

O Barro de Sempre: Transformações no fazer artístico no barro do Alto do Moura em Caruaru-PE¹

Mateus Mota de Lima - UFPB

Palavras-chave: Arte no Barro; Tradição; Cultura popular.

Neste artigo discutirei como são formuladas as tradições referentes às peças de barro produzidas no bairro do Alto do Moura, localizado do agreste pernambucano, na cidade de Caruaru. Nesse sentido, evidenciaremos as trajetórias de Mestre Vitalino e Mestre Galdino e como se inserem e se inscrevem nas camadas simbólicas que se sobrepõem e constituem uma extensa teia de significados (GEERTZ, 1989) que quando compartilhados através da comunicação e da transmissão de saberes (BARTH, 2000a), modificam os usos que os sujeitos fazem do lugar, transformando a tradição da arte do barro e ressignificando seu uso estético e artístico.

Ao final tratarei de um marco importante para se pensar os conflitos e as disputas nas quais o ofício do barro está inserido, que é a realização da Bienal do Barro (2019). É devido a esse evento que um novo núcleo de artistas e artesãos se manifesta publicamente através da performance BarroEco (2019) reivindicando uma posição diferente dentro do cenário artístico, não só regional, mas nacional e internacional.

É oportuno nesse primeiro momento discorrer a respeito da formação do bairro do Alto do Moura enquanto um complexo cultural, e caracterizado como um lugar construído a partir da ocupação, apropriação e vivências dos sujeitos que o compõem (CERTEAU, 1999). Para determinado empreendimento, cabe ressaltar em seguida a importante trajetória de Mestre Vitalino e, posteriormente, a de Mestre Galdino. Ambos essenciais para compreender as transformações culturais do bairro.

O Complexo Cultural do Alto do Moura

Em 1948 instaurou-se um processo de mudança no bairro do Alto do Moura, ou seja; quando Vitalino Pereira dos Santos mudou-se para o bairro, lugar onde viveria até o fim de sua

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

vida. Nesta data, ele já havia participado de sua primeira grande exposição que ocorrera no Rio de Janeiro em 1947, com o título de *Cerâmica Popular Pernambucana*, quando à convite de Augusto Rodrigues alcançou visibilidade nacional por seu trabalho com bonecos de barro, expondo no Rio de Janeiro, na ocasião apenas as obras de Vitalino estão presentes, o mesmo só viajaria para o Rio de Janeiro em 1960, a convite de Augusto Rodrigues. (WALDECK, 2009).

O Alto do Moura está localizado a cerca de 7 quilômetros do centro da cidade de Caruaru, mas apesar das dinâmicas trocas entre elas, a cidade e este bairro se distinguem na própria visão dos seus habitantes a partir da característica rural e de urbanização tardia do Alto do Moura. Das famílias que habitavam a região ao final dos anos 1940, ao menos quatro aprenderam com Vitalino as técnicas para o feitiço de bonecos de barro, inspirados pelo sucesso de vendas e pela notoriedade que o artesão havia alcançado nos últimos anos. São elas as famílias Santos (de Elias Santos), Caboclo (de Zé Caboclo), Eudócio (de Manuel Eudócio) e Antônio, (de Luiz Antônio). A grande parte das famílias que então ali residiam mantinham seu sustento conciliando o trabalho na agricultura e a produção de utensílios de barro, como é o caso das louceiras. Entretanto o contato e o aprendizado com Vitalino trouxe a arte figurativa para a comunidade, concedendo ao barro uma perspectiva original.

O bairro Alto do Moura se distribui em duas zonas entrecortadas pela rua principal intitulada Mestre Vitalino: a parte de baixo e a parte de cima, sendo a parte de cima a região com mais bares e restaurantes, todos ao redor da Casa-Museu Vitalino. Já a parte de baixo é formada em sua maioria por casas-atelier² e pequenos pontos comerciais, terminando sua extensão em frente ao Memorial Mestre Galdino.

Desde 1970 o bairro apresentou um fluxo permanente de visitantes, entre viajantes e feirantes que passavam no local para conhecer os famosos bonequinhos de barro. Com o aumento da procura pelos bonecos de Vitalino, e para facilitar a localização de sua casa atelier, ele identificou sua casa com uma placa. Com esse fluxo de visitas, outros artesãos seguiram os passos de Vitalino e começaram “um processo de visibilidade da produção e comercialização em suas próprias casas” (ROCHA, 2014, p.36). Este processo se deu inicialmente pelas primeiras famílias que se tornaram discípulas de Vitalino, utilizando dos nomes das famílias ou dos seus chefes para estabelecer uma identificação das casas-atelier.

Outros fatores mais recentes contribuiriam não apenas para o desenvolvimento da produção material das peças de barro como também da formação de um fluxo cultural (BARTH, 2000a) que caracterizará até os dias atuais o Alto do Moura como um complexo social

² Atelier é como são conhecidas localmente as oficinas dos artistas locais. Neste caso casa-atelier significa que uma mesma unidade se divide nas funções residenciais e laborais.

envolvendo família e visibilidade: a configuração familiar compõe o espaço dos artistas e constituem seus grupos domésticos e o fluxo de visitantes em busca da produção e do conhecimento cultural, oferecem visibilidade aos diversos artesãos que, mesmo seguindo o estilo figurativo de Vitalino, apresentam variações em suas obras. Esta área vai se constituindo como um Centro de Artes Figurativas, termo amplamente utilizado tanto pelos artesãos como por agências institucionais. Devido esse segundo fator, a visibilidade local ocorre também por meio de placas identificando as casas-atelier dos mestres e chefes de família que trabalham o artesanato com o barro. Atrelado a isso, existe a visibilização extra local, iniciada com as obras de Vitalino que percorreram diversas exposições pelo Brasil e pelo mundo³.

