

Mestre Vitalino



e artistas pernambucanos



Lareira. Horácio Rodrigues
Zabumba. Mestre Vitalino
Sereia. Manuel Galdino
Mestre Vitalino. Manuel Eudócio

Homem com revólver em punho. Dila
A cobra e o gafohoto. J. Borges
Enterro na rede. Benedito José dos Santos
O galo da negação de Pedro. Manuel Galdino

Ciclista. Saúba
Romaria. Socorro Rodrigues
Cantadores. Zé Caboclo

Sou capaz de ir em maio a Caruaru. Ver a feira (a maior do mundo). Apertar a mão de Vitalino. Minha gente, daqui e de São Paulo, vamos organizar uma caravana? Passagem e dez dias de estada por conta dos irmãos Condé.

'Caruaru', de Manuel Bandeira, 1957, por ocasião do centenário da cidade.

Ministro da Cultura
JUCA FERREIRA

Presidente do Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional
LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

Diretora do Departamento de
Patrimônio Imaterial
MÁRCIA SANT'ANNA

Diretora do Centro Nacional de
Folclore e Cultura Popular
CLAUDIA MARCIA FERREIRA

Coordenação Técnica
LUCIA YUNES

Coordenador do Setor de Pesquisa
RICARDO GOMES LIMA

Coordenadora do Museu de Folclore
Edison Carneiro
ELIZABETH BITTENCOURT PAIVA POUGY

Coordenadora da Biblioteca Amadeu
Amaral
MARISA COLNAGO COELHO

Coordenadora do Setor de Difusão
Cultural
LUCILA SILVA TELLES

Divisão Administrativa
ARLETE ROCHA CARVALHO
LUIZ OTÁVIO MONTEIRO

Concepção, pesquisa e texto
GUACIRA WALDECK

Edição e revisão
LUCILA SILVA TELLES
ANA CLARA DAS VESTES

Design gráfico
RITA HORTA

Design da exposição
LUIZ CARLOS FERREIRA

Identificação e levantamento de acervo
VÂNIA ESTEVAM DE OLIVEIRA

LUCIANA LACOMBE MAGOULAS (estagiária)
MARIANA GOMES LAMEU (estagiária)
REGINA BARBOSA (estagiária)

Conservação do acervo
CATARINA LUCIA DE MELLO FARIA
CAROLINA PONTIM
DANIELE DOS SANTOS DA SILVA

Edição em dvd-vídeo
ALEXANDRE COELHO

Produção e montagem
JORGE GUILHERME DE LIMA
LUIZ CARLOS FERREIRA
IVANEI SILVA
LEILA TELES

Cenotécnica
SAULO MEDEIROS
SIDNEI MEDEIROS

Fotografias
AURÉLIO FABIAN
DÉCIO DANIEL
FRANCISCO MOREIRA DA COSTA
JOSÉ AUGUSTO REIS
JOSENILDO FREIRE
RENATO SOARES

Acervos fotográficos
CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E
CULTURA POPULAR
FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS
CHATEAUBRIAND

Acervos fotografados
MUSEUS CASTRO MAYA (MCM)
MUSEU CASA DO PONTAL (MCP)

Acervo museológico na mostra
MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO/CNFCP

FILME "O MUNDO DE MESTRE VITALINO",
DE ARMANDO LAROCHE (ACERVO FUNDAÇÃO JOAQUIM
NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS)

Capa:Boi. MESTRE VITALINO. ACERVO MFEC/CNFCP

M586 Mestre Vitalino e artistas pernambucanos /texto e organização:
Guacira Waldeck. – Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2009.

48 p. : il.

ISBN: 978-85-7334-155-3

Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre
Vitalino, no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de
fevereiro de 2010.

1. Artistas populares – Pernambuco. I. Vitalino,
Mestre, pseud. de Vitalino Pereira dos Santos, 1909-
1963. II. Waldeck, Guacira, org.

CDU 7.071.1(813.4)

Mestre Vitalino e artistas Pernambucanos





apresentação

A exposição Mestre Vitalino e artistas pernambucanos é homenagem do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular ao centenário de nascimento do grande mestre do barro que influenciou várias gerações do Alto do Moura e de Caruaru, com sua conhecida feira popular, e que até hoje está vivo na memória dos mais de trezentos ceramistas daquela comunidade.

Em 1985 o Museu de Folclore de Edison Carneiro fundou a Galeria Mestre Vitalino de exposições temporárias em reconhecimento à importância e ao significado de sua vida e seu legado. A mostra inaugural reuniu conjunto significativo de objetos de autoria do artista, pertencentes à coleção deste museu e de outros importantes acervos públicos, como o do Museu Castro Maia e Museu Nacional de Belas Artes, e ainda, como não poderia deixar de ser, pela excelência, peças da coleção da Casa do Pontal, do colecionador Jaques Van de Beuque, que participou da abertura com sua presença impregnada de arte popular e sua profunda admiração pelo Mestre.

Vitalino foi mais do que um artista cujas obras integram grandes coleções. Criou uma escola em Caruaru que se expressa até hoje e contribuiu de modo significativo para provocar um novo modo de ver e entender as artes no Brasil, motivando muitos estudos e reflexão.

Poetas como Manuel Bandeira e Joaquim Cardoso voltaram seus olhos e se dedicaram a escrever sobre Vitalino, como destaca a escritora, crítica de arte e profunda conhecedora da criação popular brasileira, a também poeta Lélia Coelho Frota, em seu Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro.

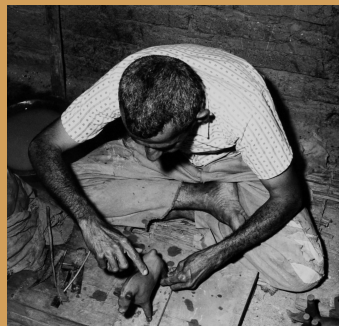
Nossa homenagem de agora apresenta um recorte da coleção permanente deste museu, reunindo a produção de diferentes artistas pernambucanos que com suas personalíssimas obras representam a força do universo plástico e simbólico popular que se revelou aos olhos de um público maior num momento pioneiro pela maestria de Vitalino.

Com artistas pernambucanos e ao som das zabumbas e dos pífanos, saudamos Mestre Vitalino.

Claudia Marcia Ferreira | diretora
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Sou coração do folclore nortestino/Eu sou Mateus e Bastião do Boi bumbá/Sou boneco de Mestre Vitalino/ Dançando uma ciranda em Itamaracá (...)

canção Leão do Norte de Lenine/Paulo César Pinheiro



Mestre Vitalino

Mestre Vitalino e artistas Pernambucanos

Guacira Waldeck

Esta exposição reúne, do vasto e diverso domínio que abrange o movediço termo arte popular, expressões das artes visuais populares pernambucanas, notadamente xilógrafos, escultores em madeira e ceramistas que integram o acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Sem a pretensão de abranger a diversidade de expressões das culturas populares nas fronteiras simbólicas e geográficas do estado, foi pensada como uma homenagem ao centenário de Vitalino Pereira dos Santos, que nasceu em 1909, em Sítio dos Santos, povoado de Caruaru entre o agreste e o sertão de Pernambuco, e morreu em 1963.

