura?

JOEL: *É, Mestre Galdino, ele foi, uma pessoa... uma figura muito importante pro Alto do Moura, pelo que ele criava, né, com aquele trabalho surrealista, foi a partir daí que ele deu o nome ao Alto do Moura, depois de Vitalino, baseado no que eles fazia, as exposições que ele fazia pros lado do Rio de Janeiro e em São Paulo, foi a partir daí que ele tornou-se uma figura importante pro Alto do Moura e pro...pro Brasil.*

ROSÂNGELA: As peças que seus irmãos faziam eram no estilo de Mestre Vitalino?

JOEL: *Não, do Mestre Galdino, meu pai. É o mesmo estilo, todos os três seguiam o mesmo estilo do meu pai.*

ROSÂNGELA: Vocês trabalhavam juntos aqui?

JOEL: *Trabalhamo, era nós quatro, trabalhando.*

ROSÂNGELA: Vocês eram quatro filhos?

JOEL: *Não três, né, três filhos e meu pai, nós trabalhava, nós quatro juntos.*

ROSÂNGELA: Mas no memorial só você ficou?

JOEL: *É, só eu.*

ROSÂNGELA: Seu pai estava muito doente quando ele faleceu?

JOEL: *Tava muito doente.*

ROSÂNGELA: Foi infarto que ele teve?

JOEL: *É, ataque cardíaco.*

ROSÂNGELA: Seu pai no início fazia algumas máscaras?

JOEL: *Meu pai. É, fazia.*

ROSÂNGELA: Ele fazia máscaras?

JOEL: *Aham, aham.*

ROSÂNGELA: E você não tem nenhuma dessas peças?

JOEL: *Não, quando meu pai morreu ficou essas trinta e duas peças que tá hoje no memorial, foi aonde a Fundação de Cultura veio e comprou pra montar o memorial.*

ROSÂNGELA: E alguma vez ele chegou a fazer jarros, Joel?

JOEL: *Chegou. Ele fazia jarros com umas caras de umas carranca.*

ROSÂNGELA: E ele vendia bem?

JOEL: *Vendia, vendia bem e bastante.*

ROSÂNGELA (conversamos sobre a peça que estava modelando): Você só molha a peça e vai agregando? Só umedece e vai moldando?

JOEL: *Porque a água ajuda a moldar melhor o barro.*

ROSÂNGELA: E é desse jeito que você queima? Ou você não queima as peças?

JOEL: *Eu queimo.*

ROSÂNGELA: Todas elas são queimadas?

JOEL: *É, agora elas só passa a ser queimada depois que tá naquela cor ali (vide figura 139). Porque se colocar ela no forno desse jeito que tá aqui, ela estoura, que aqui ela tá molhada.*

ROSÂNGELA: E a quantos graus você queima? Você sabe?

JOEL: *A 800°.*

ROSÂNGELA: E é só uma queima que vocês fazem?

JOEL: *É duas vezes por semana.*

ROSÂNGELA: E o jeito que você está fazendo do jeito que seu pai fazia?

JOEL: *É, do mesmo jeito.*



Figura 139: Joel Galdino, Lagarto, Peça secando para a fornada. Foto da autora

ROSÂNGELA: Seu pai usava mesa também?

JOEL: *Usava, é usava uma mesa.*

ROSÂNGELA: E também só com esse palitinho que seu pai...

JOEL: *É, a ferramenta dele é igual a essa: era um garfo, uma faca, uma caneta, um grampo de colocá em cabelo...*

JOEL: *Na época que ele foi fazê essa exposição em São Paulo, teve um rapaz lá, um colecionador, foi numa loja lá e comprô meio mundo de ferramenta pra ele trabalhá, aí chegou pra ele: Galdino a partir de hoje essas ferramentas vai sê a que você trabalha. Ele falou: num quero, eu quero uma ferramenta simples, eu comecei assim e vou terminá com elas e não quis.*

ROSÂNGELA: E essas histórias ? É...do Lampião? Ele gostava? Tinham algumas lendas em que ele se inspirava ou não?

JOEL: *A história do Lampião surgiu através de um primo dele, que seguiu o grupo de Lampião na época, o primo dele começou a andar com Lampião no cangaço e foi através daí que ele começou a se interessá pela história do Lampião.*

ROSÂNGELA: Seu pai não chegou a conhecer o bando? Conheceu?

JOEL: *Não, chegou a conhecer, não.*

ROSÂNGELA: Essa peça, depois você a oca ou não? Ela é maciça?

JOEL: *Aquela hora que eu tava passando um pedaço de pau dentro dela, já é ocando ela.*

ROSÂNGELA: Ah! Você já ocou? Verdade?

JOEL: *Tá pronta a peça.*

ROSÂNGELA: Tá pronta essa?

JOEL: *Aham. Depois daqui vem o acabamento com um grampo de cortar...de cabelo, aí vem os risco.*

ROSÂNGELA: Essa peça aqui, é...

JOEL: *O Lampião. É um personagem do meu pai, também.*

ROSÂNGELA: É uma criação do seu pai? Esses olhos são bem característicos da obra dele, não é?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: Aí agora você faz algumas texturas?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: É isso?

JOEL: *É, daqui a mais ou menos umas duas horas eu risco ela com esse grampo de cabelo e fica pronta.*

ROSÂNGELA: Você deixa algum tempo secando, antes de queimar?

JOEL: *Ela fica, nessa época aqui do verão é um dia prá ela secá, prá queimá. No inverno é quatro dias que é um tempo mais frio, aí demora mais.*

ROSÂNGELA: Aí depois disso, ela está pronta para ser queimada? E essa caixa aqui é para você usar para decantar o barro?

JOEL: *Essa aqui é água pra aguar o jardim.*

ROSÂNGELA: Ah tá, você não mexe com a preparação do barro mesmo?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: E todas as peças você faz nesse tempo?

JOEL: *É. Mas de qual tempo que você tá falando, do tempo eu terminei essa?*

ROSÂNGELA: *É.*

JOEL: *Não, tem peças que eu passo um dia trabalhando nela, dois.*

ROSÂNGELA: Depende do que?

JOEL: *No caso aquelas carrancas que você viu no memorial, uma daquela é um dia, ela tem vários detalhes e a base dela tem que ser feita aos pouco.*

ROSÂNGELA: Essa daqui você oca ela por dentro?

JOEL: *Toda ocada.*

ROSÂNGELA: Você não põe nada para sustentar por dentro?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: Para secar? Ela seca assim?

JOEL: *Ela é aberta, eu oco ela e depois abro ela.*

JOEL GALDINO

Segunda entrevista com Joel Galdino, filho mais novo de Manuel Galdino e o único a continuar a tradição das esculturas do pai.

Data da entrevista: 18 de janeiro de 2013

Local: Memorial Mestre Galdino

Endereço: Rua São Sebastião, 181, Alto do Moura, Caruaru – PE

ROSÂNGELA: Entrevista com Joel Galdino, dia 18 de janeiro de 2013.

Joel, eu queria que você me falasse o seu nome completo.

JOEL: *Meu nome é Joel Galdino de Freitas.*

ROSÂNGELA: Você tem um nome artístico, assim, quando você assina?

JOEL: *É Joel Galdino.*

ROSÂNGELA: E quando você nasceu? A sua data de nascimento?

JOEL: *16 de junho de 1970.*

ROSÂNGELA: Qual é o seu grau de escolaridade?

JOEL: *Sexta série.*

ROSÂNGELA: Você, dentre os filhos do mestre Galdino, é o filho caçula?

JOEL: *É, eu sou o mais novo.*

ROSÂNGELA: O mais novo?

JOEL: *Isso.*

ROSÂNGELA: O seu trabalho no ateliê *Se cria Assim* lá com seu pai, foi por quanto tempo? Você sabe?

JOEL: Eu comecei em 82. De 82 a 96.

ROSÂNGELA: Aí depois, em 1996, você foi para um outro lugar?

JOEL: *Fui pra... em 96 foi quando a minha mãe faleceu, aí eu fiquei um pouco desgostoso com o lugar, aí fui embora pro Espírito Santo.¹*

ROSÂNGELA: E como você aprendeu o ofício da cerâmica?

JOEL: *Eu comecei com nove anos de idade com o meu pai.*

ROSÂNGELA: Você aprendeu com ele, então?

JOEL: *Isso.*

ROSÂNGELA: Com seu pai?

JOEL: *Com meu pai.*

¹ Há uma incoerência com relação a data citada por Joel Galdino, pois sua mãe, Maria Rendeira, faleceu no ano de 1990.

ROSÂNGELA: Você teve influência da sua mãe também, ou não?

JOEL: *Não, só dele.*

ROSÂNGELA: Somando tudo isso, a quanto tempo você acha que exerce a profissão, o ofício da cerâmica? De ceramista?

JOEL: *Uns 25 anos.*

ROSÂNGELA: 25 anos?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: Você tem hoje o seu próprio ateliê? Ou você usa aqui... como é? Onde é o seu espaço?

JOEL: *O meu espaço, eu trabalho aqui na parte da manhã, e a tarde na minha casa.*

ROSÂNGELA: E como é feito o acabamento das suas peças? Você pinta ou gosta de deixar o barro natural?

JOEL: *É, o meu trabalho é natural.*

ROSÂNGELA: E o que você utiliza para o acabamento da peça?

JOEL: *Eu uso um garfo, uma caneta, e um grampo de colocar em cabelo.*

ROSÂNGELA: Você não utiliza em nenhum momento pintura?

JOEL: *Não. Pintura nenhuma.*

ROSÂNGELA: Nem na cor do barro, nada?

JOEL: *Não, uso quando dá um defeito no forno, nas peças, que sai um rachãozinho, aí eu uso a cor de barro.*

ROSÂNGELA: É tinta mesmo? Ou é o próprio barro?

JOEL: *Não, é uma tinta, chamada “cor de barro”.*

ROSÂNGELA: Cor de barro?

JOEL: *É.*

ROSÂNGELA: E quais temas são mais recorrentes em suas peças? Ou quais os temas que você mais gosta de fazer?

JOEL: *Olha, no começo, quando eu vim trabalhar aqui no memorial, eu fazia mais as peças que os turistas que vinham aqui visitar o memorial, pediam pra fazer cópias do meu pai né. São Francisco Cangaceiro, o Galinho de Jesus, a Viagem de Maria ao Egito, a Lobinha, o Mané Pãozeiro... mas hoje em dia eu to mais criando outras peças diferentes.*

ROSÂNGELA: E como você adquire a matéria-prima?

JOEL: *Nós pegamos aqui no Rio Ipojuca, nas margens do Rio Ipojuca.*

ROSÂNGELA: Você mesmo que pega, ou você tem ajuda de alguém, você paga alguém?

JOEL: *Eu pago para um carroceiro levar na minha casa a matéria.*

ROSÂNGELA: E como que você faz para escolher a argila quando ele pega? Você tem um pedido assim, que você fala, como que você quer essa argila, como você quer esse barro...

JOEL: *É porque é o seguinte, esse barro que nós trabalha, pra esse tipo de peça minha ele tem que ser um barro misturado, fraco e forte, aí mistura os dois, aí dá pra fazer esse tipo de peça que eu faço*

ROSÂNGELA: E você prepara o barro ou ele já vem preparado?

JOEL: *Já vem preparado.*

ROSÂNGELA: Você chegou a preparar barro alguma vez?

JOEL: *Cheguei, um longo tempo cheguei a preparar.*

ROSÂNGELA: Mas só na época do seu pai? Ou depois? Quando você veio trabalhar sozinho aqui?

JOEL: *Não, foi logo no começo, quando eu comecei a trabalhar com meu pai.*

ROSÂNGELA: E você faz uso de aditivos no barro? Põe pedrinha? Alguma coisa para deixar o barro um pouquinho mais forte, ou diferente?

JOEL: *Não, não. Do jeito que ele sai da beira do rio Ipojuca, ele é usado com as mãos da gente, normalmente.*

ROSÂNGELA: E com que frequência você faz as suas peças ultimamente? Você faz bastante peças? Você faz em grande escala? Você faz peças mais para você? Conforme você tem o seu momento de inspiração?

JOEL: *No momento eu to fazendo mais peças por encomenda né. No caso são bastante peças.*

ROSÂNGELA: E você vende bastante? Com que frequência você vende?

JOEL: *Olha, pra mim se eu tiver todo final de semana se eu tiver peças minha pronta eu vendo.*

ROSÂNGELA: Eu vi que você coloca também no ateliê do Tiago, e tem peças lá em cima também. Tem outro lugar em que você coloca as peças?

JOEL: *Aqui no Alto do Moura tem vários lugares, que eu vendo pro pessoal revender.*

ROSÂNGELA: Você também escreve?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: Também não compõe música?

JOEL: *Não, não, também não.*

ROSÂNGELA: Também não canta?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: Toca alguma coisa?

JOEL: *Também não.*

ROSÂNGELA: E você tem filhos?

JOEL: *Tenho três filhos.*

ROSÂNGELA: Três?

JOEL: *Três filhos.*

ROSÂNGELA: Como eles se chamam?

JOEL: *Caio, Jackson e Jaqueline.*

ROSÂNGELA: Quantos anos eles tem?

JOEL: *O Caio tem 7, Jaqueline tem 20 e o Jackson 21.*

ROSÂNGELA: Algum deles é ceramista?

JOEL: *É o Jackson, o mais velho.*

ROSÂNGELA: O Jackson será que é o que eu vim no ano passado e eu perguntei para você e você me falou que ele estava trabalhando na família do Vitalino? Fazendo algumas peças?

Eram umas bonecas? Hoje em dia ele continua fazendo essas peças?

JOEL: *Ele hoje em dia tá, ele entrou numa firma aqui chamada Luzarte, aí ele trabalha de dia lá e a noite trabalha em casa fazendo peças.*

ROSÂNGELA: E o estilo dele é parecido com o seu?

JOEL: *Não, o estilo dele é essas bonecas.*

ROSÂNGELA: Algum dos seus filhos escreve poemas, compõe?