Esta visibilização extra local é decorrência direta das agências institucionais, governamentais e privadas, que proporcionaram a difusão e divulgação dos produtos, dos artesãos e do lugar por meio de exposições, materiais turísticos e oficinas, por todo Brasil e pelo mundo. Mesmo este processo tendo iniciado com Vitalino e considerando seu envolvimento no período do modernismo brasileiro (1922 a 1960), ele se estende a todos seus discípulos e demais artesãos que continuam o trabalho com bonecos de barro.

Ainda que Vitalino seja um “mito fundador” da tradição no barro no Alto do Moura, é necessário entender essa tradição como algo não essencial, sempre relacionada aos interesses dos atores sociais que estão no jogo, e que a partir destes dão o sentido e legitimam a autenticidade da tradição.

Destarte, a tradição sempre está evolvida num processo dos artesãos da comunidade juntos às agências institucionais, às suas relações com o turismo no bairro e com as interferências de novos atores (artesãos de todo Brasil que mudam-se para o Alto do Moura para viver do artesanato no barro) que reelaboram decisões e estratégias de seleção sobre os elementos culturais que irão legitimar sua identidade (ROCHA, 2014, p.70).

Neste ponto, não se trata de uma “perda da aura” do barro no Alto do Moura, nos termos benjaminianos (1994) mas sim de “refletir o processo dialógico, onde há motivações e interesses de atores sociais envolvidos que negociam meios e formas para divulgarem e difundirem sua tradição, seu modo de ver e estar no mundo” (ROCHA, 2014, pg. 38). Podemos

³ *Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana* (1947: Rio de Janeiro-RJ; e Museu de arte de São Paulo Paulo Assis Chateaubriand - MASP, 1949); *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras* (Fundação Bienal de São Paulo, 1984-1985); *Mestre Vitalino* (Centro Cultura Banco do Brasil – CCBB, 1993); *Viva Cultura Viva o Povo brasileiro* (Museu Afro Brasil, 2006-2007); *Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung* (Kunsthhaus, Zurique, 1992); *Mestre Vitalino – 80 anos de arte Popular* (Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, 1995-1996); *Mestre Vitalino e Artistas Pernambucanos* (Galeria Mestre Vitalino, Rio de Janeiro-RJ, 2009-2010); *O Brasil na Arte Popular* (Acervo Museu Casa do Pontal, Brasília-DF, 2011); *Peças de novidade: o universo de Mestre Vitalino* (Rio de Janeiro-RJ, 2009).

entender esse processo de “desempacotamento” de tradições proposto por Rocha (2014), ou seja, como um importante procedimento cultural consiste em recompor o arcabouço de ferramentas simbólicas dos artesãos na disputa hegemônica que caracteriza o cenário cultural:

“Utilizo o termo desempacotamento como algo onde as pessoas acumulam experiências, práticas e sentidos que constituem as culturas no grupo e, eventualmente, motivadas ou condicionadas a demonstrarem qual é sua cultura ou tradição. [...] Ou seja, o termo desempacotar não se trata de um “pacote” fechado com coisas guardadas isoladamente, mas um “pacote” onde elementos são acumulados e configurados em novas fórmulas através das práticas e situações vivenciados pelos artesãos, para desempacotar a tradição eles escolhem determinados elementos da sua vida de acordo com a circunstância e os atores envolvidos”. (ROCHA, 2014, pp 70-71).

Nesse sentido, os atores se posicionam sempre a partir de seus interesses, motivações e desejos constantemente em processo de negociação com os interesses de instituições e pessoas (BARTH, 2000a). Em se tratando do Alto do Moura, estão baseados na seleção de elementos culturais que possam ser utilizados para a representação de uma tradição do bairro, mas remetem também à criação de uma identidade coletiva.

Tradição Vitalino

Em 10 de julho de 1909, Vitalino Pereira dos Santos nasceu no Sítio Campos, a cerca de 6 km da cidade de Caruaru, Pernambuco. Filho do lavrador Marcelino Pereira dos Santos e da louceira Josefa Maria da Conceição, o menino Vitalino inicia cedo a atividade no barro, primeiro como brincadeira, aproveitando as sobras dos utensílios domésticos produzidos por sua mãe. A partir do barro retirado das margens do Rio Ipojuca ele modela suas primeiras peças figurativas de diversos animais, sendo o boi o primeiro e mais característico em sua obra.

Inserida no processo de desenvolvimento daquela região em princípios do século XX, a família de Vitalino enxergou no artesanato do barro a possibilidade de subsistência, e passou a vendê-lo na feira de Caruaru juntamente com os produtos da sua pequena lavoura. Esse sentimento comercial impulsionou Vitalino a expor suas peças juntamente àquelas de sua mãe, iniciando esse comércio aos seis anos de idade. Como brinquedos, esses bichinhos logo se destacaram na Feira de Caruaru, recebendo estímulos e reconhecimento dos seus frequentadores, em princípio.