Filho do lavrador Marcelino Pereira dos Santos e da louceira Josefa Maria da Conceição, a trajetória de Mestre Vitalino poderia ser mais uma entre tantas outras de crianças de centros oleiros que faziam seus brinquedos com o barro surrupiado da mãe, vendendo-os, por alguns trocados, na Feira de Caruaru, que então animava a vida da localidade e das redondezas. O destino desses boizinhos, cavalinhos, etc. por elas produzidos não era as vitrines nem as estantes, mas a vida brevíssima das brincadeiras de mãos travessas, fossem elas das casas ricas ou das pobres.

A imagem que temos, contudo, de Mestre Vitalino é a do homem do povo que tocava pífanos aos domingos, que ia de vez em quando a Recife, que seguia em romaria para Juazeiro do Norte, que esteve, por estímulo dos irmãos João e José Condé, no Rio de Janeiro, em 1960, para um leilão de suas peças a fim de dar visibilidade e algum suporte econômico para a criação do Museu de Arte Popular, fundado em Caruaru, em 1961, e desativado em 1965.

Na ocasião, recebeu de Renato Almeida, do IBECC, a medalha Sílvio Romero, e fez uma gravação na rádio MEC, que viria a ser o primeiro número da coleção de documentários sonoros da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.



Artista polivalente, foi a Brasília em 1961 se apresentar com Luiz Gonzaga, e ainda se distinguiu pelas notáveis histórias que inventava para as cenas que entretinham os visitantes em sua bancada, o seu público na feira, e que o antropólogo René Ribeiro coletou e editou, em *Vitalino: ceramista popular do Nordeste* (s/d).

Seu trabalho com o barro, de início brinquedos para crianças, ou ex-votos, milagres ou promessas, adquiriu o tom coloquial com temas da vida cotidiana, como se fossem elas flagrantes de um mundo em movimento e ele a voz genuína de um modo de



Vitalino trabalhando. Com a esposa Maria Santina e os filhos Sílvio e José e Vitalino Neto



vida. Consolidava-se, por meio de uma série de mediações, o estilo descritivo em que vigoram especialmente a rotina diária, as celebrações que marcam as passagens do nasci-

mento à morte, temas das legendárias figuras de Lampião e Maria Bonita, como também a diversão, a festa.

Em 1948, Vitalino se mudou com a mulher, Joana Maria da Conceição, e os filhos Amaro (1934), Manuel (1935), Maria (1938), Severino (1940), Antonio (1943-1977) e Maria José (1948) para o Alto do Moura, também em Caruaru, fazendo desse centro de tradição de cerâmica de boa fatura celeiro de ceramistas notáveis.

Dentre eles, para mencionar alguns, Zé Caboclo (José Antonio da Silva, 1921-1973), seus





Mestre Vitalino e a esposa Joana

filhos Marliete, Socorro, Antônio e Horácio, seu cunhado Manuel Eudócio, o filho Ademilson e o irmão Heleno, José Rodrigues da Silva (1914-1977), o Zé Rodrigues, Ernestina Antonia da Silva, Luís Antonio da Silva e Manuel Galdino de Freitas (1924-1996). Na atualidade, o Alto do Moura se distingue como um dos mais significativos polos de cerâmica figurativa do país.

da feira para a exposição

Era um sofrimento aqui. A gente trabalhava, só vendia na Feira de Caruaru. Quando vendia, tudo bem. Esse trabalho só veio ter valor depois da morte de Vitalino. Parece incrível, não?

(Manuel Eudócio, Alto do Moura, 2004. (Acervo CNFCP) Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco em 2006.

De acordo com a literatura (Ribeiro, s/d; Frota, 1986; 2005), o marco simbólico da “descoberta da arte popular” e da “revelação” de Mestre Vitalino foi a realização, em 1947, da exposição Cerâmica Popular Pernambucana, na Biblioteca Castro Alves, do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues, com o apoio do Instituto do Livro e 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 Brasileiro Regionalista (editado em 1952).

O manifesto preconizava a criação de um museu “com painéis de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros de boi e não apenas com relíquias de heróis de guerra e de mártires de revoluções gloriosas”; “um centro de toda uma reabilitação regional” que



Catálogo da Exposição Cerâmica Popular Pernambucana, Rio de Janeiro, 1947



anônimos”, “intérpretes da sensibilidade popular e coletiva”, artistas modestos perdidos nas vilas e cidades do interior do Nordeste brasileiro. O poeta descreve:

as cenas diversas de um pequeno mundo, todas tratadas com alerta e insistente atenção do homem do povo: leiteiros conduzem os seus carros, tocadores de violão se esmeram no dedilhado, vacas leiteiras são ordenhadas, vendedores de galinha vão a caminho da cidade, em tivolis e gangorras brincam meninos, montados a cavalos passam noivos e convidados – toda uma vida sentida e comentada.

(Cardoso apud Cabral de Mello, 1995:146)

Se a exposição de 1947 circunscreveu-se à cerâmica figurativa, em 1949 chegava a São Paulo, para o evento Arte Popular Pernambucana, no recém-criado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, uma coleção formada por ceramistas figurativos que tiveram seus nomes veiculados na imprensa: Vitalino, de Caruaru, Severino Gomes de Freitas (1916-1965), conhecido como Severino de Tracunhaém, e Tilza, de Canhotinho, uma coleção de bonecos mamulengos, do brincante Cheiroso, feitos então para animar as apresentações nos sítios e fazendas do interior pernambucano – mas já no horizonte, desde 1947, do Teatro do Estudante de Pernambuco (Borba Filho, 1977) – de ex-votos, promessas ou milagres, esculturas em madeira, testemunhos da fé religiosa, de diferentes localidades do interior pernambucano (pasta da exposição de 1949, acervo MASP).

Já tive muitas dessas figurinhas em minha casa. Não sei se era de Vitalino ou de Severino. Sei que eram realmente obras de arte (...)

'Vitalino', de Manuel Bandeira, em Flauta de Papel

Zabumba. Mestre Vitalino Cantadores. Zé Caboclo



O galerista, colecionador e jornalista Pietro Maria Bardi (1900-1999), recém-chegado ao Brasil e diretor do Museu de Arte de São Paulo de vida recente, fixava ali uma espécie de compromisso de não restringir a atividade da instituição ao domínio das artes eruditas, abrindo espaço para a coleção

que Augusto Rodrigues trouxera de Pernambuco, graças à colaboração do Departamento de Documentação e Cultura de Recife, na época dirigido por José César Regueira da Costa, e dos Diários Associados, que garantiram o transporte das peças.

À medida que objetos os mais diversos, tais como as cenas em barro de Vitalino, as imagens de Severino de Tracunhaém, os mamulengos de Cheiroso, os ex-votos, trafegavam fora de seus circuitos tradicionais, constituía-se uma coleção daquilo que poderia ser interpretado como arte, fol-

Mestre Vitalino. Manuel Eudócio Velha rendeira. Zé Caboclo



clore e arte popular. Em seus percursos, esses objetos constituíam relações entre instituições e pessoas, entre domínios como arte e etnografia.