JOEL: *Não, também não.*

ROSÂNGELA: Minha curiosidade é sobre o Mané Inácio. Qual é o parentesco que você tem com ele?

JOEL: *Eu sou afilhado dele.*

ROSÂNGELA: Você é afilhado dele?

JOEL: *É, ele é compadre de meu pai.*

ROSÂNGELA: Os seus outros irmãos também eram afilhados ou não? Você sabe?

JOEL: *Não, de Mané Inácio só eu.*

ROSÂNGELA: Ele ainda mora no Alto do Moura?

JOEL: *Ele faleceu.*

ROSÂNGELA: A família dele está aqui?

JOEL: *Tá.*

ROSÂNGELA: Onde fica o ateliê da família?

JOEL: *Fica aqui em cima, logo no começo.*

ROSÂNGELA: Uma dúvida que eu tenho: o seu pai, o Mestre Galdino, chegou a conhecer o Mestre Vitalino?

JOEL: *Não sei não, não sei lhe explicar não, sobre isso aí. Porque Vitalino morreu em 63, e meu pai veio morar aqui no Alto do Moura em 74.*

ROSÂNGELA: Porque eu ouvi muitas histórias em que eles aparecem juntos, histórias dos dois jogando juntos, às vezes saindo para beber juntos. Não tenho certeza que eles se conheceram por causa dessa distância das datas. Como você falou, um morreu em 63 e o outro veio para cá em 74.

JOEL: *Só que meu pai falava que aqui na época tinha uma tal de novena, e Vitalino tocava nessa novena e meu pai chegava pra ver ele tocando pífano, uma banda de pífano né. Meu pai sempre falava isso. Agora não sei se tinha intimidade bastante né.*

ROSÂNGELA: O que você pode me esclarecer a respeito do trabalho dos seus irmãos: do Antônio Galdino e do Jociel Galdino?

JOEL: *Olha, o Antônio Galdino é como eu faço, o Antônio Galdino fazia réplicas do trabalho do meu pai e fazia as criações dele também.*

ROSÂNGELA: O Jociel, fazia o que?

JOEL: O Jociel, o tipo de trabalho que ele fazia, era o escravo pisando no pilão de café, o velho da roça com o pé grande que chamava *O pezão*. Esse tipo daí de peça.

ROSÂNGELA: Você possui as datas de nascimento e morte deles?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: Não sabe nem aproximadamente?

JOEL: *Não, não.*

ROSÂNGELA: Em ordem cronológica: o Antônio Galdino é o mais velho, depois vem o Jociel, depois vem você?

JOEL: *Isso.*

ROSÂNGELA: A temática você já me falou... e a causa da morte de ambos?

JOEL: *O Jociel foi problema de epilepsia, e o Antônio foi o álcool.*

ROSÂNGELA: Seu irmão, o Antônio, ele tinha problema cardíaco também?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: Você sabe o grau de escolaridade deles?

JOEL: *O Antônio fez a quarta série, e o Jociel fez a quinta.*

ROSÂNGELA: Você tem alguma obra na sua residência, do seu pai, do Mestre Galdino, do Antônio e do Jociel?

JOEL: *Infelizmente não.*

ROSÂNGELA: Nenhuma?

JOEL: *Nenhuma.*

ROSÂNGELA: A esposa do Antônio se chama Maria?

JOEL: *É, Maria.*

ROSÂNGELA: Ela ainda é ceramista? Você sabe me informar?

JOEL: *Depois que Antônio morreu ela parou de trabalhar com artesanato.*

ROSÂNGELA: Não faz?

JOEL: *Não faz mais.*

ROSÂNGELA: Ele teve filhos, o Antônio?

JOEL: *Não.*

ROSÂNGELA: O Jociel também não?

JOEL: *Teve, uma filha.*

ROSÂNGELA: E ela trabalha com cerâmica?

JOEL: *Não, ela trabalha na cidade, numa loja.*

ROSÂNGELA: Ela também mora no Alto do Moura, ou não?

JOEL: *Mora.*

ROSÂNGELA: *Você quer acrescentar alguma coisa sobre o seu trabalho, que eu não te perguntei? Porque eu vou escrever sobre a sua vida profissional.*

JOEL: *Sobre o meu trabalho que eu tenho de acrescentar é que, eu já dei aula em colégios aqui no Alto do Moura, todo ano no mês de setembro eu dou aula pra um pessoal da faculdade de São Paulo, da universidade. Só isso.*

ROSÂNGELA: Então você faz como se fosse um *workshop*, uma demonstração, de como faz a cerâmica?

JOEL: *Isso.*

ROSÂNGELA: E isso é você quem faz o contato com essas escolas? Ou você tem uma pessoa que faz esse intermédio para você?

JOEL: *Com as escolas, a diretora é que vem aqui no memorial e me convida pra dar aula pro pessoal, pros alunos. E esse da universidade de São Paulo é um guia turístico que todo ano ele trás esse grupo.*

ROSÂNGELA: E hoje você tem obras diferentes na sua casa, no seu ateliê?

JOEL: *Tenho, que eu criei essa semana.*

ROSÂNGELA: Tem?

JOEL: *Tenho, tá na minha casa.*

ROSÂNGELA: E nós podemos ver?

JOEL: *Pode.*

MARLIETE RODRIGUES DA SILVA

Entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, especialista em miniaturas de barro, filha de Zé Caboclo e amiga de Manuel Galdino. Marliete concedeu uma entrevista sobre sua convivência com o Mestre e mostrou suas obras e sua coleção de esculturas. Ela possui uma escultura realizada por Mestre Galdino, presenteada por ele. Nesse dia havia outra obra do Antônio Galdino para restauração.

Data: 21 de janeiro de 2012

Local: Ateliê-residência Marliete

Endereço: Rua Mestre Vitalino, 286 - Alto do Moura, Caruaru – PE

MARLIETE: Papai se chamava Zé Caboclo, ele era parente do Mestre Vitalino, muito amigo do Mestre Vitalino e se conheceram desde criança e papai nasceu no mesmo povoado que Vitalino nasceu no Sítio Campos aqui mesmo na cidade de Caruaru, próximo a cidade. E meu pai, meus avós vieram morar aqui no Alto do Moura, papai tinha um ano de idade, e já, minha avó já trabalhava com trabalho utilitário, fazia panela, fazia jarra. E meu pai quando era criança com seis anos de idade ele começou a brincar com o barro. A mesma história foi do Mestre Vitalino: a mãe do Mestre Vitalino trabalhava com o barro, fazendo trabalho utilitário e Vitalino brincava com o restinhos, de barro e aprendeu a fazer os brinquedinhos e descobriu fazer figuras, ele com seis anos de idade começou fazendo a primeira figura, né, de figura humana. E depois que Vitalino cresceu, casou, teve filho lá no sítio Campos e continuou trabalhando com o trabalho de arte. Depois resolveu vir morar aqui pro Alto do Moura, já tinha muita gente trabalhava no Alto do Moura com o barro, as primeiras famílias daqui já, trabalhavam com o trabalho de brinquedos e trabalho utilitário. Então, quando o Vitalino chegou aqui, aí as pessoas ficaram encantadas com o trabalho dele, por conta o que era aquelas figuras criativas, tipo a família de retirantes, cenas do dia a dia. Aí as pessoas se encantaram e começaram a copiar o trabalho de Vitalino, já que trabalhavam com o barro, fazendo brinquedinhos, como o meu pai e como minha mãe, que até hoje trabalha e tá com oitenta e três anos e faz desde seis anos de idade, que ela faz joguinhos de panelinha. Então, aí meu papai começou a fazer, meu tio Mané Eudócio, que é irmão de minha mãe, também começou a fazer. O Zé Rodrigues, a Ernestinha, o João José, que hoje já é falecido, tem o outro também João Ezequiel, vários artesãos começaram a trabalhar com a arte figurativa. Tudo através do Mestre Vitalino, vendo o trabalho dele e começaram a criar também a fazer coisas diferentes também. E depois veio Galdino, Mestre Galdino, que era pedreiro ele

construía casa, morava numa cidade aqui próxima que é São Caetano é uma cidade acho que poucos quilômetros, a uns vinte e pouco quilometro do Alto do Moura, ele veio morar no Alto do Moura e resolveu também trabalhar com o barro, que via todo mundo fazendo e começou a fazer também.



Figura 140: Obras do Mestre Galdino na casa de Marliete. À esquerda, obra pertencente à ceramista, presenteada por Galdino, à direita, obra do seu filho Antônio Galdino deixada na casa de Marliete para restauro. Foto da autora



Figura 141: Marliete segurando uma obra do filho do Mestre Galdino. Escultura pertencente a sua coleção. Foto da autora

ROSÂNGELA: Aquela peça ganhou dele?

MARLIETE: *Aquela peça dali é... não é do Mestre Galdino é trabalho do filho dele, do Joel. O Joel é o único filho que está agora trabalhando, porque quando o Manuel Galdino faleceu ficaram três filhos: ficou o Jociel, ficou o Antonio e o Joel, que foi do primeiro casamento dele e ele tem mais dois filhos, um casal de filho, do último casamento, mas não trabalham com a arte, então morreu depois o Jociel e morreu o Antonio e ficou só agora o Joel que trabalha que está dando continuidade, a única pessoa que está dando continuidade ao trabalho do Mestre Galdino, com o mesmo estilo, é o Joel.*

ROSÂNGELA: A segunda esposa dele ainda está viva ou não?

MARLIETE: *É.*

ROSÂNGELA: Mas não trabalha também?

MARLIETE: *Não.*

ROSÂNGELA: Ela está aqui no Alto do Moura?

MARLIETE: *Ela mora aqui no Alto do Moura, mas não liga muito com história de arte, ela não se envolveu, não.*

ROSÂNGELA: Como ela se chama?

MARLIETE: *Maria.*

ROSÂNGELA: Maria, também?

ROSÂNGELA: Ele se casou pela segunda vez depois do falecimento da primeira esposa?

MARLIETE: *Não ele, ele... depois que... Que a D. Maria que era rendeira primeira esposa dele também era artesã, né, ela faleceu, então ele ficou com essa outra, com a Maria e ficou morando com ela não chegou a casar, mas ficou com ela até... todo tempo que ele viveu o resto do tempo foi com ela e tiveram esses dois filhos. Mas não se interessaram se envolver, aquela preocupação de se envolver com a arte, valorizar, se envolver, não tiveram interesse.*

ROSÂNGELA: Segundo você quem foi o Mestre Galdino para o Alto do Moura?

MARLIETE: *O Mestre Galdino pro Alto do Moura foi uma história muito importante, muito assim... muito parecida com a história de Mestre Vitalino, porque ele chegou aqui, começou a trabalhar fazendo casinhas de barro, como ele era..., ele foi pedreiro, aí, ele depois começou fazendo casinhas de barro, e achou interessante o trabalho com o barro e começou criando a cena de dele, assim, um estilo próprio que não tinha visto, não copiou de ninguém, ele criou, disse que via nos sonhos essa cenas diferente, uma... Num estilo totalmente diferente que ninguém aqui fazia, então por isso que ficou considerado Mestre Galdino, porque ele criou e ele ficou encantado com esse mundo dele, ele também era poeta, ele escrevia estória, fazia versos e cada peça que ele fazia, ele, fazia a história da peça, a gente olhava assim e não entendia bem o que é que era aquilo que ele fazia porque era muito estranho, diferente, só que ele tinha estória da peça, ele escrevia e dizia..., como é que ele tava vendo aquela peça, como foi que veio. Diz que via em sonho, dizia às vezes que sonhava muito fazendo essas coisas, né.*



Figura 142: Joel Galdino, s/título, cerâmica. Coleção de Marliete Rodrigues. Foto da autora

ROSÂNGELA: Você chegou a vê-lo trabalhando no ateliê alguma vez?

MARLIETE: *Ceguei, eu era muito amiga do seu Manuel Galdino, a gente, ele era muito simpático, muito amigo, fazia amizade com todo mundo e muitas vezes ele trazia turista, eu morava lá na casa da minha mãe, ele trazia turista, fregueses dele ia lá pra minha casa para mostra o meu trabalho e da minha família, dizia olha gente, não tem nada a ver o trabalho da minha comadre, ele me chamava de comadre Marliete, assim mesmo uma maneira de carinho, né, aí dizia assim, olha: Veja como é tão diferente do meu. Ele sempre brincava, dizia as brincadeira assim, dizia que trabalho dele não tinha nada a ver com o estilo da gente. Muitas vezes ele levava meus cliente pra lá e a gente conversava muito eu sempre tive uma amizade muito grande por seu Manoel. Tanto com ele quanto com os filhos, com a D. Maria também, a primeira esposa dele e outros filhos também. Foi uma família que todo mundo aqui tiveram amizade com ele, principalmente o Galdino, ele sabia fazer amizade com todo mundo, ele era muito simpático, muito alegre, muito cheio de vida, passava uma força uma alegria muito grande pras pessoas, né.*

ROSÂNGELA: E o trabalho dele era constante, ele trabalhava o dia inteiro?

MARLIETE: *Trabalhava, ele trabalhava só que eu achava assim que ele não valoriza muito o trabalho dele, ele às vezes tinha assim um preço e de repente ele tava querendo vender ele nem olhava, entendeu o valor assim ele vendia por qualquer preço mesmo, não tinha muito cuidado assim com lado de valorizar o trabalho, né.*

ROSÂNGELA: E Manoel Eudócio, Mestre Vitalino, seu pai Zé Caboclo. Pessoas que sabemos que tem uma história muito importante para a formação deste lugar, de contribuição para transformação do Alto do Moura. Mestre Galdino participou deste contexto?

MARLIETE: *Participou, com a história dele, né, com o trabalho, ele também ele divulgou também o Alto do Moura, fez viagem, fez exposição, ele andou em muitos lugares em São Paulo e no Rio fazendo um trabalho com um grupo, ele acompanhou um grupo divulgando o trabalho dele, aqui no Recife também, lá em Recife também ele participou, ele divulgou e levou com o trabalho ele levou o nome de Caruaru, do Alto do Moura para muitos lugares.*

ROSÂNGELA: Eles tinham alguma associação alguma coisa que... uma cooperação um com o outro para o trabalho artístico deles? Ou era alguma coisa individual?

