



Galdinagem: um estudo sobre as obras do Mestre Galdino através da dimensão semiótica do design

Galdinagem: a study about the art by Mestre Galdino through the semiotic dimension of design

Ronald José Barros Ferro¹, Thomaz Henrique Barroso Lira², Ana Carolina de Moraes Andrade³

¹UFPE, Graduando, ronald.ferro@ufpe.br

²UFPE, Graduando, thomaz.barroso@ufpe.br

³UFPE, Doutora, anacarolina.barbosa@ufpe.br

Resumo. Este artigo se dedica às obras do Mestre Galdino (1929 - 1996), ceramista, artesão e poeta do Alto do Moura em Caruaru - PE, e, para isso, se apoia no design como fenômeno de linguagem. O objetivo é analisar as obras de arte discutindo a concepção da tradicional arte figurativa do local a partir da semiótica. A estrutura inicia apresentando o Mestre, em seguida, a semiótica ordena o desenho da pesquisa. Por fim, o exercício do estudo focou nas narrativas subjetivas existentes no processo artístico. As considerações da análise apontam a aproximação da forma e do significado através da poesia modelada no barro. Além disso, extrapola a tradição local e aponta através das dimensões sintática e semântica a concepção das figuras humanas e fantásticas que classificam o Mestre como surrealista para a comunidade.

Palavras-chave: Mestre Galdino; Semiótica; Arte figurativa.

Abstract. This article is dedicated to the works of art by Mestre Galdino (1929 - 1996), a ceramicist, artisan and poet from Alto do Moura in Caruaru - PE, and, to this end, it relies on design as a language phenomenon. The objective is to analyze the works of art by discussing the conception of the traditional figurative art from the perspective of semiotics. The structure begins by presenting the Mestre. Then, semiotics completes the research design, and the study exercise focuses on the subjective narratives existing in the artistic process. The considerations of the analysis point to the approximation of form and meaning through poetry modeled in clay. In addition, it goes beyond the local tradition and points out, through the syntactic and semantic dimensions, the conception of human and fantastic figures that classify the Mestre as a surrealist for the community.

Keywords: Mestre Galdino; Semiotics; Figurative art.



1 Introdução

O Alto do Moura abriga um dos núcleos artesanais mais importantes do país e ganhou notoriedade nacional a partir da projeção de um de seus mais ilustres artistas, o Mestre Vitalino. Ainda vivo, Vitalino contou com o que os moradores chamam de discípulos, entre eles Elias Santos, Zé Caboclo, Manuel Eudócio e Luiz Antônio. Nesta lista, pode-se incluir também o Mestre Galdino, no entanto, não como um discípulo que carregou a missão de seguir a “Estética de Vitalino” e sim como o artesão que trouxe para a tradicional arte figurativa do barro formas surrealistas que até hoje se distinguem por suas obras e poesias fantásticas e imaginárias.

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

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

Como parte dos resultados obtidos, o presente texto centrou-se em uma amostragem das obras de arte figurativa de Manuel Galdino, investigada sob o ponto de vista das narrativas existentes e de características semióticas e antropomórficas. Neste viés, a discussão é construída com base na compreensão das dinâmicas de sentido que comunicam as obras do Mestre artesão a partir das características morfológicas de seus artefatos.

2 Manuel Galdino

Este capítulo relata a vida e história de Manuel Galdino de Freitas, os dados informados foram retirados de pesquisas realizadas antes do desenvolvimento do capítulo. Dentre as referências principais estão o artigo “Mestre Galdino: O poeta ceramista” (Ferreira, 2013) e o documentário “Mestre Galdino - Tudo é folclore”, dirigido por Cláudio Assis (2011).

Manuel Galdino de Freitas nasceu em 19 de agosto do ano de 1924, filho de um casal de agricultores no município de São Caetano da Raposa, até então integrado como parte da cidade de Caruaru. Em sua infância, o ceramista e poeta recorda criar suas confecções desde seus seis anos, fazendo Judas de barro na Semana Santa. Usava também o barro como instrumento para criar suas diversões e brincadeiras: para criar munição quando brincava de balar passarinhos e seu próprio peão.