No ano de instalação do Museu de Arte em São Paulo, em 1947, atendendo ao apelo da recém-criada Unesco (1946), o modernista Renato Almeida (1895-1981) criava, no Instituto Brasileiro de Educação, Cultura e Ciências (IBECC), a Comissão Nacional de Folclore, que, de acordo com Luís Rodolfo Vilhena (1997), com base em categoria que Almeida empregava nas correspondências, inaugurou o movimento folclórico brasileiro.

O movimento congregava professores, artistas e intelectuais de projeção local numa rede de colaboradores nas comissões estaduais que se irradiou pelo país em defesa do que consideravam genuínas expressões do povo. A Comissão Nacional de Folclore, que, em 1958, se institucionalizou como Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que, por sua vez,



deu origem a este Centro, participou assim ativamente desse processo de redefinição de significados de objetos como arte e cultura fora de seus circuitos tradicionais – as feiras e os mercados populares, os momentos de devoção religiosa e o calendário de festas populares.

É possível notar como a exposição realizada no museu paulista em 1949 aproximou o diretor Pietro Maria Bardi de Renato Almeida, um indício do quanto o valor atribuído a esses objetos fora de seus contextos de origem se constitui num domínio de fronteiras bem fluidas, em que atuavam artistas, um antropólogo, o diretor de um museu de arte e participantes do movimento folclórico brasileiro. O ponto de partida é a carta,



de 1º de janeiro de 1949, de Renato Almeida a Pietro Maria Bardi, em que destacava ter a exposição dupla finalidade: mostrar espécimes da arte popular, cheia de um lirismo tão profundo e de tão grande beleza, e difundir o amor pelas expressões autênticas de nosso povo. (IBECC/CNFL 213 - 17/1/1949)

O que é interessante na resposta de Bardi é a manifestação de sua intenção “de criar uma seção permanente de arte popular em nossas salas de exibição” – proposta não consumada no Masp, embora Bardi e sobretudo sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi, tenham se distinguido pelas exposições que realizaram, tendo Lina se dedicado a projetos de criação de espaços para arte popular.

Não se pode esquecer ainda a atividade editorial de Bardi, que prometia a Renato Almeida “um estudo sobre a cerâmica figurativa”, bem como o propósito de dar ao evento de 1949 “o máximo de publicidade e importância na imprensa”. Na ocasião, solicitava a Renato Almeida a permissão de “colocá-lo [o evento] sob o patrocínio da Comissão de Folclore”, como de fato foi divulgado nos jornais.

Além de Renato Almeida constar da lista de ilustres convidados (manuscrita acervo Masp), Luis Saia (1911-1975), que recolhera ex-votos, milagres ou promessas, esculturas em



madeira, durante a expedição de Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 – iniciativa do Departamento de Cultura de São Paulo, então dirigido por Mario de Andrade – e os analisou em Escultura popular brasileira, editado em 1944, foi convidado para uma conferência sobre o tema de sua investigação.

Renato Almeida não pôde estar presente no dia da inauguração, mas escreveu para Rossini Tavares de Lima (1915-1987) solicitando que representasse a Comissão no evento. Com certeza aquele encontro selava a colaboração entre o folclorista Tavares de Lima e o Museu de Arte de São Paulo, como é possível perceber no crédito da exposição realizada em 1969, A mão do povo brasileiro, em que o Museu de Artes e Tradições Populares, dirigido por Tavares de Lima, aparece como “colaborador”.



No campo editorial, Bardi concedia espaço aos temas das artes populares, fixando assim uma coleção de objetos, digamos, eleitos, o que pode ser visto na revista Habitat, do Masp, que trazia em seu primeiro número, em 1950, o artigo ilustrado “Ex-votos do Nordeste”, mencionando a “coleção reunida no Museu de Arte de São Paulo, numa mostra geral, da qual ainda se fala”.

Para a edição seguinte, em 1951, o tema a ser tratado seria a “cerâmica do Nordeste”. Sem indicação de autoria das peças, do texto transpira o aroma da nostalgia romântica: “(...) é espontânea, não precisa de esclarecimento ou reflexão”. Como se o ceramista brotasse espontaneamente de um suposto mundo intocado pela civilização, assinalava o artigo:

Este ceramista longe de sua choupana e em contato com outros ambientes perderá qualquer capacidade, pois todas as suas capacidades são atmosferas telúricas, são o húmus da terra que ele respira.

A passagem das peças da feira para a coleção – o Masp não formou um acervo de arte popular – nos anos 1950 aparece nas aquisições de Raimundo Castro Maia, por exemplo, nas primeiras aquisições, em 1951, do francês Jacques Van de Beuque, fundador do Museu Casa do Pontal. Sem falar nas coleções como a do Museu de Arte Popular, instalado, em 1955,

em Recife, sob a responsabilidade da Secretaria de Agricultura, e as do Museu do Homem do Nordeste, entre outras.

Diferentemente da feira como “fato social total” (Mauss, 1974), a exposição e edição de catálogo são peças essenciais no processo de autonomia da arte e individualização do artista. Vale ressaltar que, na exposição de 1947, conforme a expressão de Joaquim Cardoso, eram os “ceramistas anônimos”, uma espécie de voz coletiva. Vitalino permaneceu na Feira de Caruaru após os dois eventos, mas deixava gradativamente de frequentá-la, a partir de 1950 (Ribeiro, s/d).

Feira e mercados representavam para intelectuais e artistas modernistas uma espécie de fonte das tradições populares, ambientes de “grande concentração folclórica”, “ponto de partida para a investigação (...) de quase toda a arte popular” (Almeida, 1969:10). Vitalino granjeou fama na Feira de Caruaru, nos anos 40.

O administrador e sociólogo Manuel de Souza Barros (1902-1984), então diretor da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura de Recife (em seguida, Departamento de Documentação e Cultura), afirma que, quando à frente da diretoria,

nos idos de 1942/1943, encaminhava a Caruaru professores e técnicos americanos que desejavam obter bonecos de Vitalino e conhecê-lo pessoalmente (...), o diretor do Museu de Arte Popular do Brooklin, entusiasmado com os trabalhos dos ceramistas, tendo ali adquirido peças de Vitalino e de outros artistas da região (1964:110).

A Diretoria auxiliava artistas eruditos, tais como Lula Cardoso Aires, Hélio Feijó, e outros artistas a “criarem um ambiente de receptividade para Vitalino e outros ceramistas populares, no Recife. Mas foi Augustinho Rodrigues quem primeiro trouxe os trabalhos e Vitalino, cedidos por aquele órgão [a Diretoria] para exposições no Rio e em S. Paulo” (Idem).





Rua XV de Novembro, Feira de Caruaru, Patrimônio Cultural do Brasil

Vitalino, autor com uma obra

Mestre Vitalino era uma figura sensacional! Era ele, e a pessoa dele. Mestre Vitalino era um artista até falando. Na fala ele era um artista. Eu num to dando asa ao Mestre Vitalino. Cristo foi quem deu. Vitalino era um artista até falando. Não foi só no barro.