Figura 1: Mestre Vitalino.



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

O que começou como uma brincadeira transformou-se aos poucos num ofício da vida para Vitalino. Com grande interesse pelas artes ele foi além do artesanato no barro e aos 15 anos já havia montado sua primeira banda de pífanos, chamada *Zabumba Vitalino*, da qual era o *pifeiro*⁴ - apoiado unicamente em sua formação autodidata.

O artesão trabalhava por várias horas ao longo do dia até à noite, quando se dedicava à música – mais propriamente ao pífano. Também era conhecido por suas participações em procissões, novenas e todo tipo de festas de santo da região, sendo chamado popularmente de “músico de novena”. Em 1960, já tendo realizado inúmeras exposições para a alta sociedade caruaruense, Vitalino foi ao Rio de Janeiro, onde fez a gravação de seis músicas folclóricas⁵ com seu pífano, nos estúdios da Rádio MEC. Entretanto, o lançamento da coletânea só ocorreria em 1972, nove anos após seu falecimento.

Foi com a exposição organizada em 1947, no Rio de Janeiro, pelo artista plástico Augusto Rodrigues⁶, intitulada *Cerâmica Popular Pernambucana*, que os trabalhos de cerâmica figurativa tiveram sua primeira experiência de exposição fora da feira. Contudo, nesse evento, descrito pelo antropólogo René Ribeiro⁷ (1972) como a “revelação” do ceramista

⁴ Nome dado aos tocadores de Pífano, ou pife, pequeno instrumento de sopro que se caracteriza como uma flauta transversal, com som mais agudo e com timbre intenso e estridente. Pode ser construído com materiais que vão desde bambu, taboca, osso, até mesmo com cano PVC.

⁵ Gravadas em LP lado A e lado B. No primeiro lado: “Relativa” – marcha de novena – (faixa 1), “Marcha de procissão” (faixa 2), “Maria” (faixa 3); no segundo: “Marcha de viagem” – despedida – (faixa 4), “Baiano” (faixa 5) e “Improviso” (faixa 6).

⁶ Augusto Rodrigues (Recife, 21 de dezembro de 1913 – Resende, 9 de abril de 1993) foi um educador, pintor, desenhista, gravador, ilustrador, caricaturista, fotógrafo e poeta que se notabilizou por ter sido pioneiro na criação de escolas de arte para crianças no Brasil.

⁷ O antropólogo René Ribeiro foi um dos convidados por Gilberto Freyre em 1949 para assumir a direção do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco, onde participou assiduamente do movimento

caruaruense, o próprio Vitalino não estava presente e não houve sequer indicações autorais nas obras – tudo se encontrava totalmente coberto por um sentimento exótico de “descoberta” do popular. (WALDECK, 2009).

O evento do Rio de Janeiro foi realizado na Biblioteca Castro Alves, localizada no Instituto Nacional do Livro, com apoio do Departamento de Documentação e Cultura de Recife:

A apresentação do evento mereceu “prefácio” assinado pelo poeta, dramaturgo, engenheiro e calculista Joaquim Cardoso (1897-1978), que marcava presença, nos anos 1920, nas rodas capitaneadas por Gilberto Freire (1900-1987), quando então reunia, “em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região”, intelectuais para discutir a “reabilitação dos valores do Nordeste”, o que culminou com a realização do I Congresso Brasileiro Regionalista, em 1926, e o Manifesto Regionalista (editado em 1952). (WALDECK, 2009, p. 12).

Tratava-se de uma apresentação dos artistas anônimos encontrados no interior de Pernambuco, revestida da ideia de representação da sensibilidade e da subjetividade popular que num momento pós-revolução modernizadora e numa tentativa de se reconciliar com o Nordeste brasileiro passou a ser percebida como uma forma de expressão erudita.

O ceramista passou a simbolizar que nem tudo no Nordeste brasileiro era atraso pois a criação de um discurso voltado para a expressão de um imaginário criativo que florescia entre a lavoura e a seca buscava evidenciar um povo além do trabalho e sobrevivência brutos.

Nessa primeira fase de exposição de Vitalino o mais fundamental dos elementos de sua obra foi colocado de lado: sua autoria. Assim, as obras do artesão iniciaram seu trânsito pelas galerias de arte sem que o autor fosse sequer identificado. Diferente do artista que em sua virtude artística propõe sua experiência sensível do mundo através da obra, e assim o faz ao assinar seu trabalho, as obras de Vitalino foram cooptadas para figurar muito mais que sua própria visão de mundo, compondo uma visão de mundo em construção, além dele próprio como indivíduo.

Cabe mencionar, a respeito da exposição de 1947 que, se naquela ocasião não houve nenhuma preocupação com a autoria dos trabalhos expostos, dois anos depois chegava a São Paulo o evento *Arte Popular Pernambucana* (1949), no qual todos os ceramistas ali expostos tiveram, pela primeira vez, seus nomes circulando de modo impresso, inclusive o de Vitalino. (WALDECK, 2009). O evento foi organizado no interior do recém-criado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que na época se encontrava sob a direção do galerista, jornalista, colecionador e comerciante de obras de arte Pietro Maria Bardi (1900-1999). Pietro

Bardi tinha como compromisso a não exclusividade das artes consideradas eruditas no museu, e, dessa maneira, abriu espaço para a exposição de Augusto Rodrigues.