MARLIETE: *Era uma coisa de cada um, a gente... tantos eles, quanto a gente agora, a gente é assim se envolve muito com aquela amizade entendeu... De conversar a respeito de problema quando da com o barro, de repente você pega um barro que às vezes deu um problema. Você fez a peça e às vezes tem uma facilidade maior de quebrar na queima. Ai a gente conversa a respeito problemas que da com o barro e a gente se envolve muito assim, sempre tem um grupo, teve e continua.*

ROSÂNGELA: Vocês têm uma associação?

MARLIETE: *Nós temos uma associação.*

ROSÂNGELA: Você participa?

MARLIETE: *Eu sou sócia, eu já trabalhei na diretoria, já fui secretaria, já fui segunda tesoureira e agora eu sou sócia, só sócia. E tem um grupo grande de pessoas que estão envolvidas, assim se preocupando com a comunidade, procurando melhorar a situação do Alto do Moura.*

ROSÂNGELA: E essa associação é recente?

MARLIETE: *Associação ela já tem... Ela foi fundada em 1982, já faz um bom tempo né?*

ROSÂNGELA: Bastante tempo.

MARLIETE: *Mas assim... Nós temos problema porque ela não temos recursos. É uma associação que a gente luta muito, a luta dos direitos a gente já conseguiu muito coisa através dela que antes a gente tinha dificuldade para conseguir. Vamos dizer tinha um problema aqui mesmo na rua da gente, não tinha calçamento, a gente não tinha água nas*

casas, depois da associação foi mais fácil conseguir. Porque é assim, é uma associação que esta pedindo não é uma pessoa. Quando a gente ia uma pessoa só a procura de buscar algumas coisas para melhorar o Alto do Moura tinha muita dificuldade e depois que a gente formou essa associação foi diferente, porque é uma associação, é uma força, é um grupo né? Então facilitou muito a gente conseguiu muita coisa, a gente conseguiu um grupo, um clube dos artesãos que a gente já fizemos muitos eventos a gente já participou de muitas coisas lá, no clube reuniões, a gente faz também assembléia, tudo se movimenta lá no clube dos artesãos, a gente conseguiu também um posto de saúde muitas coisas assim para melhorar o Alto do Moura e tudo depois da associação.

ROSÂNGELA: E hoje quem é o presidente da associação?

MARLITE: *O presidente hoje é Severino Barbosa que já é pela terceira vez que ele esta sendo presidente.*

ROSÂNGELA: Também é artesão daqui?

MARLIETE: *Também é artesão, tem um grupo, todos... Tem a diretoria. Assim a gente fica lutando muito para que participe muita gente nas reuniões. É difícil, não é fácil você está sempre junto, você ter um grupo grande para dar participando de reuniões e se envolver com a preocupação da comunidade, né. A gente tem dificuldade que as pessoas dizem que estão ocupadas por causa do trabalhando muitas pessoas trabalham a noite, as reuniões é toda primeira segunda-feira de cada mês. Mas o pouco grupo que está envolvido, participando das reuniões ta na luta na batalha para que a associação nunca acabe que sempre continue, é através dela que a gente consegue... Tem a facilidade maior de conseguir as coisas.*

ROSÂNGELA: O barro de vocês... Vocês preparam? Compram pronto?

MARLIETE: *O barro há anos atrás a gente comprava o barro bruto, tipo torrão de terra, tinha as pessoas que tiravam o barro e trazia de carroça, trazia até de caçuá, o jumento trazia de caçuá, às vezes também de carro, de carro de mão e a gente comprava o barro bruto e aqui preparava, em casa, eu já fiz muito isso, porque meu trabalho é um acabamento assim mais fino eu sou muito exigente, para fazer coisas com detalhe, coisas finas, pecinhas pequenas eu preciso que o barro seja bem tratado, não tenha ciscos, não tenha resto de raízes, alguma pedrinha, para que eu facilite o meu trabalho e eu tinha um trabalho muito grande, de peneirar, eu pilava no pilão, peneirava, tirava só a gominha do barro e depois eu amassava como a gente faz uma massa que ta preparando para fazer um pão e depois colocava num saquinho plástico feito esse aqui para conservar e o barro precisa estar guardadinho assim, ele mole no ponto de trabalhar, quando mais tempo ele ficar assim é melhor, o barro fica mais puro, mais forte, moe todas as substâncias.*

ROSÂNGELA: Eu estava escutando você falar que prefere o barro mais velho?

MARLIETE: *Mais velho... Ele é melhor porque ele fica com mais liga, e deixa a peça mais resistente, porque o barro fica mais puro e foi com o tempo que a gente aprende isso, com cada dia que a gente vai vivendo que vai descobrindo que vai aprendendo, então ai eu fiz muito isso era muito trabalho, me cansava. Quando era para trabalhar com trabalho em miniatura não precisava de tanto barro, mas eu também não trabalho só com miniatura, trabalho com coisas grandes, já cheguei com peça de meio metro, de mais de 80 cm, 90 cm e eu nunca gostei de trabalhar com barro que tivesse essas misturas pelo meio de pedra, de raízes, então era muito trabalho. Depois começou a aparecer pessoas interessadas a vender o barro pronto já... Tem duas pessoas aqui no Alto do Moura que trás o barro bruto, prepara em casa e vende o barrinho pronto, tipo esse aqui. Ai faz aquele bolo de balde ele leva mais ou menos uns 10 quilos, mais ou menos o tamanho do garrafão, ai a gente faz o pedido como a gente quer, eu quero barro...*

ROSÂNGELA: Coleta daqui mesmo?

MARLIETE: *Daqui mesmo, da imagem do Rio Ipojuca tem uma área que é da associação, também, esqueci de falar quando eu estava no assunto da associação, que a gente conseguiu uma área do governo do estado na época, isso já faz muito tempo, ele desapropriou a área e doou para associação para a gente ficar com o barro da gente e a gente sócio, quem fosse sócio da associação tinha direito de pegar o barro pelo preço mais em conta para que esse dinheiro pagasse uma pessoa para cuidar da área, do barro, para despesas que a associação tem, a gente pagava uma taxa. Depois essa área acabou a gente conseguiu outra depois foi acabando e a última agora é uma área muito grande e tudo através da associação. Essa área vai... eles acham que vai 20 a mais de 20 anos pra frente ainda que dá pra gente usar esse barro. Que não só tem essa área como outras áreas do Rio Ipojuca que tem bastante barro, só que a gente precisava de uma área que tivesse garantia, pra que alguém não chegasse e tirasse barro, porque tira barro também pra telha, pra tijolo não mexendo nas áreas ..., ai quando é pra fazer um trabalho miniatura é preciso que o barro seja tirado de uma área bem profunda mais funda... Lá dentro... Que é pra vir um barro mais podre, mais resistente, ele vem mais escuro e pra trabalhar com peças maiores é um barro da área mais rasa, é uma barro mais poroso, mais fraquinho ele é mais claro. E a gente pode fazer uma mistura do mais forte com o mais fraco para fazer um tamanho de peças medias entre 15 e 20 cm, também tem esses mistérios o barro né? Que a gente precisa ter cuidados pra não fazer uma peça com um barro que não era pra ser feito aquele tipo de barro quebra no fogo.*

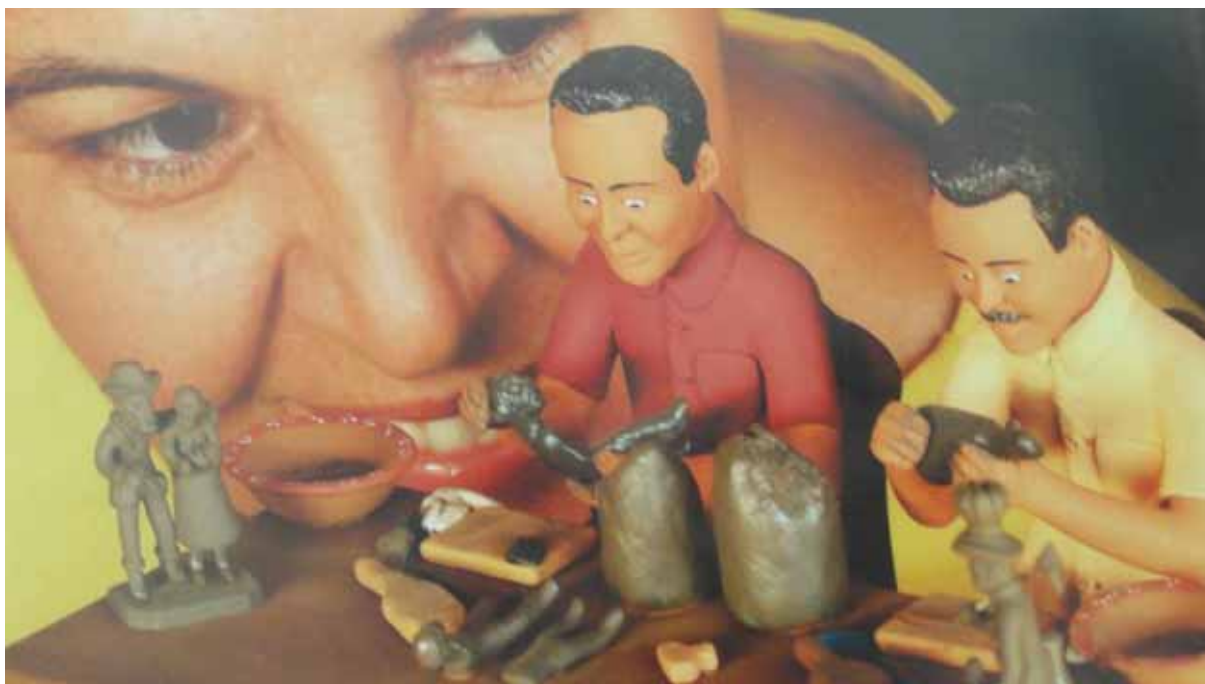


Figura 143: Marliete observando os bonecos de Zé Caboclo e Manuel Eudócio produzindo. Marliete carrega consigo o aprendizado da infância. Detalhe da ilustração da parede frontal, foto pertencente ao ateliê de Marliete Rodrigues



Figura 144: Vista interna do ateliê de Marliete Rodrigues. Foto da autora

ROSÂNGELA: Você queima a quantos graus?

MARLIETE: *Leva mais ou menos 600°, 700°. É aquele forno comum da lenha... Tipo aquele forno que queima tijolo, telha. A gente coloca as peças todas, as maiores as menores a gente coloca em latinha, latinha de leite, latinha de tudo que a gente encontra assim... De leite*

condensado, tudo que é latinha a gente guarda que é pra colocar as peças e pequenas dentro e queimar junto com as peças maiores que é pra não se perderem e depois vai colocando no foguinho baixo, dependendo da peça vai de 3 a 4 horas de fogo, se for bonecos grosso, espessuras muito grossas, peças maiores chega até 10 horas de fogo, a gente fica esquentando pouquinho, pouquinho até chegar a queimadura grande que a gente chama de “cardeia”, joga muita lenha para que aquele fogo saia pra cima do forno e de um banho nas peças e saia a cor escura que vira essa cor vermelha que vira tipo uma brasa aí depois que para a queima é que esfria a peça que fica aquela corzinha aí... Natural, meio avermelhada.

ROSÂNGELA: E você aprendeu tudo isso com seu pai?

MARLIETE: *Tudo isso com papai, principalmente com papai que cuidava mais da parte da queima, questão de barro de tudo. Papai faleceu muito novo com 52 anos, eu só tinha 16 anos aí comecei a fazer as coisas que ele fazia com meus irmãos, tomar conta de queima, de vendas e ter que descobrir a fazer coisas diferentes pra dar continuidade porque foi a única coisa que a gente conseguiu aprender para poder sobreviver, aí foi assim muito difícil a gente buscar mesmo fazer coisas diferente.*



Figura 145: Parte da coleção de cerâmica de Marliete Rodrigue. Foto da autora

ROSÂNGELA: E os filhos? Quantos trabalham com barro?

MARLIETE: *Olha são oito irmãos comigo, são quatro homens e quatro mulheres e todos ficaram vivendo do trabalho com barro, Já fazem, vai fazer 39 anos em junho que papai*

faleceu e Vitalino ontem fez 49 anos que ele faleceu, no dia 20 de janeiro, papai foi 10 anos depois, Vitalino ia fazer 54 anos e papai com 52 anos. Então e a gente deu continuidade foi muito difícil a batalha porque não estávamos acostumados porque era ele que resolvia tudo. Tivemos que participar de feiras, tivemos que tomar muito cuidado com o contato que ele tinha com os fregueses dele para que a gente pudesse sobreviver. E graças a Deus estamos na luta, continuamos, estamos com 14 sobrinhos já vivendo do trabalhando também, já tenho até quatro sobrinhos netos que estão brincando com barro.

ROSÂNGELA: Tem muita gente na família agora.

MARLIETE: *Tem muita gente que estão envolvidos no trabalho, Graças a Deus.*

ROSÂNGELA: Só mais uma pergunta sobre o Galdino: ele cantava, tocava ou só escrevia poemas?

MARLIETE: *O Galdino, ele era muito divertido, ele gostava muito de estar em festa, ele era muito animado, gostava muito de fazer verso, era como repentista, um poeta, ele fazia frases, ele escrevia muito, tanto que ele sempre foi ligado a escrever as historias das pessoas dele, as vezes ele tocava viola mais não era assim uma pessoa que fizesse apresentação, fazia mesmo por lazer mesmo em casa, as vezes apresentava um versos, cantoria, ele gostava.*

MANUEL EUDÓCIO

Entrevista com Manuel Eudócio, um dos precursores da cerâmica figurativa, cunhado de Zé Cabloco e amigo de Mestre Galdino.