Manuel Galdino (1924-1996), Alto do Moura. Depoimento a Paulino Cabral de Mello, in Vitalino sem barro, o homem, 1995.

Se os eventos pareciam abrir espaço para consagrar o figurado como símbolo da arte popular, a constituição da concepção moderna sobre Mestre Vitalino como autor com uma obra com fases definidas, é resultado da atividade do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com a edição do catálogo etnográfico Vitalino – ceramista popular do Nordeste, do psiquiatra René Ribeiro, antropólogo formado pela Northwestern University, onde concluiu, em 1949, a dissertação de mestrado *The Afro-Brazilian Cult Groups of Recife: a Study in Social Adjustment*, sob a orientação de Melville Herskovits, discípulo de Franz Boas.

Além das atividades como pesquisador, clínico e professor, René Ribeiro foi convidado por Gilberto Freire, em 1949, para assumir a direção do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco; participou, nos anos 50, “como pessoa de dentro” – conforme declarou – do movimento folclórico brasileiro.

Renato Almeida o convidou, sem que ele assumisse, para dirigir a Comissão Pernambucana de Folclore. Na IV Semana de Folclore, em Alagoas, em janeiro de 1952, René Ribeiro e o sociólogo, jornalista e folclorista Edison Carneiro, por exemplo, apresentaram comunicações sobre cultos afro-brasileiros, e foram convidados pelo governo Arnon de Mello a dar parecer sobre a regulamentação desses cultos (cf. Vilhena, 1997). Esteve também envolvido na constituição da antropologia como disciplina acadêmica, participando, na função de secretário, da primeira reunião para a criação da Associação Brasileira de



Antropologia, coordenada por Heloísa Alberto Torres, no Museu Nacional, em 1953, e como membro do conselho científico, no período de 1955 a 1966, e em 1976 (ver Correa, 1988).

Em 1959, trabalhou na organização da coleção do acervo que resultaria, em 1965, no Museu de Antropologia. Em 1957, é nomeado professor de etnografia brasileira no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Vitalino – ceramista popular do Nordeste foi escrito como resultado de pesquisa de cunho etnográfico baseada na moderna concepção antropológica relativista de cultura, encomendada pelo Instituto Joaquim Nabuco, em 1956, a fim de contemplar as atividades comemorativas, em 1957, do centenário de Caruaru. Editado finalmente em 1959, com fotos de Lula Cardoso Aires (1910-1987) e Marcel Gautherot (1910-1996), fixavam-se a partir de então certos elementos fundamentais, tais como a indicação das 118 peças de autoria atribuída a Vitalino – “relação incompleta de seus diferentes trabalhos” –, seu processo de trabalho, indicações de marcas que distinguem um estilo singular – “orelhas aplicadas em formato de interrogação, corte da boca sempre definido, mas sutil, os narizes com tendência a arrebitados, ombros descaídos, mas de contorno suave, recorre a complementos para acentuar, nos bonecos e grupos de bonecos, a sugestão que ele deseja transmitir”; trechos de histórias que inventava para as peças.

Em 1935, inicia “os grandes conjuntos que lhe deram fama” (Ribeiro, s/d), os núcleos temáticos – “composições do folclore nordestino, conjunto de intenção moralizadora” –, a supressão da cor, o que seria “contrafação comercial indefensável”, introdução da assinatura nas peças em 1947, com o carimbo V.P.S., e, a partir de 1949, “o seu nome de batismo” “por sugestão de um doutor de Recife” (Vitalino, apud Ribeiro, s/d).



René Ribeiro instituiu, sobretudo, as categorias do ceramista como princípios que delimitam fases de uma obra: “a loiça de brincadeira” e “peças de novidades”, a partir de 1935 (Waldeck, 2002). Se a brincadeira se constitui numa relação de interação social intensa e pertence ao tempo ritual, cíclico, repetitivo, a uma classe de objetos feita para ser destruída nas estripulias das crianças, a novidade representa o ingresso no mercado de bens simbólicos, em que interagem colecionadores, artistas e intelectuais eruditos.

Assim, os objetos não mais se circunscrevem aos ditos circuitos tradicionais, com seus múltiplos significados; o novo condensa a temporalidade linear, na qual o que existe está predestinado a perecer. Vale acrescentar que brinquedo e brincadeira são categorias correntes entre outras expressões das culturas populares, como o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho, o carnaval, o mamulengo, o maracatu.

As peças de novidades, então, tenderiam à dissipação de “valores de um mundo”, que correspondem à cultura como modo de vida singular. Por isso, René Ribeiro via como ameaça esses “grandes grupos que lhe deram fama”, sobretudo as “composições mais recentes, de valor artístico discutível – o dentista, a operação, o fotógrafo, o doutor escutando o doente”.

A categoria peças de novidade, portanto, corresponde não apenas à fase de maior abertura do leque temático, mas também introduz “o sucesso [que] provocou uma alteração no ritmo de trabalho de Vitalino, (...) [que] trabalha quase que somente de encomendas”. Três riscos intrinsecamente liga-

dos daí decorrem, então: a “produção em série”, o “desinteresse pela venda na feira, com o risco de que assim venha a se isolar de seu verdadeiro público”, e a supressão da cor, pois, justificava Vitalino, “loiça de cor naturá tem muita procuração” (apud Ribeiro, s/d).



A encomenda romperia, assim, com a pretensa solidariedade entre os elementos que compunham aquele universo coerente, submetendo o “ceramista do Nordeste” à fragmentação da vida moderna. É como se o sucesso gradativamente engendrasse o apagamento do intérprete de um mundo e, conseqüentemente, suas composições rompessem o elo metonímico com o modo de vida singular a que deveriam corresponder (Waldeck, 2002).

Como elemento de fora, “espúrio”, nos termos de Sapir (1985), ela abalava o solo da narrativa elaborada para constituir Vitalino tal qual o moderno antropólogo em trabalho de campo, cuja autoridade estaria ancorada na experiência, na missão de intérprete, uma vez que o ceramista do Nordeste sempre “esteve lá” (Clifford, 1988). A concepção de “cultura” em Vitalino parece, contudo, plástica, criativa, permeável, porosa, inteiramente aberta à diversa arena de intensa negociação, permitindo, assim, que seu repertório trafegue entre o rural e o urbano, doméstico e público, cotidiano e ritual, trabalho e diversão, fabuloso e documental.



Procissão de zabumba (acervo MCM) e Casal. Mestre Vitalino

da descoberta ao patrimônio vivo

Era um sofrimento aqui. A gente trabalhava, só vendia na Feira de Caruaru. Quando vendia, tudo bem. Esse trabalho só veio ter valor depois da morte de Vitalino. Parece incrível, não? Manuel Eudócio, Alto do Moura, 2004

Há o pressuposto de que em Vitalino haveria certa inclinação espontânea para imprimir no barro uma espécie de “autoetnografia” (ver Pratt, 1999) em três dimensões, mas autores como Lélia Coelho Frota (1986; 2005) assinalam como o sucesso da temática tão diversa corresponde ao momento em que gradativamente deixava seus circuitos locais. Diferentes mercados atiçam o anseio pelo novo e isso certamente colaborou para aguçar o olhar a captar e registrar o que se via e ouvia.