Nesse movimento conseguimos observar, a partir da circulação dos objetos fora do seu ambiente tradicional, como estes passam a ser constituídos como pertencentes a uma categoria específica, sendo reinterpretados enquanto arte sob a luz dos conceitos de *arte popular* e *folclore*. Podemos constatar ainda, do mesmo modo, como os bonecos de Vitalino evidenciavam a produção de relações diversas entre instituições e pessoas, ou até mesmo entre domínios como arte e etnografia (WALDECK, 2009).

Precisamente no ano de instalação do MASP, em 1947, o modernista Renato Almeida⁸ criava no Instituto Brasileiro de Educação, Cultura e Ciências (IBECC) a chamada Comissão Nacional do Folclore, dando início efetivamente ao movimento folclórico brasileiro.

Em 1960, com o estímulo dos irmãos João e José Condé⁹, Vitalino foi levado para o Rio de Janeiro, onde participou de seu primeiro leilão de peças, que tinha por objetivo levantar recursos para a fundação do Museu de Arte Popular – inaugurado em 1961, em Caruaru, e que duraria apenas quatro anos, com seu fim decretado em 1965.

Na mesma ocasião o ceramista recebeu a medalha Sílvia Romero¹⁰ das mãos de Renato Almeida, e participou de uma entrevista gravada e exibida pela rádio MEC. A entrevista que Vitalino viria a dar seria o marco inaugural da formação de uma primeira coleção de documentos sonoros da contemporânea Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro¹¹ (WALDECK, 2009).

Posteriormente, em 1961, o ceramista foi levado também para Brasília, onde se apresentou, juntamente com Luiz Gonzaga, tocando pífano e entretendo os convidados da ocasião com as histórias por trás de cada boneco que era exibido, ampliando o chamado “motivo de boneco” para o tom coloquial, com temas da vida do seu cotidiano. Os que lhe cercavam percebiam aquela ocasião como os flagrantes de um momento transitório pelo qual passava o país rumo à modernização. Estes eventos terminam não só por abrir espaço para o figurativo, mas por consagrá-lo como símbolo da arte popular. No entanto, só com René Ribeiro (1972) que Vitalino ganhou o estatuto de autor, e suas obras passaram a ser categorizadas e organizadas

⁸Musicólogo nascido em Santo Antônio de Jesus (BA), em 6 de dezembro de 1895. O direito e o jornalismo foram suas atividades profissionais, atuando nos periódicos *Monitor Mercantil* e *América Brasileira* como redator-chefe. Foi membro-fundador efetivo do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som (MIS) a partir de 1966. Faleceu no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1981.

⁹José Ferreira Condé (Caruaru, 22 de outubro de 1917 — Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1971) foi um jornalista e escritor literário brasileiro.

¹⁰ Medalha Sílvia Romero era concedida pela prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro) em reconhecimento pelos serviços prestados ao folclore nacional.

¹¹ Promovida em 1958, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.

num catálogo etnográfico chamado *Vitalino: ceramista popular do Nordeste*, encomendado em 1956 pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Figura 2 - Lampião a Cavallo (Esquerda) - Soldado com o Bêbado (Direita)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Foram 118 as obras criadas por Vitalino, todas elas expressando distintos momentos do cotidiano sertanejo e reproduzidas à medida em que a demanda lhe exigia. Os bonecos descreviam cenas da vida social que lhe cercava e da qual propunha a tradução no barro. As características marcantes atreladas normalmente às obras de Vitalino como um todo são os seguintes elementos: da ordem; e da subjetividade das relações.

Mesmo após a conquista da notoriedade alcançada em nível nacional, o artesão Vitalino é reconhecido pela comunidade como um dos seus, principalmente por seu jeito simples e pela camaradagem com seus colegas de ofício. Vitalino sempre compartilhava seus clientes e encomendas, incentivando e reconhecendo o talento na produção de seus pares, disseminando seus conhecimentos, ao mesmo tempo em que, de certa maneira, legitimava as habilidades de outros artesãos da comunidade.

Partindo da perspectiva de Fredrik Barth (2000a), onde todos os atores de determinada sociedade encontram-se inseridos e posicionados de acordo com as estratégias de negociação constante de seus interesses e motivações, e cuja representação de sua tradição é fruto dessa mesma negociação, podemos tentar entender como esse processo de formulação de uma identidade cultural é negociada a partir de suas representações de uma determinada tradição, que nesse caso se aplica às tradições de Vitalino e Galdino, outro artesão do Alto do Moura do

qual falaremos a seguir. Ambos se organizam socialmente dentro da própria comunidade, possibilitando a formação de tradições distintas.

Ele ainda discute como estas transações de conhecimento moldam as culturas (Barth, 2000b): para determinado empreendimento, Barth efetua uma análise comparativa entre o papel do guru em Bali e o do iniciador na Nova Guiné, e como nesses casos as tradições de conhecimento são transmitidas, primeiramente estabelecendo as diferenças básicas entre o que seriam as práticas, os significados e os prestígios envolvidos pelo “guru” e pelo “iniciador”.