Desde cedo se dedicou ao trabalho na agricultura, auxiliando no plantio de milho e feijão. Mesmo trabalhando desde muito cedo, a renda vinda do cultivo não supria as necessidades, o que lhe moveu até Caruaru, em 1937, procurando melhores oportunidades.

Em Caruaru, conheceu sua primeira esposa enquanto prestava serviço no exército, em uma saída à noite com seus amigos após o trabalho no quartel. Seu nome é Maria de Freitas, artesã, que assinava suas criações na renda de bilro e barro como Maria Galdino. Em 1940, Galdino e Maria já haviam se casado e eram pais de três filhos: Antônio, Jociel e Joel.

Antes de trabalhar com as esculturas de barro, Galdino realizou diversos ofícios como meio de suprir a necessidade da sua renda, alguns deles sendo: praticista, eletricitista, foguista, oleiro, e funcionário de padaria. No ano de 1974 passa a trabalhar na construção civil como pedreiro, prestando serviço à prefeitura de Caruaru. Em um de seus trabalhos, teve que revestir o posto de saúde do Alto do Moura. Ainda sem boas condições providas pelo trabalho, observando os ateliês dos artesãos de barro, Galdino reflete que poderia ganhar mais produzindo peças de barro. Ao passar a frequentar tais ateliês e pedir pequenos bolinhos de barro para que pudesse começar a produzir, Galdino iniciava à noite sua segunda jornada de trabalho.

As esculturas produzidas nesse período eram expostas no salão do posto de Saúde. Galdino produzia escondido de sua família, inseguro da qualidade de suas peças. Ao atingir certo número de produções, Galdino pede para que um de seus filhos convide Manoel Inácio à uma visita no posto de saúde para ver suas obras.

Manuel, que até então ganhava 19 cruzeiros sendo pedreiro, foi convidado por Manoel Inácio para morar e produzir no Alto do Moura, com todas as despesas pagas. Em um intervalo de 30 dias, Galdino sai de seu antigo trabalho e vende sua casa em Caruaru, se instalando no Galpão alugado com a ajuda de Manoel Inácio por 5 anos. Após esse período, o ceramista compra sua própria casa e passa a trabalhar sozinho. Ele passou seus últimos anos de vida nessa casa, onde incentivou seus filhos a ter contato com o barro para dar continuidade ao seu trabalho. O artesão ainda teve que dedicar seu tempo à reproduzir esculturas que não eram suas e criar outros tipos de mercadorias para suprir a necessidade da família.



2.1 O Mestre artesão

Figura 1 - Mestre Galdino em seu ateliê.



Fonte: MONTES, 2012, p. 172

Manuel Galdino começou sua jornada como ceramista criando pequenas obras, como casinhas de barro que serviam como cofre, partindo para a arte figurativa a partir da necessidade de vender suas obras. Ao se mudar para a hospedagem de Manoel Inácio, conseguiu ter maior autonomia das criações de suas peças, explorando mais criativamente as direções que posteriormente se tornaria a característica principal do seu léxico de obras. Dentre essas primeiras criações, se destaca as máscaras, que causaram aversão ao público, ganhando o nome popular de “As caras feias de seu Mané”.

Manuel sempre teve uma grande necessidade de suas obras terem um estilo original e próprio, não repetindo a mesma imagem em suas esculturas, com exceção das peças que mais tinham demanda dos turistas, o Mané Pãozeiro e Lampião e Maria Bonita.