Uma hipótese é considerar que as composições se tecem numa trama de relações sociais que envolve a plateia da feira, artistas, colecionadores e diferentes mercados de bens simbólicos, sem que isso macule a criatividade e a força de algumas de suas notáveis cenas (Waldeck, 2002). Em Cerâmica popular do Nordeste, essa mediação se evidencia, por exemplo, na entrevista de Zé Caboclo, quando ele diz ter feito “O maracatu”, uma das cenas que o consagraram, a partir de encomenda. Na pesquisa de Sílvia Coimbra, Flávia Martins e Letícia Duarte na década de 1970, que resultou em O reinado da lua: escultores populares do Nordeste, essa mediação aparece em diferentes momentos e em diferentes localidades, como em Tracunhaém, por exemplo.

A extraordinária síntese formal das peças de Vitalino, que tanto encantava artistas e intelectuais modernistas, não deixou, contudo, de passar por uma releitura, pelo crivo dos ceramistas do Alto do Moura – e pelos apelos dos diferentes mercados também, claro.



Em depoimento publicado em Cerâmica popular do Nordeste, Zé Caboclo indica algumas mudanças que ele e o cunhado Manuel Eudócio introduziram nas “novidades”, que trouxeram a “invenção de motivo de boneco” – a introdução do uso de arame, que fora parcialmente deixada: “Esses olhinhos foi criado por a gente também, eu e Manuel Eudócio. Ele [Vitalino] fazia os buraquinhos, os bonecos antigos dele” (p. 169-170), referindo-se ao relevo em barro com pigmento branco e pontinho preto. Ambos tendendo ao maior realismo de suas peças, conforme observou René Ribeiro, notabilizaram-se por suas composições detalhadas do bumba-meu-boi e do maracatu.



Quando o Museu de Arte Popular foi instalado em Caruaru, em 1961, com Zé Rodrigues, lançaram-se no aumento da escala das moringas antropomorfas de Lampião e Maria



Lampião e Maria Bonita. Manuel Eudócio
Bumba meu boi. Zé Caboclo

Bonita, o que exigiu adaptação e controle da técnica (Borba Filho & Rodrigues, 1969:197). Numa passagem de O reinado da lua, Manuel Eudócio reitera como se constitui o repertório numa cadeia de mediações, comentando a voga dos “profissionais”, na década de 1970, presente na lista de peças feita por René Ribeiro – o delegado, médico operando, o fotógrafo, doutô escutando o doente, doutô avançando, dentista, advogado, operação:

O nome bonecos profissionais é por causa do comércio. Vem um pedido – quero tantos profissionais – a gente já sabe: é dentista, é advogado, é médico, é gerente, essas coisas assim. Cada um tem a profissão dele. O povo gosta muito.

Se hoje prevalece a assinatura dos trabalhos, a “escola de Caruaru” se consolidou lançando mão de sua própria versão de autoria, ainda não inteiramente inclinada à moderna concepção de autor, dotado de interioridade a ser expressa. O depoimento de Ernestina, em 1975, como parte do material de pesquisa que seria editado em O reinado da lua, é bastante revelador da concepção local:

Mora tudinho nessa ruinha. 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 para o outro. O Mestre – o primeiro que foi o compadre Vitalino – não tem firma registrada, o que dirá os outros

Coimbra, 1980: 68.



Mulher de resguardo. Mestre Vitalino. Acervo MCP

De acordo com Borba Filho & Rodrigues, José Rodrigues, no Alto do Moura, alcançou notável projeção como um dos mais importantes ceramistas do país (1969:197). “Foi discípulo de Vitalino”, mas, depois da instalação do Museu de Arte Popular, incorporou santos de barro vidrado dotados de uma simplificação formal que lhes inunda de misticismo. Todavia, é o estilo descritivo que ainda hoje prevalece, tendo adquirido crescentemente acento hiperrealista, sobretudo nas composições dos filhos de Zé Caboclo, Mariete Rodrigues, Socorro Rodrigues e Horácio, que afirmam, até mesmo, ter adotado o uso da câmera fotográfica como um dos recursos para a composição (Waldeck, 2008).



Em Ademilson, filho de Manuel Eudócio, essa busca pelos detalhes realistas também é visível. Se antes houve a voga dos “profissionais” ou a das encomendas de tabuleiros de xadrez com figuras do imaginário local, na atualidade, a partir de encomenda de um arquiteto, percebe-se a profusão de dondocas, que têm o corpo modelado no torno e o rosto com máscara, molde usado para imprimir no barro a expressão facial. Essas peças dispensam a habilidade exigida nas complexas cenas, identificando, de acordo com a classificação local, o “artesão comercial”, que difere do “artista”.



Retirantes. Horácio Rodrigues (acervo MCP)
Retirantes. Mestre Vitalino



arte plural

Na localidade, o Memorial Mestre Galdino reúne a cerâmica de um dos mais notáveis artistas, com obras que integram significativas coleções de arte popular. Manuel Galdino (1924-1996) representa a ruptura com as composições de cenas do cotidiano, com sua série de figuras, para usar uma expressão



de Frota, “monstruosamente oníricas” (2005:217). Seu repertório incomum, povoado, sobretudo, por demônios, seres fantasmagóricos, rastejantes, devoradores, abala as fronteiras de um mundo acabado, perfeito, desfazendo os limites fixados entre os homens, o mundo fantástico e os animais. Embora não falte também um modo singular de falar da fé, como na peça O galo da negação de Pedro, ou na versão da figura mitológica da sereia, vestida, cabeça coberta por um véu, olhos para o alto numa beatitude mística.



Balsa. Nhô Caboclo

Em contraste com o estilo descritivo ou repertório de fauna e imagens sacras, usava a imagem do ar: “peguei a fazer peça manual pra trabalhar no vento”. Num jogo de alteridades, toma para si a narrativa que complementa suas criações, uma espécie de duelo em que “o derradeiro a ficar vivo sou eu”.

Estrangeiro é que dá valor. (...) Ele traz as peças modernas de lá pros brasileiros, que gostam muito porque é de lá, mas os estrangeiros gostam de peça matuta, que tem história. Peça moderna não tem história. (...) Minhas peças têm história. Gosto de fazer peça de penas e guerras. É muita luta e o derradeiro a ficar vivo sou eu.

Leão. Nuca



Embora, como assinalam as autoras, Mestre Vitalino tenha deixado uma “escala” que até hoje se mantém viva, o caráter documental de Caruaru, ainda que presente, não se constituiu como marca simbólica da cerâmica de Tracunhaém, um dos significativos polos de Pernambuco, com seus “santos e bichos”. Ali “não há referência explícita e espontânea” a Severino de Tracunhaém – cujos trabalhos foram exibidos na exposição de 1949 do Masp – e à esposa, Lídia Vieira, “à contribuição que deram à cerâmica figurativa de sua cidade” (p. 8-9).