Trazendo a discussão para o contexto do Alto do Moura podemos observar o papel do “guru” em Mestre Vitalino, ou seja, que se realiza ao reproduzir o conhecimento, criando uma relação pessoal e mais duradoura onde revela e oculta certos conhecimentos caracterizando-se principalmente pelo ato de “falar” para audiência e comprometido em transmitir a mensagem, e o papel do iniciador em Mestre Galdino que transmite o conhecimento com uma aura de protetor, não tão comprometido com a transmissão do conteúdo em si, mas muito mais pelo ritual, conduzido por uma lógica integrada na explicação e no processo de transmissão. Com essa análise ele nos mostra como ensinar ou ocultar o conhecimento a partir de modalidades de gerenciamento desse conhecimento dentro das interações sociais que se apresentam entre os artesãos do Alto do Moura.

Estes dois tipos ideais¹² não são necessariamente partes de uma estrutura funcional, mas são fontes de duas economias de informação distintas através da identificação das pressões que irão direcionar os tipos de canalizações intelectuais dos dois papéis, tratando-se de uma economia baseada na retribuição de quem recebe em relação a quem dá, seja na forma de reconhecimento ou de respeito. Assim, ao pensar a transação de conhecimento entre os artesãos do Alto do Moura, mais especificamente partindo de Vitalino, é necessário perceber como se assentam esses diferentes elementos culturais e entendê-los enquanto parte de um fluxo constante e decorrente de processos sociais que podem ser observados principalmente na trajetória de Mestre Vitalino, mas que são fortemente complementados por Mestre Galdino.

Tradição Galdino: Os Bichos Feios de Seu Mané

Manuel Galdino de Freitas nasce em 19 de agosto de 1924 no município de São Caetano-PE, cerca de 140 km da capital Recife. Galdino tem seu primeiro contato com o barro muito

¹² Ao modo Weberiano: como um instrumento analítico fundamental para compreensão dos fenômenos sociais, não necessariamente ligados à realidade, mas que proporcionam a elaboração de tipologias puras utilizadas como ferramentas de compreensão. (WEBER, 1992).

cedo, assim como Vitalino, por volta dos 6 ou 7 anos, fabricando pequenas esculturas de Judas em barro- costumeiramente utilizado para as comemorações referentes à sua malhação, na Semana Santa.

Porém, diferente de Vitalino, Galdino não teve a mesma sorte de encontrar uma forma de sustento nestas suas primeiras peças produzidas, sendo obrigado a largar muito cedo a brincadeira no barro para trabalhar na agricultura. Foram muitas as dificuldades pelas quais Galdino teve que passar, chegando a mudar-se para Caruaru no ano de 1937, na busca de melhores condições de vida e de sustento.

Figura 3: Mestre Galdino em seu ateliê



Foto: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. [s/título].
Fonte: MONTES, 2012, p. 172.

Ao longo de sua vida, Galdino trabalhou em diversas funções; agricultor, pedreiro e pintor, chegando até a realizar serviços para a Prefeitura de Caruaru no ramo da construção civil. Finalmente, aos 51 anos de idade, retornou para o que considerava o ofício de sua vida: artesanato do barro.

Seu retorno tardio à arte no barro foi envolvido de inúmeros aspectos dentre eles a sua grande insegurança em produzir as peças, chegando a trabalhar em suas primeiras obras escondido de sua família e da comunidade (a portas fechadas) enquanto ainda prestava serviços a prefeitura. Foi só com a primeira crítica recebida, de seu amigo e também artesão do bairro, Manoel Inácio, que Galdino se encorajou: os conselhos do amigo lhe deram a certeza de que suas peças possuíam interesse de mercado, principalmente enquanto obras de arte, como nos mostra o depoimento de Antônio Galdino, filho de Manuel Galdino, à pesquisadora Sandra

Ferreira de Lima para seu trabalho *Invenção e Tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura* (2001).

(...) aí disse (Manuel Galdino): 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 (Manoel Inácio) 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. (LIMA, 2001, p.118).

Desde o início de sua carreira de artesão, Galdino prezou pela originalidade de suas obras que tinham como fonte de inspiração principal os seus sonhos com monstros que lhe apareciam, e a literatura de cordel de sua época, constantemente comprometida com histórias fantásticas e posteriormente eram materializados no barro. Suas obras satirizavam o hieratismo tão caro às obras de Vitalino, indo na vertente contrária não apenas das ordens sociais estabelecidas, mas também da própria ordem da natureza, adquirindo uma identidade própria, com esculturas que passam longe da representação figurativa, apresentando seres zoomórficos, diversas fusões de animais, dragões e criaturas fantásticas que transitavam pelas improváveis formas anatômicas moldadas pelo mestre.

Existe um debate que se estende até os dias de hoje no campo artístico entre pesquisadores, críticos de arte e artistas, que se propõem a analisar as obras de Galdino. A tentativa de enquadrá-lo em algum estilo específico é o que move esse debate, alguns identificando suas obras na escola surrealista e outros encaixando-o no grotesco italiano. Se não há um consenso sobre qual dos estilos as obras de Galdino se encaixariam, é válido expor aqui quais as características e argumentos utilizados para pensar as peças do artesão, conhecidas localmente pela comunidade como ‘os bichos feios de Seu Mané’.

Figura 4: Mestre Galdino, A raposa come o macaco, cerâmica, 18 x 22 x 28 cm.



Fonte: Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru – PE.