A entrevista foi realizada em um sábado à tarde. Havia interferência de sons: familiares e amigos jogando dominó no ateliê e o culto da igreja em frente do seu espaço dificultaram o entendimento para a transcrição da entrevista. No total são 23 minutos de entrevista. Transcrevo a seguir somente um trecho de nossa conversa considerado relevante para a pesquisa.

Data: 21 de janeiro de 2012

Local: Ateliê-residência Manuel Eudócio

Endereço: Rua Mestre Vitalino, 151 - Alto do Moura, Caruaru – PE



Figura 146: Prateleiras com peças de Manuel Eudócio, vista interna do ateliê. Foto da autora

ROSÂNGELA: Sr Manuel, o senhor chegou a conhecer o Mestre Galdino?

MANUEL EUDÓCIO: *Sim, o Mestre Galdino, ele morava em São Caetano, ele chegou aqui, eu tava trabalhando:*

- Bom dia, compadre.

Chamava compadre, comigo, com Vitalino, com Zé Caboclo.

- Bom dia.

E ele disse:

- *Oiê, eu vim de São Caetano eu vou trabalhar no trabalho de vocês, mas vou fazer peças que vocês não fazem.*

Eu disse:

- *Não compadre, você faz o que você quiser o mundo para nós todos.*

Galdino:

- *Não, eu vou fazer... não vou trabalhar peças de vocês não. Nem sua, nem de Vitalino, nem de Zé Caboclo eu vou fazer as coisas que eu gosto de criar.*

E começou a fazer aquelas coisas, ele contava aquelas histórias, aquelas peças dele, botava nome naqueles bichos que ele fazia, cada uma tinha um nome diferente.

Agora dizia assim, oiê, quando chegava uma pessoa pra compra uma peça dele, ele(Galdino) falava assim:

- *Oiê, eu faço essa, mas não venha me encomendar mas outra dessa que eu não lembro mais não. Eu só faço outra diferente*

E era mesmo, ele nunca fez duas peça igual, fazia aquela peça e dava aquele nome naquela peça aí ali mesmo se esquecia e ia fazer outra e era assim, Mestre Galdino era assim....

E Galdino trabalhou esse tempo todinho, até que chegou aquela época de que ele faleceu, bebia muito, morreu tão moço Galdino, mas entregou-se a bebida demais, enfim morreu. Mas um grande artista, Galdino, ele começou a trabalhar depois de quinze anos que eu já trabalhava. Galdino começou. Ele morava em São Caetano, o trabalho dele era só na roça, aí veio mora aqui pro no Alto do Moura, procurar o que fazer e ele provou o que disse.

Disse: olhe, compadre chegava aqui, estou tomando umas pinga aqui. Com o violão, uma resorte de couro assim, às vezes sem camisa, tocando um violão, olhe, vou tomar minhas pinga, mas compadre, não beba mais não, você bebe muito. Não compadre eu to me divertindo, estou me divertindo. Não era bom não, dava conselho a ele, os médicos mesmo tudo. Pelo jeito, até o Antônio, depois da morte dele, não passou nem dois anos vivo. Hoje tem o Joel trabalha, faz umas coisinhas, mas que nem Antônio e ele, só eles mesmo.



Figura 147: Manuel Eudócio, explicando os detalhes da peça O caçador e o bicho da mata. Recorte do vídeo gravado pela autora

[Em seu ateliê havia uma peça que chamou atenção por apresentar uma similaridade de características com as peças do “Mestre Galdino”. Nessa escultura há uma simbiose de bicho e gente. Ao questioná-lo sobre ao que se refere a peça, o ceramista Manuel Eudócio a segura e nos descreve o que pensou: (figura 148 e 149)]



Figura 148: Manuel Eudócio, Caçador e bicho da mata. Cerâmica. Vista de cima. Foto da autora



Figura 149: Manuel Eudócio, Caçador e bicho da mata, cerâmica. Vista na frontalidade. Foto da autora

MANUEL EUDÓCIO:

Eu faço coisa de muita criatividade, eu não fico numa peça só. Eu faço coisa as vezes até que vou pensar como faço a história dela . Que nem esse bicho aqui que eu tenho. Esse daqui é um caçador, esse daqui é um bicho da mata, ele tem duas cara, de homem e de mulher e um pé pra frente e um outro pra trás, oiê, repare, esse aqui é mulher aqui é homem, tá vendo, esse é um caçador com espingarda no chão e um chapéu. Ele tá como se fosse pegar ele (o caçador) e matar, aqui um pé de “facheiro”, caveira do boi, sertão, mata, tudo que eu crio.

[Nota-se nas fotografias que um dos pés do bicho está virado para trás, lembrando um pouco o personagem Curupira. Dependendo do ângulo que se olha pode-se ver o bicho quase que dançando com o caçador (figura 148) e em outro momento o bicho segurando-o como se fosse devorá-lo (figura 149)].

SEVERINO VITALINO

Primeira entrevista com Severino Vitalino, filho de Mestre Vitalino e amigo de Mestre Galdino.

Data: 22 de janeiro de 2012

Local: Museu Mestre Vitalino

Endereço: Rua Mestre Vitalino, 644 - Alto do Moura, Caruaru –PE



Figura 150: Museu Mestre Vitalino. Antiga casa de Mestre Vitalino. Foto da autora



Figura 151: Escultura de Mestre Vitalino exposta ao lado do Museu Mestre Vitalino. Foto da autora

ROSÂNGELA: Sr. Severino eu queria que o Senhor me contasse um pouquinho como foi seu contato com o Mestre Galdino?

SEVERINO VITALINO: *Olha foi muito bom porque Mestre Galdino já veio no finalzinho quase, meu pai já tinha começado antes, muito antes, e ele já veio mais muito mais depois. Ele veio de São Caetano, ele filho natural da cidade daqui de Pernambuco, de São Caetano, e nós, meu pai quando era vivo com ele ainda, conversava... ele era pedreiro, fazia, construía casa, não era um artesão, então meu pai, ele tinha uma bodegazinha, nos domingos meu pai ia lá tomar uma biritá. Aí ele começava a conversar, aí meu pai dizia: Oie, Galdino, vai, começa, aprenda a fazê um bonequinho, aí Galdino, mas não tem jeito não, aí ele, começou a fazê umas casinhas de barro, daí ele começou..., aí puxou a fazê..., acho que via na televisão algum dinossauro alguma coisa, aí ele começava com um trabalho diferente do meu pai, sendo com o barro, então ele criou aquelas peça muito diferente do estilo do meu pai e além dele ser um artesão, que ele sempre foi um artesão, ele era um poeta, pegava uma viola, nos domingos, ficava fazendo verso, cantando e era aquela alegria dele com a gente, então a depois, após que meu pai morreu, nós ficamos muito ligados nele como amigos. Aí numa certa noite de São João, nós fomos compadre de fogueira, e ele tinha maior consideração a mim, aí nós começava a brincar, ele tinha os garoto pequeno, nós começava, aí, ele não gostava de futebol, de jogo... dizia que era malandro, ficava jogando*

bola, aí nós dizia aí vamo botá uma bolinha pros seus menino ali ,entendeu, na brincadeira, então essas...esses tipo de coisa que eu passei com Galdino. Quando tinha um carnaval, chegava um domingo de carnaval, nós saía com aquele bloco da gente brincando, tomando umas pingazinha na casas dos amigos nessas... nesses outros lugar,aqui, noutras localidades, vizinhos aqui do Alto do Moura, e era verdade, diversão, ele tinha o maior respeito e maior carinho comigo,como eu tenho, e é uma pessoa da família, quase da família Galdino foi uma pessoa um tipo assim da família, nós tinha a maior liberdade um com o outro, nós brincava muito bem... Era amigo, amigos.

Ainda hoje tem o Antônio que faleceu, Joelso (se referindo a Joel) que hoje dá continuidade aos trabalhos dele. Tudo amigo. Qualquer coisa ele vem aqui conversa com a gente, tá precisando de alguma organizaçãozinha, uma coisa ele aceita. Ele é uma pessoa muito legal, o filho dele também com a gente e com a família de Vitalino.

ROSÂNGELA: O Senhor toca pífaro também?

SEVERINO VITALINO: *Não eu só consigo trabalhar. Eu só faço os trabalhos, dou continuidade aos trabalhos do estilo que meu pai criou, são 118 tipos de peça, então isso aí. O pífano eu era garoto eu acho que era muito tímido, sei lá, eu tinha vergonha certamente. Aí então eu pensei comigo: eu era tão pequeno vou tocar o pífano “vou crescer o beijo”, então deixa isso prá lá, pelo amor de Deus, não! (Severino Vitalino riu ao terminar de contar o que pensava sobre tocar pífano)*

ROSÂNGELA: O Galdino tocava?

SEVERINO VITALINO: *Tocava viola, ele fazia versos de viola, ele era repentista, ele fazia os poemas dele cada peça dele tinha uma história, aí ele rimava, chegava o turista, ele cantava e tocava para aquelas pessoas, fazia um pouco de poema e entregava para o turista. Então foi uma pessoa assim, ele soube conviver com nossa cultura ele foi uma pessoa muito especial.*

ROSÂNGELA: Era aqui perto o ateliê dele?

SEVERINO VITALINO: *Era bem ligada aqui, quase aqui ao museu da casa do Mestre Vitalino, era aquela casa ali da esquina. Chega mais ou mesmo o que... uns 150 metros, mais ou menos. Era muito pertinho ligado muito ao Museu a Casa Museu Mestre Vitalino.*

ROSÂNGELA: Era nessa rua o ateliê do Mestre Vitalino mesmo?

SEVERINO VITALINO: *Era ali na esquina. Hoje memorial dele ficou lá na ruinha ficou distante da Casa Museu Mestre Vitalino, só que ficou perto da minha casa onde eu moro então eu convivi... eu tenho os dois contato minha casa, minha residência é lá bem pertinho fica quase na frente do Memorial Mestre Galdino e casa de meu pai era ligada com...onde ele*

morava, na época ele morava aqui na esquina bem pertinho ao Museu Mestre Vitalino.

ROSÂNGELA: O forno de vocês naquela época? Era um forno só para os artesãos ou cada um tinha o seu?

SEVERINO VITALINO: *Cada um tinha... Era um forno feito de tijolo, nós queimava o trabalho com lenha, então cada uma pessoa tinha um forno em casa, quase todos, alguns que tinham um pouco mais de preguiça pra aproveitar queimagem junto com aquela pessoa, mas eu mesmo não gostava de sair com meus bonecos para queimar em outro canto. Eu gostava de ter o meu forno, então, desde 1960 que eu casei, aí construí meu forno na minha casa, no meu terreno onde eu moro.*

ROSÂNGELA: O Galdino tinha o forno dele?

SEVERINO VITALINO: *Tinha também, tinha o forno dele.*

ROSÂNGELA: Também a lenha?

SEVERINO VITALINO: *Tudo a lenha, até agora hoje ainda continua o assim o forno a lenha.*

ROSÂNGELA: A queima de vocês chega a quantos graus?

SEVERINO VITALINO: *Muito, muito, uma experiência, mas eu acredito que chegue a uns 900°.*

SEVERINO VITALINO: *Porque quando eu estive em Portugal, eu queimei em forno elétrico esse o barro daqui de Caruaru. Ele chegou a 1200° usando eletricidade. Na lenha eu acho que ele chega a 900°.*

ROSÂNGELA: E o barro vocês coletam aonde?

SEVERINO VITALINO: *O barro nós pega no Rio Ipojuca, aqui bem pertinho onde eu moro na minha casa aqui na ruinha, fica próximo do rio, lá naquela margem do rio mesmo o barro.*

ROSÂNGELA: Até hoje é assim?

SEVERINO VITALINO: *Até hoje chama barro massapê o barro daqui de Caruaru passa também no Ipojuca.*

ROSÂNGELA: É longe daqui?

SEVERINO VITALINO: *Não daqui de onde estou aqui na Casa Museu Mestre Vitalino, que eu sou a pessoa responsável, dá uns 10 minutos lá para ao rio daqui de pé se for de transporte é rápido não dá dez minutos nós já tá lá na margem do rio onde tem barro.*

ROSÂNGELA: E vocês tratam o barro? Ou tem uma pessoa que prepara o barro para vocês?

SEVERINO VITALINO: *Hoje eu tenho, agora eu trabalhei até... faz uns cinco anos que eu tô pegando o barro lá. Tem um rapaz que tem uma máquina e agora ele prepara, então a idade chegou, já estou com 71, então tem uma maneira mais fácil. Hoje eu pego na porta do*

Museu daqui de onde eu trabalho, chega com uma motozinha com aqueles pacote de barro, não é sou eu, todos os artesãos do Alto do Moura já estão pegando o barro preparado hora.

[Severino menciona que Mestre Galdino não preparava o barro]

ROSÂNGELA: Galdino não preparava o barro dele?

SEVERINO VITALINO: *Tinha uns colega, um cunhado dele ou cunhada aí já preparava o barro, porque gastava uma porção de barro porque as pecinha de Galdino era meio grande, não era tão pequena que nem meus trabalho não então ele gastava muito barro, então na segunda-feira ele tinha um colega a pessoa já preparava aquele barro pra ele ir trabalhar.*

ROSÂNGELA: Para ele já ir fazendo?

SEVERINO VITALINO: *Agora já era pesado naquele tempo, porque não tinha uma máquina dentro do Alto do Moura pra preparar ainda não, já preparava com as mãos ou batendo com pedaço de torazinho ou então com pés machucando o barro e deixava preparado aquele barro todo “torado” já deixava prontinho.*

ROSÂNGELA: Vocês foram aprendendo...?