Sobressaíram, nessa região, onde prevalece a “originalidade reconhecida como valor e interiorizada pelos artistas”, as composições do núcleo familiar dos Vieira e, ainda, Antonia Leão, Maria Amélia, Nilson, e os imponentes leões de Manuel Gomes da Silva (1937-2004), o Nuca, criados a partir de encomenda de antiquário de Recife.

Nos anos 70, quando entrevistado por Coimbra (1980), o alagoano radicado em Recife Benedito José dos Santos (1937-1998) disse que, ante as adversidades e perdas, “tinha o pensamento de fazer peças em madeira”. De início, aproveitava raízes para delas extrair bichos; em seguida, “com a ajuda de sonhos”, “chegou a imaginação”, num repertório de notável despojamento em que se entrevê, assinala Lélia Coelho Frota, a “tradição intemporal do ex-voto” (2005:91).

Os mamulengos mencionados por Freire no Manifesto Regionalista foram comprados para a exposição do Masp, em 1949, por Augusto Rodrigues do afamado brincante Cheiroso, que esculpia seus próprios personagens. Foram alvo de interesse de intelectuais envolvidos nos movimentos de cultura popular, nos anos 60, e armorial, década de 1970, como Hermilo Borba Filho, Fernando Augusto Santos, o escritor Ariano Suassuna, o artista plástico Francisco Brennand, o gravurista Gilvan Samico, o músico Antonio Madureira, e o músico e performer Antônio Nóbrega, entre outros. Em 1977, é realizado o I Encontro de Mamulengueiros de Pernambuco, organizado por Fernando Augusto Santos, que criou o Museu do Mamulengo, na década de 1990.

O brinquedo pontuava a vida na zona rural, nas feiras, nos mercados, nas praças, nas periferias das



idades. Januário de Oliveira, o Ginu, de Recife, José Severino dos Santos, o Zé de Vina – que teve em torno de si Sebastião Cândido –, de Glória de Goitá, Zé Grande da Vitória, Severino da Cocada, Luis da Serra – escultor de bonecos –, Otilio, de Caruaru, foram e são alguns dos afamados folgazões dessa arte do improviso.

Nas apresentações, textos e personagens, o mamulengueiro, brincante ou folgazão empresta a voz para dar vida

a diferentes personagens, reinventando-se numa intensa interação com a plateia, que domina completamente os códigos da brincadeira. Os bonecos, vendidos e trocados entre os brincantes, têm sua dimensão simbólica – não são concebidos apenas como figuras, mas como extensão de seus proprietários – evidenciada nos cuidados para mantê-los e na visão de que cada brincante, mesmo numa tradição coletiva, é único, insubstituível, como aparece na fala de Ginu (Coimbra, Martins e Duarte, 1980):

Quando vão deformando, vou remodelando, mudando a tinta. Até parece que são novos. Não quero

ninguém pra continuar o meu trabalho, para trabalhar igual a mim, não. Sei que não há primeiro nem segundo, mas até agora não vejo ninguém para me substituir.

Fora da brincadeira, integrados a coleções, museus, decoração de interiores e mercado de souvenirs, os bonecos, como objetos estéticos, revelaram artesãos entre os quais se destaca Antonio Elias da Silva, o Saúba, de Carpina, com alguns dos temas consagrados pelo figurado em barro, como



São Cristóvão e a Virgem. Benedito José dos Santos

“a casa de farinha”, “pastoril”, sobressaindo-se também com “o ciclista”, boneco articulado que ao pedalar movimenta a cabeça. Os grandes conjuntos articulados também integram o repertório de Sólton Alves de Mendonça.

Se nos anos 40 e 50 a cerâmica figurativa, mamulengos e ex-votos esculpidos eram retirados de seus contextos para ingressar em exposições, edições, coleções, as xilogravuras que integram esta exposição são relativamente mais recentes como peças autônomas. Separadas da função original de ilustrar folhetos de cordel que circulavam nas feiras e mercados populares, trazem o eco da voz dos cantadores e poetas que narravam um repertório em que figuram o maravilhoso, a religiosidade, comentários sobre acontecimentos corriqueiros e extraordinários, fatos que assombravam, versões de histórias eruditas consagradas.

Em Recife, as tipografias do paraibano Leandro Gomes de Barros e a de João Martins de Athayde, em atividade até os anos 50, contratavam ilustradores quando recebiam o folheto escrito (Ramos, 2007). Os anos 60 são considerados o período que marca a ‘descoberta’ da xilogravura. Numa série de artigos para o jornal O Estado de São Paulo, em 1960, Lourival Gomes Machado (1977:211) relata suas andanças pelos mercados em Recife, em 1953, na companhia de Aloísio Magalhães, que atiçara sua curiosidade para os cantadores e “para a raça quase extinta dos xilógrafos populares”. Chegaram a recolher algumas e imprimi-las, iniciativa que o crítico de arte então considerou “ser um dever dos recifenses cultos adquirir aquele fim de raça gráfica a fim de preservar-se a documentação provavelmente



final dessa manifestação criadora do povo”. Em 1953, o Departamento de Documentação e Cultura publica um álbum organizado por Aloísio Magalhães e Abelardo Rodrigues.

Em 1965, a edição, em Paris, por Robert Morel, de Via Sacra, do pernambucano Inocêncio da Costa Nick (1897-1984), o Mestre Noza, radicado em Juazeiro do Norte, para atender

a encomenda do Museu de Arte da UFCE, por intermédio do artista Sérvulo Romero, é considerada marco da transição do uso da xilogravura em seu contexto original, como ilustração da literatura de cordel. Segundo Lélia Coelho Frota, nesse momento as ilustrações, antes limitadas ao formato dos folhetos 11x16, ganham formato maior e são assinadas (2005:146-128).



Em Pernambuco, a atuação do movimento armorial, sob a liderança de Ariano Suassuna, e de colecionadores e pesquisadores colaborou para que se afirmasse,

notadamente em Bezerros e Caruaru, uma legião de xilógrafos, como José Soares da Silva, conhecido como Dila Soares, José Costa Leite, e José Francisco Borges, o J. Borges, e seus familiares – os filhos J. Miguel, Ivan, Manassés e Pablo, o irmão Amaro Francisco e os sobrinhos Givanildo e Severino, bem como o primo Joel Borges.

As xilogravuras retomam temas consagrados por Vitalino, como o pastoril, a casa de farinha, as festas do bumba-meu-boi, entre outros, cenas que se constituíram como pedra inaugural num amplo quadro em que também apareciam bonecos de mamulengos, as esculturas em madeira de ex-votos, as imagens de santos de um Severino de Tracunhaém, o que esboçou uma espécie de cartografia, conforme testemunha o mapa de Augusto Rodrigues, elaborado para a exposição de 1949, no Museu de Arte de São Paulo, e parte de seu acervo atual.

fonte de tradições

Pela atividade da Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, indo de São Paulo em direção ao Norte e Nordeste, é possível perceber essa região como uma fonte de tradições, espécie de berço de singularidades. No sentido oposto, intelectuais e artistas pernambucanos traziam para as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, por meio de estreita rede de colaboração, expressões de múltiplos significados em seus circuitos locais, numa fase em que inexistiam ainda museus de arte popular, inaugurados na década de 1950.