O grotesco como categoria estética já se encontra definitivamente consagrado nos compêndios de Arte e Literatura universais. Porém, cabe aqui uma maior introdução a esse tipo de categoria e como ela se apresenta no universo da arte, pois esse estilo de arte foi descoberto acidentalmente aos finais do século XV, fruto de pesquisas arqueológicas que conseguiram descobrir estranhas pinturas ornamentais que até então se encontravam ocultas em grutas na Roma antiga. Desse fato se origina a designação da palavra “grotesca”, de origem italiana, fazendo referência ao local na qual estas pinturas foram encontradas (*grotta*, em italiano). Nessas pinturas era possível observar configurações de formas animais, vegetais e humanas que se encontravam entrelaçadas entre si, o que a princípio já emanava uma atmosfera de ruptura da ordem natural entre estes mundos. Foi a partir desse modelo que surgiu, um novo estilo artístico caracterizado principalmente por essa mescla fantástica de componentes heterogêneos.

Em oposição a esta definição da categoria “grotesco” é possível encontrar outras, que nos parecem reducionistas, e talvez por sua semelhança com o sentido de deformidade e distorção, que se aproxima do absurdo, do bizarro e do fantástico, temos : “grotesco, o que suscita riso ou escárnio, ridículo” (MINIDICIONÁRIO LUFT, 2000, p. 360). Recorrendo a outros autores que sistematizam teoricamente esta categoria, dois importantes pensadores serão aqui destacados: Wolfgang Kayser (1986) e Mikchail Bakhtin (1991), sendo o primeiro o único a dedicar um trabalho inteiro sobre o conceito e o segundo escreveu sobre o grotesco na cultura popular da Idade Média e no Renascimento”.

O grotesco implica, principalmente, processos metamórficos considerados assustadores durante a antiguidade, sofrem uma alteração importante na idade média passando a compor o

cômico-popular, quando o grotesco passou a ser considerado enquanto subclasse do cômico relativo ao cru, ao baixo-ventre, ao burlesco.

Aplicada às obras de Galdino tal classificação estética nunca saiu de sua própria fala, pois segundo o mesmo, o seu processo era conceituado como um arranjo de *catrevage*¹³:

“É uma coisa que você vai fazer. Um troço, que 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 não tô gostando. Eu vou botar mais uma coisa! E sai fazendo arranjo...E dana arranjo e dana arranjo. Quando chega uma hora você olha assim: agora tá boa. A peça agora tá boa! Aí chama-se: Arranjo de Catrevage. (Manuel Galdino).

A partir desse modo de Galdino e observando a estética de suas obras, podemos perceber um novo tipo de criação, onde apesar de utilizar o mesmo barro que Vitalino e de ter aprendido com ele as técnicas de base, em suas mãos o barro ganha uma nova dimensão, propiciando uma nova forma de apresentar o artesanato no barro e as obras produzidas pelos artesãos do Alto do Moura.

A arte de Galdino remete a um novo modelo de percepção do fazer artístico no barro, ao mesmo tempo quebrando e realimentando uma tradição que nasce dura como o barro queimado. Ela propõe um novo tipo de percepção da natureza árida e ocre que Vitalino também ilustrava de outra maneira, e se utiliza de uma virtude artística genial e original para fornecer outras imagens possíveis da arte nordestina.

Figura 5: Título Desconhecido



Fonte: Acervo da Galeria Estação, São Paulo, SP.

¹³ Talvez a palavra *catrevage* seja uma corruptela da palavra *Catrevagem*, de uso coloquial no Nordeste brasileiro, significando “Grande quantidade de coisas ou grande número de pessoas; mundão, mundaréu.” (Michaelis: Dicionário Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: 2020) site: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/AKVI/catervagem/>.

Podemos observar como as trajetórias (BOURDIEU, 1996b) de Mestre Vitalino e Mestre Galdino e se inserem e se inscrevem nas camadas simbólicas que se sobrepõem e constituem uma extensa teia de significados (GEERTZ, 1989) que quando compartilhados através da comunicação e da transmissão de saberes (BARTH, 2000a), modificam os usos que os sujeitos fazem do lugar.

Bonecas e o Mercado

Sendo o Alto do Moura uma comunidade formada por núcleos familiares, há famílias que, motivadas por interesses econômicos, buscam produzir peças em larga escala e apresentam em seu interior uma divisão social do trabalho bastante aparente onde se observa claramente a interdependência de distintos núcleos familiares na totalidade do processo, delegando a cada indivíduo uma função diferente dentro do processo de reprodução.

Essa é a configuração básica daqueles artesãos que optam por trabalhar com a produção de bonecas, que são fabricadas em grande quantidade pelos artesãos a partir de uma produção em série, adaptando a técnica que antes era apenas usada para a fabricação dos utensílios, como é o caso do torno.

O torneiro é uma função que passa da produção de utensílios (*Figura 12*) para a das bonecas, sendo uma das etapas da produção que introduz esse novo segmento na divisão do trabalho entre as famílias, aumentando de maneira significativa a escala de produção e a interdependência entre os artesãos que fabricam esse tipo de peça.

O comércio das bonecas está diretamente atrelado à figura dos atravessadores, comerciantes que fazem a mediação entre os produtores e os consumidores, dando margem à rentabilidade deste modelo de produção naquela comunidade.

Fotografia 1: Utensílios Domésticos de Barro (2020)



Foto: Autoria própria. Acervo do Autor.