A criação de Mané Pãozeiro, sua peça mais emblemática, se deu pela opinião de um crítico de arte na sua exposição em São Paulo, que duvidou de sua capacidade para a criação apenas por ter visto Galdino como um nordestino humilde de mais. Para provar o contrário, Galdino criou a peça se lembrando de um primo que trabalhava em uma padaria, constantemente preocupado pelo pouco retorno financeiro vindo das vendas. Após essa criação, Galdino refletiu sobre seu processo de criação e passou a usar as histórias, passagens bíblicas, versos de cordel e tradições folclóricas como sua principal fonte de inspiração, rompendo com a estética da arte figurativa até então conhecida no Alto do Moura.



Galdino tinha sua rotina de produção muito bem definida, acordando cedo para começar o dia e poder ir para o ateliê. Sua matéria prima era retirada da região que pertence à associação dos artesãos, localizada na Jazida Taquara, no Rio Ipojuca. O tipo de barro que era usado era conhecido como “massapé”. A entrega desse barro era realizada por carroceiros que eram contratados para realizar essa tarefa por intermédio da ABMAM, Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura. Mestre Galdino pedia especificamente por um tipo de barro misto. Esse barro é molhado, coberto e descansando por um período de 24 horas. Após essa etapa, o barro é cortado e pisado para retirar as impurezas. Galdino realizava esse processo e o de coleta por conta própria antes da década de 1980.

Manuel usava de recursos materiais diversos para modelar: espátulas, garfos, facas, palitos, entre outros; Se recusava a usar ferramentas especiais por querer perpetuar o modo em que começou a criar com o barro.

A secagem do barro era feita à sombra, tomando os cuidados necessários para não causar trincas. Esse período de secagem dependia das condições de temperatura, durando em média 20 a 30 dias no inverno e seis a oito dias no verão. Galdino pegava as peças ele mesmo para serem postas no forno para queima. O artista tinha dois fornos a lenha localizados em seu quintal, um maior que o outro. Esses fornos são classificados como fornos de “campanha abertos” pela SUDENE/ITEP, Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste/Instituto de Tecnologia de Pernambuco. Cabiam em média 120 peças no forno maior, e no menor, 10 a 15 peças.

Galdino demonstrou desde cedo a vontade de aprender a ler. De acordo com seu filho Joel, Galdino só estudou até o antigo primeiro grau, muito provavelmente por ter a necessidade de trabalhar junto de sua família em plantações, fornecendo essa mão de obra desde muito cedo. Assim, aprendeu a ler e escrever observando as tradições musicais nordestinas na rua e pelos folhetos de cordel. Galdino produzia poemas para contextualizar e criar uma estória para suas criações, a justificando, evitando ter que explicar para o turista qual o significado da peça.

O artesão frequentava bares e botecos como forma de refúgio das jornadas extenuantes de trabalho e de todas suas preocupações. Nesses ambientes, Galdino também tinha contato com a música, o que lhe inspirava para rimar versos e tocar viola. Suas rimas eram improvisadas e eram criadas tendo como base seus sonhos e sua imaginação. Nesse ambiente também brincava de folguedo e contava suas histórias baseadas em folclore.

Em 1980 Galdino viajou a trabalho por 60 dias, acompanhando o elenco da peça teatral “O Auto das sete luas de barro”, por Vital Santos. A peça é narrada por três esculturas criadas por Mestre Galdino. Entre muitos outros prêmios, a peça recebeu o Prêmio Molière, ajudando a divulgar o nome de Galdino e suas obras.

No ano de 1981 participa da exposição “Ceramistas e rendeiras – o romance do barro e do bilro”, no Paço das Artes, em São Paulo. Em 1987 suas esculturas são destaque



na exposição Brésil, Arts Populaires, em Paris. Em junho de 1992 suas esculturas participam da exposição Viva o Povo Brasileiro, com curadoria de Janete Costa, no MAM Rio, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Maria Rendeira, sua primeira esposa, morreu no dia 7 de julho de 1990.

Como estratégia para conseguir sobreviver das criações do ceramista, Galdino comumente mentia sobre seu aniversário como forma de vender suas peças, convencendo os turistas a comprar as obras por ser o dia de seu aniversário. Galdino passou sua vida lutando contra as necessidades financeiras com o que podia, mediando a necessidade com suas obras e outros ofícios.