Nesse processo, não se deve subestimar a atividade de Gilberto Freire, militante pelos “valores da região” tão logo regressara de sua temporada de estudos nos Estados Unidos, como atesta a edição do Livro do Nordeste, em 1925. Uma espécie de base foi firmada no Congresso Regionalista de 1926, cujo ideário de “reabilitação de valores regionais e tradicionais” do Manifesto Regionalista, lido na ocasião, foi publicado em 1952. Pretendia-se “reabilitar valores e tradições do Nordeste”, valores que marcavam a singularidade, a convivência entre tradições diversas que pudessem conter ou pelo menos não se dissolver inteiramente diante das inflexíveis forças modernizadoras da urbanização e do progresso e “das estrangeirices que lhe [à região] têm sido impostas” (Freire, 1967:31).

A proposta de criação de um museu, como almejava Freire, foi defendida em 1952 pelo designer Aloísio Magalhães, ao retornar de temporada de estudos na Europa. Em entrevista ao Jornal do Comércio de Recife, apresentava a proposta de um museu com o intuito de “preservar todas as manifestações de arte popular, tendo em vista a sua tendência ao desaparecimento” (Barbosa, 1959:72).

Em 1955, tendo como organizador o colecionador Abelardo Rodrigues, irmão de Augusto Rodrigues, foi criado então, em Pernambuco, o Museu de Arte Popular (MAP), vinculado à Secretaria de Agricultura – seu acervo viria a ser incorporado, em 1966, ao Instituto Joaquim Nabuco. Augusto Rodrigues



tinha em solo pernambucano a receptividade do Departamento de Documentação e Cultura. Havia também ali certo pioneirismo, se imaginarmos que a Inspetoria de Monumentos antecede a criação do Sphan.

Nesse processo, em diferentes contextos, as cenas em barro revestiam-se de diferentes significados – além dos múltiplos sentidos atribuídos nas feiras, seriam arte, souvenir ou “espécimes culturais”, nos termos de Renato Almeida. Uma hipótese acerca de Vitalino pode ser percebida no termo ‘mestre’, que parece condensar o tempo cíclico da tradição, do brinquedo vendido na feira e recriado na “novidade”, repertório correspondente à fase em que atuava como intérprete genuíno de sua gente. Mestre encarna também o reconhecimento por parte de seus pares, a figura de um homem fraterno, generoso, que repassa o que sabe, o que inventa, e assimila o que está em volta de seus “discípulos”, como os definiram René Ribeiro, Frota, e os amigos e vizinhos do Alto do Moura.

Sobretudo, temos nele o estilo descritivo, o cronista, o observador arguto e tradutor de um modo de vida singular. Nele, o banal, o corriqueiro, modelado em matéria de caráter efêmero, feita para não durar, converte-se, nas coleções e exposições, numa espécie de monumento (Gonçalves, 2007). Cenas em barro ou em materiais diversos são assimiladas nas narrativas de museus de arte e etnografia, a fim de que possam funcionar como uma chave que abre a exibição de flagrantes da vida do povo.

Se Vitalino, o mamulengueiro Cheiroso, Severino de Tra-cunhaém e Tilza de Canhotinho se constituíram “artistas” nessa fase mais heroica de “descoberta”, em que atuavam folcloristas, artistas, antropólogos, diretores de museus, e ecoava a plataforma defendida por Gilberto Freire no I Congresso Regionalista, na atualidade – em contexto bem mais institucionalizado – o Estado de Pernambuco realiza uma série de iniciativas de caráter competitivo, como o Salão do Artista Popular.



A institucionalização é visível no Alto do Moura, um desses raros bairros populares que congregam duas instituições: a casa onde Vitalino viveu com a família e o espaço dedicado a Manuel Galdino, o que dá a todos os ceramistas da região a medida de sua importância. O Centro de Caruaru reúne no Museu do Barro uma coleção significativa de arte popular, e abriga o Espaço Zé Caboclo, clara homenagem a um dos ceramistas que se iniciou com Vitalino e que se distinguiu no Alto do Moura.

As cenas de Vitalino como categoria que articula o universo das artes visuais populares aparecem em textos consagrados à exposição, bem como em depoimentos de profissionais ligados a museus de arte e etnografia. Os contextos diferem, contudo. A antropóloga Ângela Mascelani (2004), diretora do Museu Casa do Pontal, por exemplo, dirige-se ao leitor-visitante em tom didático na abertura do catálogo da Exposição Arte popular – arte de ponta, a fim de sensibilizá-lo para o dinamismo e a diversidade das artes populares:

Quando se pensa em arte popular não é raro virem à memória as imagens de pequenas esculturas e modelagens em barro feitas no Nordeste brasileiro. É por intermédio dessas cenas miniaturizadas, que tratam do cotidiano do homem do campo, que a maioria das pessoas toma contato com esse tipo de arte.

Num outro contexto, o de profissional que reflete sobre a coleção, o antropólogo Ricardo Gomes Lima, ao discorrer sobre o ingresso de equipe de antropólogos na instituição e a reformulação da narrativa da exposição do Museu de Folclore Edison Carneiro/CNFCP, em 1983, assinala a preocupação com o que seria exibido: “que fosse um museu efetivamente nacional (...), era muito ‘nordestinizado’, (...) muito ‘miniaturizado’; tudo era pequenininho, tudo em escala pequena. Tudo era ‘bonequinho de Vitalino’”, destacando que “a coleção de Nordeste do Alto do Moura do Museu era imensa” (Gama, 2008:99). Entretanto, vale salientar, embora a coleção de Caruaru seja bastante expressiva, é bem modesta a de Mestre Vitalino: no ano de 1969, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro recebeu três peças, Homem a cavalo, Operação e



Burro com barris. Em 1975, adquire de Manuel Vitalino dez esculturas. São ao todo vinte e seis peças de Vitalino, total que também reúne doações nas décadas de 1980 e 1990. A parcimônia da presença do Mestre tem a ver, em parte, com a visão de Renato Almeida expressa na correspondência trocada com Pietro Maria Bardi, na qual via a cerâmica figurativa como “espécimes de arte popular” (Waldeck, 2002:45).

Se “peças de Vitalino” ou simplesmente “um Vitalino” significavam toda cerâmica de bonecos, não importava a autoria – exceto para colecionadores (Borba Filho & Rodrigues, 1969) –, Vitalino como uma categoria para se pensar as coleções de arte popular aparece também nas intervenções dos antropólogos. Cabe assinalar que o nacional, para Lima, significava ampliar a coleção, torná-la mais abrangente e inclusiva, com todos os limites inevitáveis nesse processo. Tanto o Museu de Folclore Edison Carneiro como a Casa do Pontal, contudo, constituíram módulos de sua narrativa usando cenas de diferentes regiões e de diferentes escultores,

em madeira, em barro. Por meio da presença massiva dessas cenas – que marcam simbolicamente a “descoberta” das artes populares – essas instituições compõem representações de um modo de viver, a cultura como um modo de vida singular, que, no contexto da exposição, pretende não se circunscrever ao Nordeste, mas narrar a singularidade do povo brasileiro. O visitante, contudo, entrevê a região em toda parte, como testemunham os depoimentos no livro de visitantes das exposições do Museu de Folclore Edison Carneiro.