Assim, os atravessadores, termo que é utilizado pelos próprios artesãos da comunidade, são o principal vínculo entre a produção e o escoamento das peças. Eles estão sempre transitando pela comunidade buscando extrair ganhos comerciais, sendo responsáveis pela compra das peças diretamente às famílias para a revenda em outros mercados, atravessando e transitando entre diferentes espaços de produção e comercialização do artesanato. Grande parte dos atravessadores são pessoas que tem nessa atividade a sua principal fonte de renda, mas noutros casos “são pessoas que tem estabelecimentos comerciais fixos, inclusive de peças de artesanato de vários lugares, mas que praticam essa atividade para aumentar sua renda”. (ROCHA, 2014, p. 59)

Enquanto os bonecos possuem um valor artístico de produção no processo manual sendo produzido por apenas um artesão, as bonecas são produzidas e reproduzidas em série por diferentes artesãos, que participam de diferentes etapas do processo: coleta do barro, preparação dos moldes, pintura, e dada a grande quantidade na qual são produzidas, existe também a necessidade da utilização de um forno elétrico para seu cozimento.

A diferenciação entre os dois processos de produção no barro é um debate constante entre aqueles que vivem e trabalham com barro no Alto do Moura. É comum observar nos diálogos da própria comunidade uma hierarquia construída internamente, visando legitimar diferentes tradições a partir de um posicionamento específico sobre o que é a tradição do artesanato do barro:

“Importante clarificar que a diferenciação nos modos e técnicas de produção não pressupõem categorias onde os artesãos estão fixados, mas são práticas que permitem a mobilização dos atores entre estes modos de fazer de acordo com as circunstâncias sociais. Ou seja, os artesãos não pertencem a um determinado modo de fazer em barro, pressupondo a utilização de certas técnicas e de instrumentos para produção, estas técnicas e modos de fazer em barro estão postas no cenário social em que o artesão pode recorrer a qualquer modo de produção de acordo com seus interesses e circunstâncias situadas. Aqui o conhecimento é o critério do limite para utilização de uma técnica em detrimento a outra.” (ROCHA, 2014, p. 75)

Como já demonstrado em tópicos anteriores do trabalho, o núcleo familiar é uma das características marcantes do modo de produção no Alto do Moura. No que diz respeito a produção de bonecas, essa característica se mostra ainda mais pertinente e é permeada pela divisão social do trabalho, principalmente pelo fato de que as peças são produzidas em larga escala e com a motivação focada em interesses econômicos.

A produção mecanizada e também marcadamente acompanhada da interdependência entre diferentes grupos familiares, que se posicionam com funções particulares num sistema mais amplo caracterizado pela reprodutibilidade técnica.

“Com certeza dá pra fazer na mão. Só que nós, pra adiantar a produção, o torneiro faz esse corpo no torno. É porque enquanto a gente, tipo assim, forma vinte em duas horas, em meia hora ele faz as vinte. Quer dizer, mediante os pedidos que nós temos, que às vezes torna-se até grande, favorece muito, ajuda na produção. Aliás, quando comecei a fazer, criei elas foi na mão, tudo na mão. Isso aqui foi o que mudou a cara do Alto do Moura, essas aqui. Ninguém nunca inventou peças que ajudassem tanto o Alto do Moura no todo. Até pessoas de fora que nunca mexeram em barro, hoje em dia vivem fazendo” (Luiz Galdino, artesão de bonecas, 2-11-2010. Entrevista concedida ao antropólogo Darllan da Rocha. (ROCHA, 2009, p. 83).

Podemos analisar a questão das bonecas a partir de uma distinção sociotécnica entre o modo de produção em série e o modo de produção individual. No próximo tópico iremos discorrer sobre o modo de produção individual, aquele em que os artesãos optam pela fabricação de peças manualmente, em sua grande maioria bonecos e peças inspiradas na arte figurativa de Vitalino, que embora em alguns casos trate-se de uma reprodução direta das obras do mestre, produzindo para um demanda já segmentada, por outro lado, abrem margens para novas formas de interpretação e incrementam o estilo da peça com referência à cultura *pop*, instigados pela demanda de um tipo específico de turista que transita no Alto do Moura, os kitshturistas: “referente aquelas experiências de pessoas que vão ao Alto do Moura para se divertirem e consumirem produtos e tradições sem se preocuparem muito com os impactos de seus comportamentos e decisões no local”. (ROCHA, 2014, p. 146).

Fotografia 2: Bonecas de Barro (2020)



Fonte: Autoria própria. Acervo do Autor.

A partir da mudança de Vitalino para o Alto do Moura e devido seu ímpeto de transmissão de conhecimentos com manuseio do barro para os demais artesãos, como Manuel Eudócio, Elias Santos, Luiz Antônio e Marliete Rodrigues (para citar alguns dos contemporâneos de Vitalino) muitos herdaram seu estilo figurativo e principalmente o modo de fazer manual e individual, porém inserindo novas situações sociais, temas e personagens, e assim seguem criando novos padrões a partir da referência primeira de Vitalino.

Porém, como destaca Rocha (2014), “Não se trata de ‘reelaborar’ ou ‘ressignificar’ o conhecimento, mas de um processo de elaboração do conhecimento” (p.79), pois mesmo que o estilo figurativo seja levado adiante por estes artesãos, cada peça produzida possui uma característica que a torna única, devido em grande parte pelo fato de cada uma ser produzida à mão, com detalhes específicos que jamais são idênticos- mesmo em peças iguais.