Em 1995, Galdino ficou muito doente, com pernas inchadas, hérnia e com o coração em estado crítico. No dia 25 de maio de 1996, Mestre Galdino faleceu devido a complicações cardíacas. Seu filho Antônio foi persuadido a vender todo o acervo de obras de Galdino por dois mil reais, deixando o Memorial Mestre Galdino apenas com 32 peças. Seu filho Joel supervisiona o memorial e reproduz em suas criações a temática de Mestre Galdino.

3 Semiótica

A linguagem é o modo pelo qual os signos são capazes de comunicar conhecimento, sentimentos, arte e ciência. De acordo com Santaella (2003), é a partir da linguagem que o ser humano participa culturalmente da sociedade. A cultura é diretamente dependente da linguagem usada na comunicação, para sua perpetuação e manutenção através dos signos. Santaella (2003) define o termo “linguagem” como qualquer coisa que é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo.” A linguagem não se atém somente à ideia de língua como ferramenta para comunicação, mas sim a ser uma rede plural que intermedeia a comunicação entre relações sociais.

No campo estético, considera-se o objeto em seu estado de observação/função e o responsável por transmitir a mensagem para o usuário. Essa mensagem é criada a partir dos signos escolhidos pelo autor para compor o objeto, os quais expressam mensagens decodificadas pelos observadores a partir de suas experiências.

Seguindo a proposta de que o design está diretamente conectado à linguagem e comunicação através da semiótica, é necessário sua delimitação, aqui sendo definida como uma filosofia científica da linguagem com o objetivo de examinar os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (Santaella, 2004).

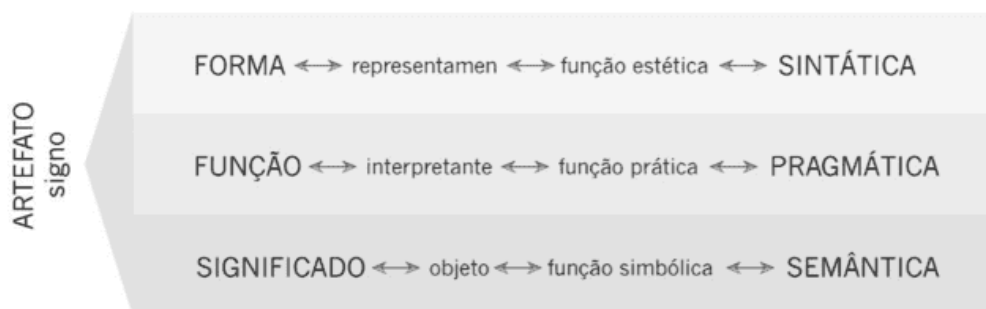
Peirce, considerado pai da Semiótica, explica que para que algo participe de um processo semiótico, é necessário observar três aspectos: o signo, o que o signo se refere, e o efeito do signo no intérprete. Os objetos se relacionam com os signos de duas maneiras, a direta e indireta. Trazendo para o design, essas duas maneiras correspondem aos elementos indicativos de função prática e simbólica. Morris expande o trabalho de Peirce através da adição de três dimensões semióticas; a sintática, que diz a respeito à relação dos



signos entre si; a semântica, que corresponde à relação dos signos com os objetos representantes; e a pragmática, que corresponde a dimensão interpretativa.

A dimensão sintática como linguagem opera através da forma e composição, a semântica, questiona o que uma forma significa, e a pragmática trata da capacidade de interpretação determinada pela linguagem. Barbosa *et al.* (2022), destacam as relações estabelecidas por Braida e Nojima (2014), que interceptam as bases do design e da semiótica, associando os três elementos polarizadores da ação do design, forma, função e significado, às tríades semióticas: a) de Peirce; representante, interpretante e objeto; e b) de Morris; sintática, pragmática e semântica.