Esta exposição em homenagem a Mestre Vitalino se encerra com uma breve nota. Num projeto em sintonia com os rumos das políticas voltadas para o patrimônio, como se retomasse ideais caros tanto a Gilberto Freire quanto a Mario de Andrade de não restringi-lo ao solene, ao histórico e ao artístico, foi instituído pelo governo do estado de Pernambuco o programa Patrimônio Vivo. Nele, têm vez os mestres do povo, para usar o termo de Gilberto Freire no Manifesto



Voltando da roça. Mestre Vitalino

Regionalista, com seus saberes reconhecidos como peculiaridades, símbolos que conferem sentimento de pertencimento, uma marca singular, um valor pernambucano. A região é vista então não apenas por sua coleção de objetos, mas por uma coleção de pessoas, processos, de saberes indissociáveis de experiências singulares, vivas, cotidianas.

Na área das artes visuais populares foram reconhecidos Manuel Eudócio, Ana Leopoldina dos Santos, a Ana das Carrancas, José Joaquim da Silva – o Zezinho de Tracunhaém –, José do Carmo Souza – o Zé do Carmo –, Manuel Gomes da Silva – Nuca –, bem como os xilógrafos José Soares da Silva – o Dila –, José Costa Leite e José Francisco Borges – o J. Borges. Isso revela um cenário totalmente diverso daquele que percorre a atividade de artistas e intelectuais, de movimentos e instituições entre os anos 20 e 50, a fase de “descoberta”, sem museus de arte popular, sem lojas especializadas, pois a circulação era, sobretudo, nas feiras e mercados, nas festas, nos brinquedos populares os mais diversos. Uma fase de raras edições, sem a profusão de imagens que ora percebemos nas publicações dedicadas a temas de artes e culturas populares.

O termo ‘mestre’ se constituiu não mais nas aventuras do saber, naquela paisagem que Ernestina tão bem descreve quando diz não haver “firma registrada” do Mestre Vitalino. Mestres se constituem juridicamente nas recentes políticas de patrimônio imaterial.



Lampião a cavalo



Homem a cavalo



Dentista



Homem ordenhando



Vendedor de samburás



Boi zebu

Operação



Lavrador



Noivos a cavalo



Lavrador



Homem no urinol

Burro com barris



Vaqueiro



Família voltando da roça



Lampião e Maria Bonita



Boi



Família voltando da roça



Carro de boi



Zabumba



Família voltando da roça



Ladrão de bode



Casa de farinha



bibliografia

- ALMEIDA, Renato. Apresentação. In: BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo. Cerâmica popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- BANDEIRA, Manuel. Caruaru. In: _____. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. v. 2: Prosa: A flauta de papel
- _____. Vitalino. In: _____. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. v. 2: Prosa: A flauta de papel.
- BARBOSA, João Alexandre. Museu de Arte Popular de Recife: seu significado cultural. Deca: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística, Recife, v. 1, n. 1, 1959.
- BARROS, Manuel Souza. O Mestre Vitalino. In: _____. Matolão de pau-de-arara. Prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Quipapá, 1964.
- _____. A década de 20 em Pernambuco: uma interpretação. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.
- BORBA FILHO, Hermilo. A fisionomia e o espírito do mamulengo. 2 ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Ensaaios).
- _____; RODRIGUES, Abelardo. Cerâmica popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- COIMBRA, Sílvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Leticia. O reinado da lua: escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- CORREA, Marisa. Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 1930 aos anos 1960. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo: ANPOCS, v. 3, n. 6, 1988.
- DIAS, Carla. De sertaneja a folclórica: a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional – 1920-1950. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 2005.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. Estética: literatura, pintura e música. Organização e seleção de textos de Manuel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Texto publicado originalmente em 1969.
- FREIRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1976. Primeira edição publicada em 1952.
- FROTA, Lélia Coelho. Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra. Apresentação de Clarival Prado Valadares. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- _____. Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de S. Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- _____. Mestre Vitalino. São Paulo: Publicações e Comunicação, 1986.
- _____. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Monumentalidade e cotidiano: patrimônios culturais como gênero de discurso. In: _____. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Iphan, 2007. (Museu, memória e cidadania). p. 139-157. Primeira edição publicada em 2002.
- MACHADO, Lourival Gomes. Três artigos de Lourival Gomes Machando. In _____. Xilógrafos do Nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.
- MASCELANI, Ângela. Arte popular, arte de ponta. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2004. Catálogo da exposição realizada na Galeria do BNDES no período de 10 de

agosto a 17 de setembro de 2004.

- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. Antropologia e sociologia. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MEIRELES, Cecília. Artes populares. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. (Artes Plásticas no Brasil. Série dirigida por Rodrigo M. F. de Andrade).
- MELLO, Paulino Cabral de. Vitalino, sem barro: o homem, 80 anos de arte popular. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand; Ministério da Cultura, 1995.
- PRATT, Mary Louise. Introdução: crítica na zona de contato. In: _____. Os olhos do Império: relatos de viagens e transculturização. São Paulo: EDUSC, 1999. Primeira edição publicada em 1992.
- RAMOS, Everardo. Escritores-illustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 23-25 jul. 2007. Anais... Disponível em: <http://abralic.org.br/cong_2008/AnaisOnline/Everardo_Ramos>. Acesso em: outubro/09.
- RIBEIRO, René. Vitalino: ceramista popular do Nordeste. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais, [196-?].
- _____. René Ribeiro: professor emérito. Recife: Fundaj: Massangana, 1990. Discursos da cerimônia de concessão do título de Professor Emérito da Universidade Federal de Pernambuco.
- SAIA, Luís. Escultura popular brasileira. São Paulo: Gaveta, 1944.
- SAPIR, Edward. Culture, genuine and spurious. In: _____. Selected writings of Edward Sapir in Language, culture and personality. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SILVA, Rita Gama. Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, 2008.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.
- WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 28, p. 83-99, 1999.
- _____. Vitalino como categoria cultural: um estudo sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, 2002.
- _____. (Org.). Manuel Eudócio, patrimônio vivo. Rio de Janeiro: IPHAN, CNCP, 2005. (Sala do Artista Popular; 126). Catálogo da exposição realizada no período de 11 de agosto a 17 de setembro de 2005.
- _____. (Org.). Família Zé Caboclo. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008. (Sala do Artista Popular; 143). Catálogo da exposição realizada no período de 29 de maio a 29 de junho de 2008.
- EXPOSIÇÃO Arte Popular Pernambucana realizada em 1949. Documentos relativos a exposição depositados no Museu de Arte de São Paulo.
- EXPOSIÇÃO A Mão do Povo Brasileiro realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp, em 1969. Documentos relativos a exposição depositados no Museu de Arte de São Paulo.
- EX-VOTOS do Nordeste. Revista Habitat, São Paulo, n. 1, p. 72-73, out./dez. 1950.
- CERÂMICA do Nordeste. Revista Habitat, São Paulo. p. 72-76, mar. 1951.