Como já referido anteriormente neste mesmo capítulo, o conhecimento da arte no barro é intimamente ligado às configurações familiares que constituem a comunidade. Destarte, é partindo da transmissão geracional que acontece dentro do próprio núcleo familiar, que conhecimentos sobre a produção, experiências práticas e aconselhamentos mantêm a arte viva e em movimento.

Diferentemente das bonecas mencionadas anteriormente, os bonecos possuem uma complexidade criativa envolvida na sua confecção, sendo considerada uma característica exclusivista atrelada à peça. No entanto, mesmo se algumas bonecas são produzidas a partir do mesmo modo individual e manual, estas distinguem-se dos bonecos por sua produção em massa, mesmo que não seja utilizado o modo em série de produção.

Bienal do barro e BarroEco

No ano de 2019 aconteceu a segunda Bienal do Barro de Caruaru, com data no dia 17 de outubro e com o tema “Nem tudo que se molda é barro”. O evento foi idealizado pelo artista plástico Carlos Mélo e contou com a curadoria de Márcio Harum, que vislumbrou na exposição a oportunidade de perpetuar a discussão artística das formas de artes produzidas no agreste pernambucano. O evento aparecia como uma maneira de articular a arte contemporânea e a arte popular em reflexões importantes sobre os caminhos artísticos que vinham sendo trilhados na região Agreste.

Um dia antes do início da bienal, acontece a performance denominada BarroEco, que se caracterizou como uma construção coletiva de 17 artistas e artesãos do Alto do Moura que compõem um grupo intergeracional de artesãos e artistas que buscam através da experiência

com o grotesco e o fantástico produzir novas narrativas que vão contra o figurativismo tradicionalmente fixado no fazer artístico no barro representado pelo Mestre Vitalino e seus bonecos.

A performance visava provocar reflexões acerca do fazer artístico no barro, e principalmente, protestar contra o fato de que a Bienal do Barro de Caruaru 2019 teria início sem nenhuma obra ou artista do Alto do Moura no “Núcleo Contemporâneo” da exposição.

O fortalecimento da comunidade enquanto grupo, para além das relações de parentesco, mas também de produção e de comercialização que se desenvolveram posteriormente à ida de Mestre Vitalino para o bairro, estabelece o complexo cultural do Alto do Moura como um grande atrativo para novos atores sociais que enxergam na comunidade a existência de um *ethos* próprio caracterizado pela vivência artística e a produção artesanal.

Com isso, são diversos os artistas e artesãos que se mudam para o bairro na esperança de aprofundarem-se no estilo de vida que é fornecido pela comunidade. A introdução desses atores no bairro se dá através do desejo por aprender as técnicas de manuseio no barro e principalmente a produção dos bonecos. Utilizando do modo de preparo típico da região para, além da reprodução, experimentar novos estilos e novas abordagens em suas peças.

A grande maioria desses atores são pessoas que já possuem algum tipo de formação ou experiências com produções artísticas e artesanais, que identificam no Alto do Moura uma forma de viver da arte.

É esse núcleo de artesãos vindo de vários lugares do país, mas também moradores da comunidade, herdeiros de diferentes linhagens de artesãos, que organiza a performance do BarroEco, colocando-a como um marco fundamental de uma das transformações sociais da comunidade do Alto do Moura. Com a frase dita pelo artista idealizador do evento: “Caruaru não possui artistas contemporâneos”, a reação é imediata por parte dos artesãos, que se organizam num esforço de reconhecimento do potencial criativo que existe na cidade de Caruaru, mas principalmente no Alto do Moura. Demonstrando mais uma das estratégias elaboradas pelas pessoas que integram o fazer artístico no barro de reinterpretação da tradição, reivindicando lugar dentro do campo artístico sem as amarras de uma concepção fixa e limitadora dos horizontes de ação.

Fotografia 3: Performance BarroEco (2019)



Fonte: Acervo de Ana Luz, 2019.

BARTH, Fredrik. *A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas*. Em: **O Guru, o iniciador e Outras Variações Antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000a.

BARTH, Fredrik. *O Guru e o Iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia*. Em: **O guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas**. Rio de Janeiro: contra capa, 2000b.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento – O contexto, de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas. Sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996b.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Artes de Fazer, 2º. vol. RJ, Petropolis:Vozes. 4 a. edição, 1999.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 20 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino*. Recife: Fundaj: Ed. Massangana, 1986.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

KAYSER, W.J. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Sandra Ferreira de. *Invenção e tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura*. 2001. 140 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284151>>. Acesso em: 10 Março. 2020.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário*. 20.ed. São Paulo: Ática, 2000.

PONCE DE LEON JÚNIOR, Emmanuel. *A Escultura grotesco-fantástica de mestre Galdino: Configurações do Imaginário na cerâmica popular pernambucana*. – João Pessoa: Ideia, 1998.

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

WALDECK, Guacira. *Mestre Vitalino e artistas pernambucanos*. Texto e organização de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN: CNFCP, 2009. [Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino, no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010].

WEBER, M. *Conceitos sociológicos fundamentais: metodologia das ciências sociais*. Campinas: Cortez/Unicamp, 1992.