SEVERINO VITALINO: *É com nós... A arte acho que... a depois da gente dedicar e querer uma coisa...quando eu comecei em 1960, antes de meu pai e de trabalhar com ele, trabalhava com aquele barro e nem chegava no forno, aí quando eu casei eu tinha que preparar o meu próprio material, aí eu fiz umas quatro ou cinco vez e quebrava...*

[Severino comentou, numa conversa informal, que o Rio Ipojuca hoje está poluído, que antigamente eles até banhavam-se no rio, buscavam água para tomar e hoje é impossível fazer isso. Em um outro momento Severino conta um caso engraçado sobre as estratégias de venda do Mestre Galdino: certa vez Galdino estava com a sua viola e chegou um turista, Galdino cantou para ele e disse: “Oiê, hoje é meu aniversário, me dê um presente comprando uma de minhas peças?” Passaram-se mais ou menos três meses, o mesmo turista retorna e Galdino repete a frase e o turista responde: “Quantas vezes você faz aniversário no ano?”]



Figura 152: Severino Vitalino trabalhando, na Casa Museu Mestre Vitalino. Foto tirada em 2005, quando fui conhecer pela primeira vez o Alto do Moura. Foto da autora



Figura 153: Ferramentas e utensílios de trabalho do ceramista Severino Vitalino. Casa Museu Mestre Vitalino, 2012. [No dia da pesquisa de campo o ceramista não estava trabalhando, só atendendo aos visitantes]. Foto da autora

SEVERINO VITALINO

Segunda entrevista com Severino Vitalino, filho de Mestre Vitalino e amigo de Mestre Galdino.

Data: 18 de janeiro de 2013

Local: Museu Mestre Vitalino

Endereço: Rua Mestre Vitalino, 644 - Alto do Moura, Caruaru – PE

SEVERINO: *Galdino e meu pai se conheceram nos anos 60... de 58 pra 60.*

ROSÂNGELA: *No Alto do Moura ou em Caruaru?*

SEVERINO: *Em Caruaru. Mas ele antes ele morou aqui. Antes do meu pai morrer ele tinha uma Bodega aqui no Alto do Moura ...em 60 meu pai ia pra... ele tinha uma vendinha bem na margem do rio. Aí ele ficava lá tomando uma birita, fazendo festinha de viola. Nos anos 60. Eu não sei bem, se ele veio em 58 mais ou menos pra cá, pro Alto do Moura, o Galdino. Não foi em 74 não.*

ROSÂNGELA: *Não?*

SEVERINO: *Não. Meu pai morreu em 73², eles já se conheciam há muito tempo, eram amigos.*

ROSÂNGELA: *Eles eram amigos mesmo?*

SEVERINO: *Eram, amigos.*

ROSÂNGELA: *Deixa o senhor atender aí...*

SEVERINO: *...tentar ir lá na, no museu dele, na casa...*

ROSÂNGELA: *No memorial?*

SEVERINO: *No memorial Mestre Galdino, o menino dele trabalha, o filho dele. Daí ele sabe, quando eles vieram pra qui pro Alto do Moura.*

ROSÂNGELA: *É, ele falou que foi em 74.*

SEVERINO: *Ele falou?*

ROSÂNGELA: *É.*

SEVERINO: *Ele tá errado!*

ROSÂNGELA: *Aí! Esta história está me deixando confusa.*

SEVERINO: *Ele tá errado! Não, eu vou falar..., ele tá doidão. Não, ochê! Eles se conheceram muito. Por causa de ele ter uma venda aqui, aqui na esquina. Antes foi lá embaixo lá na... lá pertinho da praça. Ele tinha um cantinho ali onde vende pinga e meu pai e ele ia pra lá.*

² Mestre Vitalino faleceu no ano de 1963.

ELISVANDA BARBOSA

Entrevista com Elisvanda Barbosa, neta de D. Ernestina e filha do Sr. Severino Barbosa da Silva (Seu Bio)

Data: 16 de janeiro de 2013

Local: Casa da Elisvanda

ROSÂNGELA: Elisvanda, neta da dona Ernestina. Pode falar.

ELISVANDA: *Ela como tomava muito banho no rio, ela adoeceu, aí ficou com uma barriga, parecia que ela até era gestante. Aí, assim, ela teve cirrose, e sempre trabalhava, mesmo ela doente ela continuou trabalhando. Ela ia, se internava, tirava a água da barriga, mas quando chegava, que ela podia trabalhar ela ia trabalhar. Até os últimos dias da vida dela, ela trabalhou. Aí assim, as últimas peças que, como ela já tava doente, aí os filhos ficaram pra guardar. Assim, ela trabalhava, aí ela ensinou a minha mãe, meu tio também aprendeu, e saiu assim, eu já aprendi com a minha mãe desde os nove anos também, porque ela queria que eu aprendesse o ofício dela, o que ela fazia ela queria que eu aprendesse. Ela dizia: “ah, você tem que fazer, você tem que fazer o que eu faço”. Aí assim, como a gente morava perto, aí eu ia pra casa dela e ficava trabalhando lá também. Aí, pronto, a história dela que eu sei é essa.*

ROSÂNGELA: Você tinha um contato muito próximo com ela?

ELISVANDA: *Era, muito próximo. Porque assim, como a gente morava perto, então a gente só vivia lá na casa dela.*

ROSÂNGELA: Era aqui na rua Mestre Vitalino?

ELISVANDA: *Era aqui na rua, aqui perto. Ela trabalhava lá, ela mesmo queimava as peças dela, e assim, depois foi que ela...*

ROSÂNGELA: Ela tinha forno em casa?

ELISVANDA: *Ela tinha forno em casa, ela tinha dois fornos. Aí ela mesmo pisava o barro dela, ela comprava as carroças de barro, ela mesmo pisava, molhava, amassava o barro pra trabalhar.*

ROSÂNGELA: Você sabe se no começo ela chegou a fazer panela? Ela falava que a mãe dela era louceira?

ELISVANDA: Não.

ROSÂNGELA: Começou com arte figurativa?

ELISVANDA: *Foi, foi direto pra arte figurativa.*

ROSÂNGELA: Tá.

ELISVANDA: *E aí assim, ela fazia assim, minha mãe quem começou a fazer assim umas galinhas grandes, umas peças grandes, foi que ela achava até bonito, meu avô achava bonito. Foi na época que tava vendendo bem as galinhas, foi um sucesso, mas ela não. Minha avó não lembro não, se ela fez não.*

ROSÂNGELA: Você quer acrescentar alguma coisa nesse texto ou está bom?

ELISVANDA: *Não.*

DAVID CARLOS S.S. JÚNIOR

Entrevista com David Carlos S.S. Júnior, secretário da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura (AABMAM)

Data: 16 de janeiro de 2013

Local: Associação dos Artesãos e Moradores do Alto do Moura (AABMAM)

Endereço: Rua Mestre Vitalino, 107 - Alto do Moura, Caruaru –PE



Figura 154: Fachada da Associação dos Artesãos e Moradores do Alto do Moura (AABMAM). Foto da autora

ROSÂNGELA: Hoje em dia, como é realizada a coleta de barro?

DAVID: *Bom, hoje a gente tem uma reserva legal, que foi demarcada pelo estado, no qual a Associação é responsável pela gestão, sendo que essa coleta é feita hoje de uma forma até muito esporádica, porque não tem ainda um sistema de extração fixa dessa reserva, e a maior parte do barro processado que é consumido no Alto do Moura é de um processamento de uma empresa particular. Então um empresário aqui da comunidade faz esse trabalho, mas em geral o processo de extração em si é o mesmo que Vitalino, por exemplo, fazia né e os contemporâneos dele. Hoje tem alguns maquinários né, só a questão de tecnologia mesmo*

que foi implementada aí, mas o artesão que tinha todo esse trabalho, de extrair o barro e processar ele, e misturar, e fazer as suas próprias misturas, isso foi se perdendo com esse processo de, vamos dizer assim, terceirização do artesanato. E aí, eles ainda fazem esse processo de mistura de barro, mas já de uma coisa que já vem pronta né. Bom, do barro é isso.

ROSÂNGELA: O barro ainda é encaminhado aos artesãos através de motoqueiros por encomenda? Ainda acontece dessa forma ou não?

DAVID: *Exato, da mesma forma, esse senhor que tem esse empreendimento, ele faz a distribuição nessa motocicleta. Então dentro da oficina deles lá, eles processam o barro. Eles extraem, levam até lá, processam, e ele distribui.*

ROSÂNGELA: Ah, então isso ainda acontece?

DAVID: *É.*

ROSÂNGELA: Acontece também do artesão ir direto extrair?

DAVID: *Existem poucos artesãos na verdade que fazem isso. Que são os que já tem também alguma infraestrutura pra processar o barro de uma maneira mais rápida e em uma escala maior né. Por exemplo, tem aqui o Sr. Zé Galego, que é logo aqui na esquina, ele faz muito utilitário: panelas, travessas de barro, que ele produz, embora a loja dele, ele tem uma loja, e a loja seja mais diversificada. Mas tem ele, tem Luiz Antônio, o pessoal da família de Luiz Antônio costumam pegar também lá da reserva, porque eles também já tem esse processo.*

ROSÂNGELA: E isso é livre ou eles tem que avisar para a associação(AABMAM), que estão indo coletar?

DAVID: *Eles pagam uma taxa que é do transporte na verdade, e a Associação faz exatamente essa de saber quem, porque existe um cadastro desse artesão aqui, então esse artesão é reconhecido, é uma coisa também que é quantificado, um controle. Mas que é só feito dessa forma bem simples, não tem outros processos não, só isso mesmo.*

APÊNDICE B

Comunicação via email

De: Carlos Antônio de Sá Silva <sa_foto@ig.com.br>;
Para: Rosângela Ferreira <rosangela0708@yahoo.com.br>;
Data: 27 de janeiro de 2012 às 22h29
Assunto: Mestre Galdino

Olá Rosângela,

Estive por longos dias em um sítio, longe da cidade, de TV e de computador. Só cheguei de volta à Caruaru hoje.

Eu assino, há dois anos, uma coluna chamada *Crônicas do Olhar*, na www.tvcriativa.com aqui de Caruaru. Procure um texto chamado *Artista é igual a doido: só vive se criar*. É sobre Galdino. Inclusive essa frase é dele.

Nesse texto eu falo sobre o Mestre e mostro algumas fotos dele. Com certeza conterà informações úteis para você. E podes usar qualquer das informações, escrita ou visual, à vontade no seu trabalho.

Entre em contato com Germana Monte-Mór, uma antropóloga, ai de São Paulo, que esteve recente aqui em Caruaru para fotografar e pesquisar Galdino para um livro e um documentário sobre o Mestre e outros artistas populares do Brasil, e eu fui seu suporte aqui na cidade. Segundo ela a previsão para o lançamento dos respectivos trabalhos é agora, em março. Procure-a e veja em que ela pode te ajudar, afinal eu também a ajudei, não é mesmo? Veja também se ela tem o contato de Cláudio Assis, caruaruense, diretor de cinema (*Amarelo Manga, Febre do Rato...*). Ele é meu amigo, também conheceu Galdino e foi o diretor da parte de Galdino no documentário acima citado.

Pesquise também: Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, lá existem peças de Galdino.

Que pena não ter estado aqui para lhe conhecer pessoalmente, mas te deixo à vontade para abusar de mim quando precisar de informações. Tenho quase nada de imagens do Mestre. Moro numa área de risco e perdi uns 70% de meu arquivo fotográfico (em negativos) numa super enchente em 2004. Bem! É isso aí... Quando precisar me escreva.

Beijos e boa sorte. Carlos Sá.³

³ Apesar do auxílio nesta pesquisa, Carlos Sá faleceu em junho de 2012, não podendo assim ver o resultado da dissertação concluída.

De: Rodrigo Cantarelli <rodrigo.cantarelli@fundaj.gov.br>
Para: Rosângela Ferreira <rosangela0708@yahoo.com.br>;
Data: 14 de janeiro de 2013, às 13:12
Assunto: Solicitação de autorização para pesquisa e fotografias das obras do Mestre Galdino

Prezada Rosângela Pereira [Ferreira],

Seguem as informações a respeito das quatro peças do acervo do Museu do Homem do Nordeste que você solicitou:

1. Manoel Galdino

Título: *Um Guariba Milena*

Número de registro: 86.18.17

Material: cerâmica e metal

Ano: 1986 (possivelmente)

Dimensões: 42,5 x 14,5 x 10,5 cm

Obs.: Essa peça foi doada ao Museu pelo próprio Galdino, a partir de uma exposição realizada em 1986 com artesãos do Alto do Moura, por isso, a provável data.

2. Manoel Galdino

Título: *Caçador com caça*

Não possui número de registro

Material: cerâmica

Ano: não identificado

Dimensões: 66 x 32 x 32 cm

Obs.: A peça é oriunda da antiga Galeria Nega Fulô, que comercializou objetos de arte popular de diversos artistas, como Vitalino, Galdino e Nhô Caboclo. Quando a galeria foi fechada, parte do acervo foi dividido entre as antigas proprietárias e a outra parte deu origem ao Museu de Arte Popular da cidade do Recife. Essa peça foi adquirida por compra em 2009 de uma das antigas proprietárias da galeria.

3. Manoel Galdino

Título: *Cangaceiro segurando criança*

Não possui número de registro

Material: cerâmica

Ano: não identificado

Dimensões: 38 x 22 x 17 cm

Obs.: A peça é oriunda da antiga Galeria Nega Fulô, que comercializou objetos de arte popular de diversos artistas, como Vitalino, Galdino e Nhô Caboclo. Quando a galeria foi fechada, parte do acervo foi dividido entre as antigas proprietárias e a outra parte deu origem ao Museu de Arte Popular da cidade do Recife. Essa peça foi adquirida por compra em 2009 de uma das antigas proprietárias da galeria.

4. Antônio Galdino (filho do Mestre Galdino)

Título: não identificado

Número de registro: 2000.3.32A

Ano: não identificado

Dimensões: 39,5 x 19,5 x 16,5 cm

Na nossa base de dados não consta nenhuma informação a respeito de poemas vinculados às obras, nem sobre a peça mais antiga, doada pelo próprio Galdino, nem sobre as duas mais recentes, as quais acompanhei o processo de compra. Infelizmente, não temos outros objetos elaborados por membros da família de Galdino, assim como, não consta na base nenhum objeto relativo a etnia dos Cariris (ou Kariris). Já em relação ao nosso catálogo, não temos mais exemplares dele para venda, temos apenas exemplares para consulta na nossa biblioteca. No entanto, caso deseje comprá-lo, você o encontra facilmente em sebos, através do site da Estante Virtual: <http://www.estantevirtual.com.br/qtit/museu-do-homem-do-nordeste>

Quanto a sua visita para fotografar as peças, conversei já com o outro museólogo daqui, Albino Oliveira, que poderá recebê-la, caso eu não esteja presente. A visita pode sim ser feita no dia 23 de janeiro, preferencialmente, no período da manhã. As quatro esculturas que você deseja fotografar estão na reserva técnica, portanto, fora de vitrines que dificultem o registro fotográfico das mesmas.

Atenciosamente,

Rodrigo Cantarelli

Divisão de Museologia

Coordenação Geral de Museus

Fundação Joaquim Nabuco

APÊNDICE C

Anotações da exposição: Teimosia da imaginação

EXPOSIÇÃO TEIMOSIA DA IMAGINAÇÃO

Anotações e estudos sobre a exposição Teimosia da imaginação, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, durante o período de 29 de março de 2012 a 13 de maio de 2012, sob curadoria de Germana Monte-Mór.

A exposição Teimosia da imaginação reuniu obras de 10 artistas populares. Mestre Galdino foi um dos artistas escolhidos para essa exposição. Nesta visita pôde-se ver o trabalho de Galdino apresentado sob três ópticas: Documentário, Catálogo e Exposição de obras. Não foi possível fotografar a exposição, por isso compartilho as anotações e impressões realizadas durante a visita.

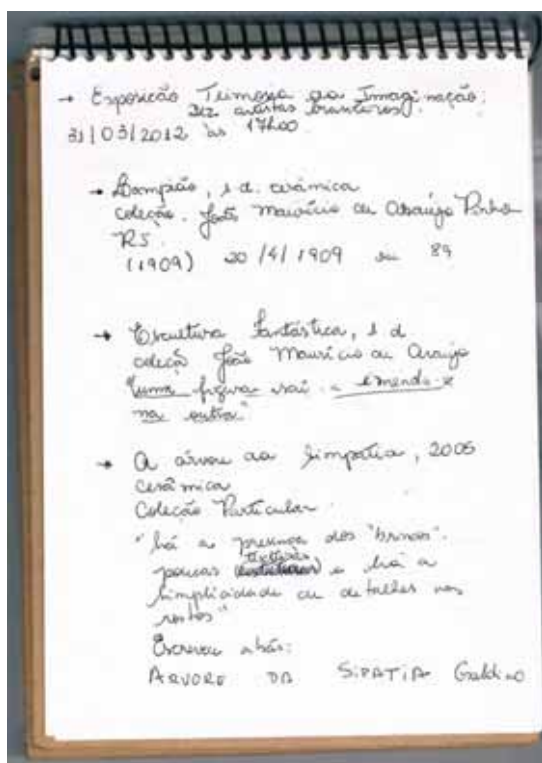


Figura 155: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Observação sobre Escultura fantástica

Figura 156: Mestre Galdino, Escultura fantástica, cerâmica, 28 x 29 x 15 cm. Coleção João Maurício de Araújo Pinho – RJ. Foto: Germana Monte-Mór. 1 fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 180



Figura 157: Mestre Galdino, Sem título, Cerâmica. 38 x 24 x 31 cm. Coleção Luís Loureço Rivera, São Paulo – SP. Foto: Germana Monte-Mór. 1fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 187

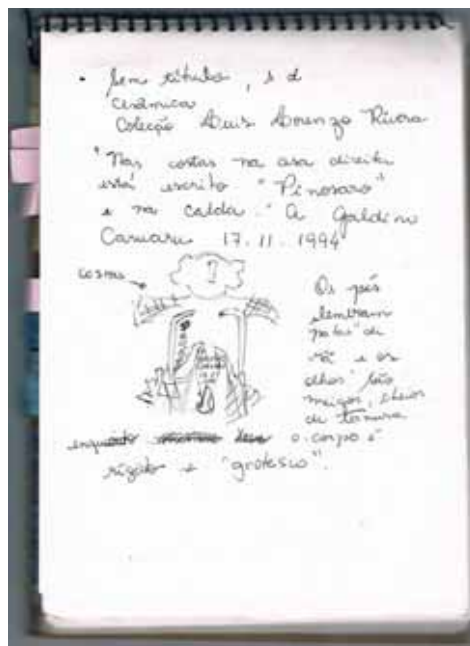


Figura 158: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da Imaginação. Transcrição das anotações de Galdino na escultura

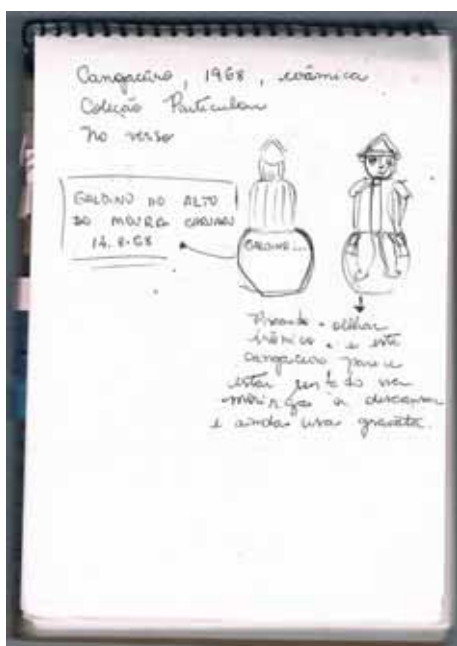


Figura 159: Caderno da autora. Anotações e estudo sobre a exposição Teimosia da imaginação. Transcrição das anotações de Galdino na escultura Cangaceiro. Ao lado escultura de Lampião (figura 160), em ambas esculturas há a similaridade no olhar, na figura de lampião e do cangaceiro há um olho aberto e outro piscando



Figura 160: Mestre Galdino, Lampião, cerâmica, 52 x 20,5 x 17 cm. Coleção João Maurício de Araújo Pinho, RJ. Foto: Germana Monte-Mór. 1fot. colorida. Fonte: MONTES, 2012, p. 185

APÊNDICE D

Acervo de obras - Mestre Galdino. Museus e coleções particulares⁴

As obras catalogadas no apêndice D referem-se à pesquisa de campo, realizada em visitas aos museus. Outras foram catalogadas a partir da leitura e da observação de reproduções encontradas em catálogos, monografias e livros.

AABMAM – Alto do Moura / Caruaru - PE

- I. MESTRE GALDINO: *América*, cerâmica pintada com cor de barro, 23 x 10,5 x 31 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE.
- II. MESTRE GALDINO: *Araguá Prepara as armas*, cerâmica, 37 x 17 x 15 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE.
- III. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro*, cerâmica pintada com cor de barro, 20,5 x 14 x 13 cm. Acervo AABMAM, Caruaru – PE.
- IV. MESTRE GALDINO: *Máscara*, cerâmica, 28 x 28 cm. Acervo AABMAM, – PE.

MEMORIAL MESTRE GALDINO – Alto do Moura / Caruaru - PE

- I. MESTRE GALDINO: *A lobinha come a víbora*, cerâmica pintada com cor de barro, 30 x 15,5 x 22 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- II. MESTRE GALDINO: *A lobinha sentada*, cerâmica, 37 x 12 x 19 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- III. MESTRE GALDINO: *A raposa come o macaco*, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- IV. MESTRE GALDINO: *A viagem de Maria ao Egito*, cerâmica, 37 x 18 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- V. MESTRE GALDINO: *Beija-flor voador do Norte*, 22 de abril de 1992, cerâmica, 44 x 17 x 23 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- VI. MESTRE GALDINO: *Cangaceiro*, 25 de março de 1993, cerâmica, 31 x 3 x 6,5 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- VII. MESTRE GALDINO: *Carranca de São Marcos*, cerâmica, 28 x 34 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. (A escultura apresenta em sua inscrição a

⁴ Há outras obras na coleção do Sr. Jarbas Vasconcelos, da Sra. Janete Costa e do Museu Casa do Pontal, porém só contemplo neste apêndice as obras encontradas em catálogos.

seguinte frase: “São Marcos ponha sua oferta”, com abertura para que se coloque a oferta a São Marcos)

- VIII. MESTRE GALDINO: *Carranca espantalho dos caboclos ladrãozinhos*, 20 de novembro de 1995, cerâmica pintada em cor de barro, 71 x 29 x 28 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- IX. MESTRE GALDINO: *Carranca Guaiporé*, cerâmica, 63 x 28 x 29 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- X. MESTRE GALDINO: *Cerâmica se cria assim*, 24 de fevereiro de 1996, cerâmica, 25 x 29 x 38 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XI. MESTRE GALDINO: *Eu, Galdino, meu mundo é incrível*, cerâmica, 48 x 15 x 34 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE. (A escultura apresenta inscrição do título na peça)
- XII. MESTRE GALDINO: *Galdino: o herói Poeta*, cerâmica, 80 x 23 x 26 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XIII. MESTRE GALDINO: *Lampião*, cerâmica, 40 x 17 x 10 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XIV. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro como o Professor da Selva do Egito*, 27 de setembro de 1993, cerâmica, 69 x 28 x 23 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XV. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro (grande)*, cerâmica, 24 x 17 x 13 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XVI. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro (pequeno)*, cerâmica, 15 x 12 x 8 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XVII. MESTRE GALDINO: *Maria Bonita*, cerâmica, 40 x 12 x 17 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XVIII. MESTRE GALDINO: *Monstrinho geográfico*, cerâmica, 39 x 16 x 26 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XIX. MESTRE GALDINO: *Moringa Cangaceiro*, cerâmica pintada em cor de barro, 41 x 16 x 16 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XX. MESTRE GALDINO: *Moringa cangaceiro*, cerâmica, 27 x 14 x 11 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXI. MESTRE GALDINO: *Moringa Galdino cangaceiro*, ano de execução, cerâmica, 39 x 16 x 15 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.

- XXII. MESTRE GALDINO: *Moringa Galdino cangaceiro*, cerâmica, 34 x 10 x 13 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXIII. MESTRE GALDINO: *Moringas Lampião e Maria Bonita*, cerâmica, 30 x 14 x 14 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXIV. MESTRE GALDINO: *O burrinho de Moisés*, cerâmica pintada em cor de barro, 21 x 13 x 41 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXV. MESTRE GALDINO: *O galinho de Jesus*, cerâmica, 34 x 17 x 35 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXVI. MESTRE GALDINO: *O guará*, cerâmica, 38 x 25 x 25 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXVII. MESTRE GALDINO: *O símbolo de Salomão*, cerâmica pintada em cor de barro, 36 x 35 x 33 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXVIII. MESTRE GALDINO: *Os seres da natureza*, cerâmica, 1,11 x 45 x 44 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXIX. MESTRE GALDINO: *São Francisco Cangaceiro*, cerâmica pintada em cor de barro, 45 x 21 x 24 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.
- XXX. MESTRE GALDINO: *Solte meu burrico, ladrão*, 07 de março de 1995, cerâmica, 34 x 23 x 26 cm. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.

MUSEU CASA DO PONTAL – Rio de Janeiro - RJ

- I. MESTRE GALDINO, *Adorando o boi*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- II. MESTRE GALDINO, *Cangaceiro*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- III. MESTRE GALDINO, *Cavaleiro Galdino*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- IV. MESTRE GALDINO, *Deuses da Arte*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- V. MESTRE GALDINO, *Figura Fantástica comendo animal*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: (MASCELANI, 2011, p.64).
- VI. MESTRE GALDINO, *Homem Barbudo*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- VII. MESTRE GALDINO, *Igreja*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.

- VIII. MESTRE GALDINO, *Lampião atravessando o Rio*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- IX. MESTRE GALDINO, *Lampião Sereia*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- X. MESTRE GALDINO, *Monstrinho alado*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XI. MESTRE GALDINO, *Monstro com calango na boca*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: (MASCELANI, 2011, p.66).
- XII. MESTRE GALDINO, *Monstro Homem Animal*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: (MASCELANI, 2011, p.66).
- XIII. MESTRE GALDINO, *Mulher com corpo de réptil*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XIV. MESTRE GALDINO, *Pãozeiro viaja de tartaruga*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XV. MESTRE GALDINO, *Sansão e Dalila*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XVI. MESTRE GALDINO, *Santo Antônio caminhante*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XVII. MESTRE GALDINO, *São Francisco Cangaceiro*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XVIII. MESTRE GALDINO, *Serpente e o justo*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XIX. MESTRE GALDINO, *Soldado*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XX. MESTRE GALDINO, *Viajante Galdino*, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XXI. MESTRE GALDINO, *Burro com capanga e espingarda*, cerâmica, 22 x 11 x 11 cm. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XXII. MESTRE GALDINO, *Rendeira*, década de 1980, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro – RJ.
- XXIII. MESTRE GALDINO, *Vendo girimum barato*, década de 1970, cerâmica. Acervo: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.

MUSEU DE ARTE POPULAR – Paraíba**CCSF Centro Cultural São Francisco, Convento São Francisco, João Pessoa, Paraíba**

- I. MESTRE GALDINO, *Avião do Futuro*, 1985, cerâmica, 66 cm, CCSF.
- II. MESTRE GALDINO. *Galdino como poeta do Alto do Moura*, 1996, cerâmica, 47 cm. Acervo: CCSF.

MUSEU DO BARRO – Caruaru - PE

- I. MESTRE GALDINO: *Eu, Galdino*, cerâmica, 53 x 21 x 26 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.
- II. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro*, cerâmica, 14,5 x 12 x 8 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.
- III. MESTRE GALDINO: *Mané Pãozeiro*, cerâmica, 9 x 7 x 6 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.
- IV. MESTRE GALDINO: *O cachimbo*, cerâmica, 20 x 11 x 10 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.
- V. MESTRE GALDINO: *O Jaguá*, cerâmica, 23 x 10 x 10 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.
- VI. MESTRE GALDINO: *Os dois se ama*, cerâmica, 16 x 52 x 26 cm. Acervo Museu do Barro, Caruaru – PE.

MUSEU DO FOLCLORE EDISON CARNEIRO – Rio de Janeiro - RJ

- I. MESTRE GALDINO, *Mané Pãozeiro rico*, cerâmica, 82 x 31,5 x 27,6 cm. Acervo: Museu de Folclore Edison Carneiro (CNFCP/Iphan), Rio de Janeiro – RJ.
- II. MESTRE GALDINO, *O galo da negação de Pedro*, cerâmica, 93,3 x 24,7 x 39,2 cm. Acervo: Museu de Folclore Edison Carneiro (CNFCP/Iphan), Rio de Janeiro – RJ.

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE – Recife - PE

- I. MESTRE GALDINO: *Caçador com caça*, cerâmica, 66 x 32 x 32 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE.
- II. MESTRE GALDINO: *Cangaceiro segurando criança*, cerâmica, 38 x 22 x 17 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE.
- III. MESTRE GALDINO: *Um guariba Milena*, 1986, cerâmica, 42,5 x 14,5 x 10,5 cm. Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife – PE.

PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS – São Paulo - SP

- I. MESTRE GALDINO, *sem título*, cerâmica, 61 x 32 x 41 cm. Coleção: Pavilhão das Culturas Brasileiras, São Paulo – SP.

COLEÇÃO JANETE COSTA – Rio de Janeiro

- I. MESTRE GALDINO. *Carranca*, cerâmica, 70 cm. Coleção Janete Costa.

COLEÇÃO JARBAS VASCONCELOS – Recife - PE

- I. MESTRE GALDINO, *Calango*, cerâmica, 13 x 19 x 82 cm. Coleção: Jarbas Vasconcelos.
- II. MESTRE GALDINO, *Corte de Vênus*, cerâmica, 61 x 28 x 27 cm. Coleção: Jarbas Vasconcelos.
- III. MESTRE GALDINO, *Jaraguá*, cerâmica, 22 x 17 x 43 cm. Coleção: Jarbas Vasconcelos.

COLEÇÃO: JOÃO MAURÍCIO DE ARAÚJO PINHO – Rio de Janeiro - RJ

- I. MESTRE GALDINO, *Lampião*, cerâmica, 52 x 20,5 x 17 cm. Coleção: João Maurício de Araújo Pinho, Rio de Janeiro – RJ.
- II. MESTRE GALDINO, *Escultura Fantástica*, cerâmica, 28 x 29 x 15 cm. Coleção: João Maurício de Araújo Pinho, Rio de Janeiro – RJ.

COLEÇÃO: LUÍS LORENZO RIVERA – São Paulo - SP

- I. MESTRE GALDINO, *sem título*, cerâmica, 38 x 24 x 31 cm. Coleção: Luis Lorenzo Rivera, São Paulo – SP.

COLEÇÃO: PAULO SÉRGIO DUARTE – Rio de Janeiro - RJ

- I. MESTRE GALDINO, *Iszaima*, 1978 cerâmica, 52 x 13,5 x 13,5 cm. Coleção: Paulo Sérgio Duarte, Rio de Janeiro – RJ.

ANEXO A
POEMA 1.ª FASE

1. Minha Omissão

Este modesto é Pico
de Cultura i Beleza
PARESE Qui Oportuna
Juss Jardim Eu Didico
de Cultura Turiz Pico
TUDO Qui TEM EU TIDEI
CONTINUANDO EU DAREI
i NUNCA DEIXO DIDAR
AGRADEÇA O PESSOAL
QUE É QUEM DIVULGA VOCÊZ.

A OS TURISTAS ESTRANGEIROS
EU ESTOU MUITO OBRIGADO
MERESE CER AGRADADO
POR TODOS NÓS BRAZILEIRO
SÃO PAULO RIO DE JANEIRO
PERNAMBUCO i BAHIA
Belo Horizonte i UBERLÂNDIA
PIAUHI i MARANHÃO
MERESE APERTAR A MÃO
DIGUEM MI A VIZITARIA

2

O TREM NÃO ENZISTIA
 POREM AVIA ESTAÇÃO
 JA AVIA MOTORISTA
 MAIS NÃO TINHA CAMINHÃO
 NÃO AVIA MURISOCA
 MAIS JA TINHA FURCAÇÃO

NÃO AVIA RADIO NEM NAPA
 NESTE LAR SERTANEJO
 JA AVIA MUITO LEITE
 POREM NÃO DAVA QUEIJO
 SOFONA NÃO ENZISTIA
 SOL AVIA RIALEIJO

NESTE TEMPO A CARUÁ
 ERA UMA FABRICA DE GELO
 DUM VEIO POR NOME XICO
 DAS BANDA DE CABEDELLO
 US HOME ERA CALVO
 E MUIER NUM TINHA CABELLO

GAUDINO O CURUMIÁ E
 POETA

SIEA

3

NO AUTO DO VASSORAR
 TINHA UMA TOCA DE DINCA
 O CRIADOR DESTAS BIXAS
 SE XAMAVA ZÉ MENDONÇA
 FOI O HOME MAIS MUFINO
 DUS TEMPO DA GERINGONÇA -

AVIA MUITO MACACO
 PAPAGAIO E AZULÃO
 ELEFANTE E MUITA ANTA
 SIARRA E MUITO CANÇÃO
 GATO DO MATO ; URCO
 NOIS MANDAVA PŪ JAPÃO

SOL AVIA 30 CAZA
 DO SEDRO PRA RUA PRETA
 TINHA UMA PROFESSORA
 PRŪ NOME DE MARIÊTA
 BEBA DOIDA ; ENGEINRANTE
 NOIS XAMAVA DE RIQUETA -

Galdino o Curamista e
 POETA
 SIBA

ANEXO B
 POEMA 2.^a FASE
 Década de 1990

OS dragões de Galdino
 Se Cria Assim *Quem representa*

Quem cria tem que dormir
 Pensar bem no passado
 De tudo ser bem lembrado
 Sírar o juízo como loco
 Ter a voz como um pipoco
 Ter o corpo com energia
 Ler o escudo do dia
 Conservar uma oração
 Fazer sua oração
 Ao deus da puizia.

Deve dormir muito são
 Muito mais são acordar
 Muito mais tarde sonhar
 Muito afoito i menos medo
 Muito onesto com segredo
 Muito menos guardar
 Muito mais revelar
 Pra ter mais soberania
 Muito pocas covardia
 Não dormir para sonhar

A Antiga Vulcata
 do Velho Testamento.

Quem JEová manda
 o Dilúvio Para
 Acabar com estes
 Animais. Quem Ficar

Solmente no Juízo deste
 Artista Manuel Galdino



Manoel Galdino
 Ceramista e Poeta

SAMOS ANIMAIS ANTIGOS
 POR: CRIAR UMA EMBENÇÃO
 CRIADA POR JEová
 NA PRIMEIRA E ENCARNAÇÃO
 DEUS ME-DEU POR HERANÇA
 ESTA RICA CRIAÇÃO.

PUSSA E VERCAS DESTE Galdino
 DO ALTO DO MOURA. Caruaru
 15. 6. 1995.



APOIO: FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO DE CARUARU

Poema 5: Mestre Galdino, Os dragões de Galdino que representa a antiga [vulcata] do velho testamento que Jeová manda o dilúvio para acabar com estes animais que ficar solmente no juízo deste artista Manuel Galdino.15.6.1995. FONTE: BARRO, 1998, cordel 2

ANEXO C
CERTIFICAÇÃO DE ENSAIOS CERÂMICOS

Fundação Instituto Tecnológico do Estado de Pernambuco

Certificado nº 112 989

Em 21 de junho de 1988

Natureza do Trabalho : Ensaços cerâmicos específicos para utilização na fabricação de tijolos e telhas.
Material : Uma amostra de argila ref. "MANG" (274), colhida pelo ITEP, em 19.04.88, na Oficina Cerâmica Manoel Galdino da Silva, na localidade Alto do Moura Caruaru-PE.
Cliente : PROJETO SUDENE/ITEP - CONV. Nº 068/87 - DPS/IEE/ART.

RESULTADOS

1 - Ensaços cerâmicos realizados com corpos de prova de 16,0 x 1,4 x 1,0 cm, moldados no estado plástico, manualmente.

a) Características dos corpos de prova secos a 110°C:

Água de amassamento17,7 %
Retração linear de secagem4,7 %
Tensão de ruptura à flexão76 Kgf/cm²
Corcinza

b) Características dos corpos de prova após queima:

TEMPERATURA DE QUEIMA °C	RETRAÇÃO LINEAR %	TENSÃO DE RUPTURA À FLEXÃO Kgf/cm ²	POROSIDADE APARENTE %	MASSA ESPECÍFICA APARENTE g/cm ³	ABSORÇÃO D'ÁGUA %	COR
950	0,94	141	24,1	1,90	12,7	laranja

Continua ...


Continuação do Certificado nº 112 989

- Observações.: 1) A amostra ensaiada é adequada para utilização na fabricação de tijolos manuais, tijolos prensados, tijolos furados e telhas.
- 2) A amostra colhida na cerâmica, tem procedência da Jazida Taquara, doada pelo Governo do Estado, localizada no Alto do Moura-Caruaru-PE.

***PROJETO E PESQUISA NO SETOR CERÂMICA ARTESANAL DO NORDESTE BRASILEIRO**

PROC. Nº 28110. DO. 0079/87-6

CONV. Nº 068/87 - DPS/IEE/ART.


 SIMONE PEIXOTO DE AMORIM
 Química Industrial CRQ 01.201.171
 Tecnologista - QI


 MAGNÓLIA CAVALCANTI DA COSTA LIMA
 Química Industrial CRQ 01.200.080
 Coord. da Unid. de Química Industrial

UQI - 274/41
 /dcc.

Certificado 1: Ensaio cerâmicos: Oficina Cerâmica Manoel Galdino. Fonte: SUDENE/ITEP, 1990, p.129-30⁵

⁵ O nome do ceramista Galdino está incorreto na certificação da SUDENE/ITEP, onde se lê: Manoel Galdino da Silva leia-se: Manuel Galdino de Freitas.

Jarbas - Há quem se refira a você como "sucessor de Vitalino". Você concorda com essa visão sobre seu trabalho?

Galdino - Não, não sou sucessor de Vitalino. Isso eu detesto. A Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, por exemplo, chegou em minha casa, perguntou isso a mim, eu disse que não, eles estranharam: "Galdino, peraí, Vitalino foi um criador do barro". Eu expliquei: Vitalino foi criador do barro no estilo dele. Por sinal, quando Vitalino acabou-se, eu não trabalhava em barro. Faz cinco anos só que trabalho em barro. Então eu não sou sucessor, apenas sou um grande amigo de Vitalino. Tenho muita saudade dele. Foi o pino principal, mas sucessor dele não sou. Eu fui, sou e hei de morrer sendo amigo dele, mas sucessor eu não sou não. Pode botar a faca nos meus peitos, mas não sou.

Ivany - Antes de fazer boneco de barro, você trabalhava em que?

Galdino - Eu era pedreiro da Prefeitura Municipal de Caruaru. Um dia fui destinado a revestir um posto de saúde no Alto do Moura. Então, quando cheguei lá, de dia eu trabalhava no prédio, e de noite saía naquelas cerâmicas, prestando atenção. E via aqueles fornecedores fazendo boneco e apurando um tanto assim de dinheiro. Aí eu disse: mas meu Deus; eu não sou louco, eu não sou doido, eu tenho cabeça, eu tenho juízo; eu ganho tão pouco, com tanto sacrifício, minha família passando fome... Então naquele momento eu fui a uma cerâmica, pedi um bolinho de barro, entrei para a construção que eu estava fazendo, fechei as portas, botei os saquinhos de cimento vazios no chão (que eu não tinha rede nem cama nem nada), mas sentei e conversei com Deus. Eu disse assim: "Senhor, pelo amor de Deus, faz de mim um ceramista. Senhor, estou passando tanta necessidade. Eu queria ser um ceramista. Apesar de eu ser tão pecador, mas faz de mim um ceramista, pra eu sair dessa miséria que eu vivo". Eu não sei se foi um pensamento meu, mas pra mim eu vi Deus dizendo "Galdino, tu vai ser um ceramista". No entanto, hoje eu estou sabendo que fui ceramista desde a hora em que nasci.

Jarbas - Faz quanto tempo?

Galdino - Eu nasci no dia 19 de agosto de 1924, e desconfio que no momento em que eu nasci Jesus é que deve ter dito "Galdino, tu vai ser um ceramista". Eu vim pegar a cerâmica só depois dos 51 anos, mas porque minha estrada era tão aberta, que só vim acertar com essa minha estrada depois de 51 anos.

Ivany - Você brincava com barro, quando era criança?

Galdino - Brincava não, mas trabalhava com barro. Eu com seis, sete anos de idade, fazia judas de barro, na Semana Santa. Acho que vocês aqui não usam isso, mas lá se usa. Na Semana Santa, na Quaresma, a gente faz aquele judinha de barro, diz que é o Judas que matou Cristo... Eu fazia aquilo. Mas não importa: mesmo assim, eu já era ceramista desde que nasci.

Jarbas - Você sempre morou em Caruaru?

Galdino - Eu nasci e me criei em São Caetano do Norte, a 18 quilômetros de Caruaru. Mas em 1937 vim para Caruaru. 37 para 80 dá 43, não dá? É, faz então 43 anos que eu convivo lá em Caruaru, no Alto do Moura. Tempos que eu moro na cidade, tempos no Alto do Moura. De cinco anos para cá eu estou efetivo no Alto do Moura, e só saio de lá quando morrer, se Deus quiser.

Ivany - Você já deixou claro que não é "sucessor de Vitalino" e que tem uma obra independente, com características próprias. Depois que você começou a produzir cerâmica, apareceu muita gente, muitos intelectuais interessados em catalogar seu trabalho, em definir seu estilo?

Galdino - Meu estilo... Saber o que é que eu invento, não é isso?

Ivany - Pois é. Já apareceu gente perguntando a você?

Galdino - Já, já. E tem muitas pesquisas, e tem aulas que eu tenho dado... Mas não adianta, só quem sabe o que eu faço sou eu. O turista que chega lá, fica sabendo porque eu escrevo. Eu faço a peça, um monstro, quem sabe lá? Ninguém sabe. É por isso que eu escrevo a literatura de cordel e a poesia me ajuda bastante. Você já fica sabendo o que é aquilo que Galdino criou.

Jarbas - Então, você é artista do barro e poeta de cordel.

Galdino - É, escrevo literatura de cordel também. Outro dia chegou um pessoal da Secretaria de Educação e Cultura e me reclamou: "Galdino, nós estamos sabendo que você está escrevendo cordel; você está errado, você está marchando errado. Porque o seu é barro, é cerâmica. Então você está misturando cerâmica com as coisas práticas, com a escrita...". E eu disse: "O meu é barro, com



Aproveitando que os trabalhos em cerâmica estão em moda até na chamada alta sociedade, apresentamos aqui Manoel Galdino, pernambucano, ceramista que não domina nenhuma técnica em especial. Seu trabalho, simples, se baseia apenas em bonecos imaginários e ele nem quer saber a temperatura do forno. Seu estilo é o de quem pisa no barro, queima as mãos e modela o que a vida lhe ensinou

a literatura de cordel. Estou com cinco anos de arte, já ensinei dois anos no Colégio do Estado, e a minha poesia é nobre, de mim, e está ajudando na cerâmica, porque os cordéis que eu escrevo é tudo com relação aos meus monstros, meus bichos." Então eles acharam certo, que eu podia escrever literatura.

Ivany -E ninguém podia mesmo dizer que você não escrevesse.

Galdino É de escandalizar, não é? Mas não puderam não. Porque eu sou autoridade do barro. Sou. Ninguém rasga. Eu falo até para o presidente general Figueiredo. Ninguém pisa.

Jarbas -O que você gosta mais de fazer: é santo, é cangaceiro, é bicho?

Galdino -Antes, me diga de novo: já esqueci seu nome novamente. O da Ivany eu sei lá de Caruaru, quando ela passou lá e até fotografou o Lampião mais Maria Bonita que eu tinha feito.

Jarbas - É Jarbas.

Galdino - -Não esqueço mais. Vou lembrar do Jarbas Vasconcelos, freguês meu. É o seguinte: o artista que cria gosta de fazer tudo, gosta de fazer muitas e muitas coisas. No entanto, o tipo de peça que eu mais gosto de fazer são talhas para parede, telhas para decoração, máscaras redondas para quebra-luz, moringas de diversos tipos, e animais pré-históricos, essa coisa toda. Faço uma infinidade de coisas. Faço tanto, que tem dia que eu paro meu trabalho e vou pro boteco tomar uma, porque senão termino enlouquecendo. Tenho amor mesmo pelo meu trabalho, um amor esquisito.

Jarbas -E para manter essa garra toda, você não vai pra uma feira, ouvir o pessoal bater no cabo de uma viola, de uma rabeca? Esse som não te entusiasma?

Galdino -Esse som me dá mais origem. Você sabe, eu escrevo poesia matuta. Sou considerado um matuto dos erros, eu escrevo muito errado. E tenho minha viola em casa, e canto poesia, e contrato cantoria. Faço cantoria nos brejos de Caruaru. Gosto de cantar. Vitalino, após os trabalhos dele, no sábado e domingo, tinha a diversão dele, que era pífano e zabumba. Justamente é como eu, que pego minha viola e vou cantar minhas coisas matutas.

Ivany - Um problema que vem acontecendo não só em Caruaru, e não só com o do barro, é que, pressionado pelos próprios turistas, por essa onda de consumismo, o artista chega até a mudar seu estilo, para atender ao público comprador. Em Caruaru já começaram a aparecer temas diferentes daqueles tradicionais do Nordeste. Até astronauta de barro, tem agora, no Alto do Moura... E aparecem - isso vem se acentuando - as cópias, as repetições. Faz dois anos que a esposa de um revendedor da Fiat chegou lá em casa com uma sacola de bonecos franceses. Nunca vi boneco tão bonito, mas era tudo de forma. Chegou e disse: "Vou fazer uma viagem para a França, e você vai me fazer uns bonecos iguais a esses aqui". Eu disse: "D. Irene, pelo amor de Deus, não acabe com a minha arte. Se eu for fazer uma gota serena dessa, vou ser ceramista sabe onde? No inferno. Eu não copio. A senhora sabe que eu não copio". Ela ficou triste. Mas eu não copio, não trabalho por revista, por jornal, por estátua bonita de ninguém. Faço o que é meu. Se eu fosse um artista copiadador, eu só trabalhava na minha casa, copiando aquelas coisas que estou vendo. É, quando fosse viajar? Agora, aqui mesmo vocês dizem: Galdino, vai ali buscar um bolo de barro, cria uma coisa sua. E se eu fosse copiadador, eu criava? Não, de maneira nenhuma. Mas não sou, então crio. Um dia desses recebi um boneco da Holanda, que apita; tem uma cornetinha, e faz bip-bi-bip. Disseram pra mim "Galdino, você bem podia fazer um bocado desses bonecos." Eu disse "vou ver como fica, professor." Mas eu disse assim só para ganhar o boneco, porque não copio nunca.

Ivany - Mas você sabe que muito artista cai nessa estória. Às vezes por necessidade, pela sobrevivência. O J. Borges, mestre da xilogravura, que você conhece, tem sempre a atitude de alertar os companheiros para que valorizem seu próprio trabalho, para que se cuidem com tanto intermediário que aparece. Você tem possibilidade de atuar nesse sentido, junto aos ceramistas de Caruaru?

Galdino - Eu orientar, não é? Bem, todas as reportagens que eu tenho feito,

para todas as câmeras de televisão que foram lá na minha casa, e no Recife, na EMPETUR, na EMETUR, quando perguntam isso a mim, eu lamento, eu sou capaz de chorar, e eu digo lá no Alto do Moura: "Gente, não vamos copiar nada de ninguém. Aquilo que foi de Vitalino, vamos deixar para a família dele; a mesma coisa com Zé Caboclo, e José Rodrigues, e Manoel Eudócio, porque foram os primeiros discípulos de Vitalino. Vamos criar." Não estou maltratando meus amigos não; ao contrário. Sei que o que está faltando a muitos ceramistas do Alto do Moura é luz, é consciência do trabalho de artista, como arte e como trabalho. O artista propriamente dito cria aqui, nos Estados Unidos, no inferno e na casa dele. Mas, como fica? Tem ceramista que precisa viver do barro, não sabe criar, carece do dinheiro, então copia. Acaba vendendo um cento, duzentos, trezentos bonecos por dia pra arranjar a bóia. Outro dia escandalizei com a situação: comprei um bocado de bonequinho de um copiador de Vitalino, de encomenda de uns turistas. Então chegou lá em casa um revendedor, um **inflacionário**. Já vinha gritando lá debaixo do arruado: "Galdino, a como é o cento desses bonecos?" Eu respondi que era a 10 cruzeiros, e o revendedor: "Eita bexiga, eu comprei a 3". Aí me deu tanta vontade de eu passar a mão assim e quebrar tudo de uma vez... Pensei: isso é trabalho pra ladrão. E eu ia fazer uma peste dessa pra dar por 3 cruzeiros o cento? Precisa é lutar contra isso, valorizar o trabalho do ceramista.

Jarbas - E no Alto do Moura você tem outros companheiros lutando por isso?

Galdino - Principalmente os que criam. Entre os companheiros, tenho meus artistas prediletos, que não copiam. Quer que diga o nome? José Henrique... Será que isso vai pro ar, no mundo todo, essa reportagem?

Jarbas - Vamos ver se chega até o Alto do Moura também.

Galdino - Então: José Henrique - só queria que ele soubesse disso; Manoel Bernardo; Luís Galdino, que é um sobrinho meu e tem mais outros.

Ivany - Os ceramistas de Caruaru já devem ter sabido que existem programas do governo falando em desenvolvimento do artesanato, em apoio ao artesão. O Ministério do Trabalho está levando adiante um programa muito amplo nesse sentido. Você tem notícia disso?

Galdino - Já foi lá um pessoal, perguntaram se a minha louça quebrava muito; eu disse que quebrava, perguntaram o que eu fazia nesse caso. E disseram a mim que vinha um pessoal para ensinar umas coisas, para eu não ter mais prejuízo. E que vinha financiamento pelo Banco do Nordeste, tanta coisa. Sei que tem muito o que consertar; tem que se arranjar um jeito do artista trabalhar e de ter seu trabalho valorizado e pago. Mas se chegar qualquer criatura na minha casa para querer me ensinar como se trabalha, como se queima cerâmica, o que se faz com a cerâmica para não quebrar, eu agradeço, mas eu escandalizo. Para mim, o doutor do barro sou eu. Acho que quem bem conhece o barro é aquele artista que cava, que molha, que pisa o barro, que manipula o barro. Quando o barro é forte, eu conheço que ele é forte; ou se vai quebrar, então aquele barro eu misturo ou inutilizo. A temperatura do fogo eu não tenho, porque meu forno é manual, eu não tenho forno elétrico, essas coisas. Eu só **arreio** o fogo quando a mercadoria em cima já está encarnadinha. Não quero receita de ninguém não.

Jarbas - E nas aulas, você dá a receita?

Galdino - É para criança. Foi a Secretaria de Educação e Cultura lá de Pernambuco que me chamou para dar aula. Eu levo o barro para o colégio, faço um bonequinho, pequenininho, e as crianças vão treinando.

Jarbas - Você começou a escrever um cordel, quando vinha de avião para Brasília...

Galdino - Comecei no avião e vou deixar para concluir na volta. É a história da minha viagem, da saída de Caruaru até a chegada novamente. Posso ler? Demora um pouquinho, então vou mostrar só um pedaço que fala do começo da viagem. Escrevi do jeito mesmo que eu falo, que é assim meu cordel:

*"Um dia estava pensando
o que havia de fazer
a minha muié sem roupa
e os três filhos sem comer
Eu disse pra minha véia:
vou o mundo percorrer
Estava pensando, assentadinho no canto
quando foi chegando um carro,
eu ali quase me espanto,
fitei bem o meu amigo,
era o grande Vital Santo.
Ele olhou para mim."*

eu também olhei pra ele
 ele apertou minha mão
 eu aparteí a mão dele,
 Ele perguntou a mim,
 se eu queria andar mais ele.
 Eu disse pra meu amigo:
 eu vou mesmo, companheiro,
 há muitos dias que eu tenho
 vontade de ir no estrangeiro
 e mostrar os trabalhos
 de um ceramista brasileiro.
 No dia 22 de janeiro,
 de minha casa saí,
 beijei minha esposa
 e abençoei meus três fi
 e de todos meus vizinhos
 chorando me despedi.
 Lá no campo do Imbura
 comprei passagem de avião
 me amarraram no peito
 um grande enorme cordão
 e voamo em desfilada
 buscando o rumo Japão
 (mas isso é mentira)
 Cheguei no Rio de Janeiro
 mais ou menos meio-dia
 chegamos para um hotel
 na rua Santa Luzia.
 Ali fomos almoçar
 que com muita fome eu ia.
 O garção perguntou pra mim:
 O que quer comer, meu mestre?
 Então respondi pra ele:
 Tô com uma fome da peste.
 Eu quero que você bote
 das comidas do Nordeste.
 Bote aqui muita farinha,
 farofa, muito feijão,
 muita carne de Ceará,
 corte muito pimentão,
 faça um molho de pimenta,
 muito vinagre e limão.
 Bote também bacalhau,
 quatro ou cinco sardinhas,
 bote fubá de milho,
 e muito pouca farinha.
 A viagem me enfadou
 e tô com uma fone da murrinha.
 Faça um molho de pimenta,
 da pimenta malagueta,
 que ela é boa e **ardosa**.

O garção disse: quer doce?
 Eu respondi: não sinhô.
 Eu quero banana prata,
 que a ela eu dou valor,
 só não como todo dia
 porque banana aumentou.
 Eu disse para o garção:
 quero uma rapadura.
 Como muito em Caruaru
 quando a noite é escura
 Eu compro a 3 **mirrés**
 lá na venda de Zé Ventura
 Tomei quatro litro d'água,
 fiz um cigarro de fumo forte
 em uma **paia** de milho
 daquele fumo do norte
 que quando o fumo é duro
 a faca nega seu corte.
 (ai me deram água e eu
 me escandalizei com a água do Rio)
 Eu disse: a água do Rio é ruim
 em Carururu tem mais valia
 lá no buraco de Zica
 eu bebo água todo dia.
 Vital disse para mim:
 Galdino, não fale mais,
 você só fala errado,
 sendo assim eu me **atrapáio**;
 se for pra falar assim,
 vá falar pro Santanás.
 Ele pediu a conta
 deu ao garção obrigado.
 Eu disse - vamos, Vital,
 sair desse Rio malvado.
 Quando levantei da mesa
 eu disse, eita danado.
 Eu saí com o Vital,
 mas ele longe de mim
 eu não conhecia nada
 e eu disse logo: **tô** ruim
 Eu vou morrer nesse Sul
 não veja mais meu benzim
 (a Maria Rendeira)
 E tremendo o corpo todo
 me deu logo uma fadiga
 e entrei numa igreja
 pedi ao padre um comprimido.
 O padre olhou para mim,
 e me disse: seu bandido.
 Igreja não tem remédio,
 matuto besta atrevido.
 O padre zangou-se logo
 veio com cacete na mão
 eu me ajoelhei no pé
 da Virgem da Conceição
 a Santa disse pra mim
 Galdino, tu tem perdão.
 (quer dizer que eu então
 estava perdoado, não eru?).

Entrevista a
 Jarbas Marques e
 Ivany Câmara (fotos)