Figura 2 - Relações dos elementos do design e da semiótica.



Fonte: Barbosa *et al.* (2022).

Barbosa *et al.* (2022) inclui neste paralelo “design x semiótica” a lógica das três funções atribuídas ao design de Lobach. Dos três elementos polarizadores do design, detalharemos aqui apenas dois deles, a forma e o significado. Dessa forma, o exercício de estudo deste artigo é dedicado à análise das obras do Mestre Galdino a partir da primeira e da última linha do esquema gráfico da figura acima, especialmente as dimensões sintática e semântica da semiótica.

Sudjic (2010, p. 49) reflete sobre o design como um reflexo dos valores culturais e emocionais correspondentes ao contexto em que foi produzido. A partir disso, produz-se mensagens codificadas a partir de signos que são capazes de gerar significado. O significado de um signo é sempre outro signo, relação concretizada à medida em que se estabelecem trocas comunicativas. É possível definir o termo como uma qualidade que permite a um objeto que uma de suas funções seja significada.

Coelho Netto (1983) apud Braida e Nojima (2014, p. 64) sugere diferenças entre os termos sentido, significado e significação: a) sentido, sendo interpretação direta e total peculiar ao signo; b) significado, o efeito direto produzido no intérprete; e, c) significação, o processo de assimilação entre experiências do intérprete que se relacionam com o signo. O significado contribui para a conceituação das atribuições semânticas do design, justificando as características de sua composição. Um objeto é funcional apenas quando consegue relacionar de maneira interligada a forma do objeto e suas intenções



significativas.

Além da análise semântica, vale mencionar que em busca de classificar os elementos compositivos da forma utilizou-se como referencial teórico a associação que Barbosa *et al.* (2022) estabelece entre os elementos conceituais, visuais e relacionais de Wong (2010) com alguns princípios propostos por Lupton e Phillips (2008), sintetizados da seguinte forma:

- 1) Elementos conceituais: Ponto, linha e plano; Enquadramento; Grid.
- 2) Elementos visuais: Escala; Textura; Interação cromática; Figura/fundo.
- 3) Elementos relacionais: Equilíbrio; Ritmo; Assimetria; Camadas; Movimento.

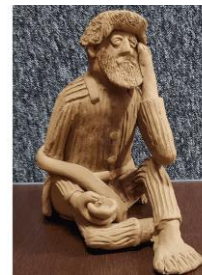
Assim, a forma é entendida como uma estrutura exterior dependente de um conteúdo para que seja possível a realização de uma análise, relacionando-se diretamente com a dimensão semiótica sintática. Assim, toda e qualquer característica capaz de ser observada pelo usuário faz parte da forma.

4 Análises e Discussões

O estudo das obras do Mestre exigiu uma busca sobre a catalogação das criações. Duas fontes carecem de ser mencionadas: o Catálogo das Artes, um portal de cotações de obras de arte e Antiguidades do Brasil; e o Memorial do Mestre Galdino, localizado no Alto do Moura e visitado presencialmente pelos autores.

Estão disponíveis no portal Catálogo das Artes quarenta obras diferentes do Mestre, apresentadas na Figura 3. No Memorial estão dispostas mais vinte e oito obras, que embora algumas possuam o mesmo conceito relativos aos cangaço ou a religião ratificam a característica de ineditismo no processo criativo do artista.

Figuras 3 - Obras expostas no Catálogo das Artes.





X Simpósio de Design Sustentável

Mundos por vir_

X SDS 2025 - Sustainable Design Symposium

3 a 5
DEZ
2025

São Luís - MA



PPGDg UFMA
Programa de
Pós-Graduação
em Design



INSTITUTO
FEDERAL
Maranhão





**X Simpósio
de Design
Sustentável**
Mundos por vir

X SDS 2025 - Sustainable Design Symposium

**3 a 5
DEZ
2025**

São Luís - MA



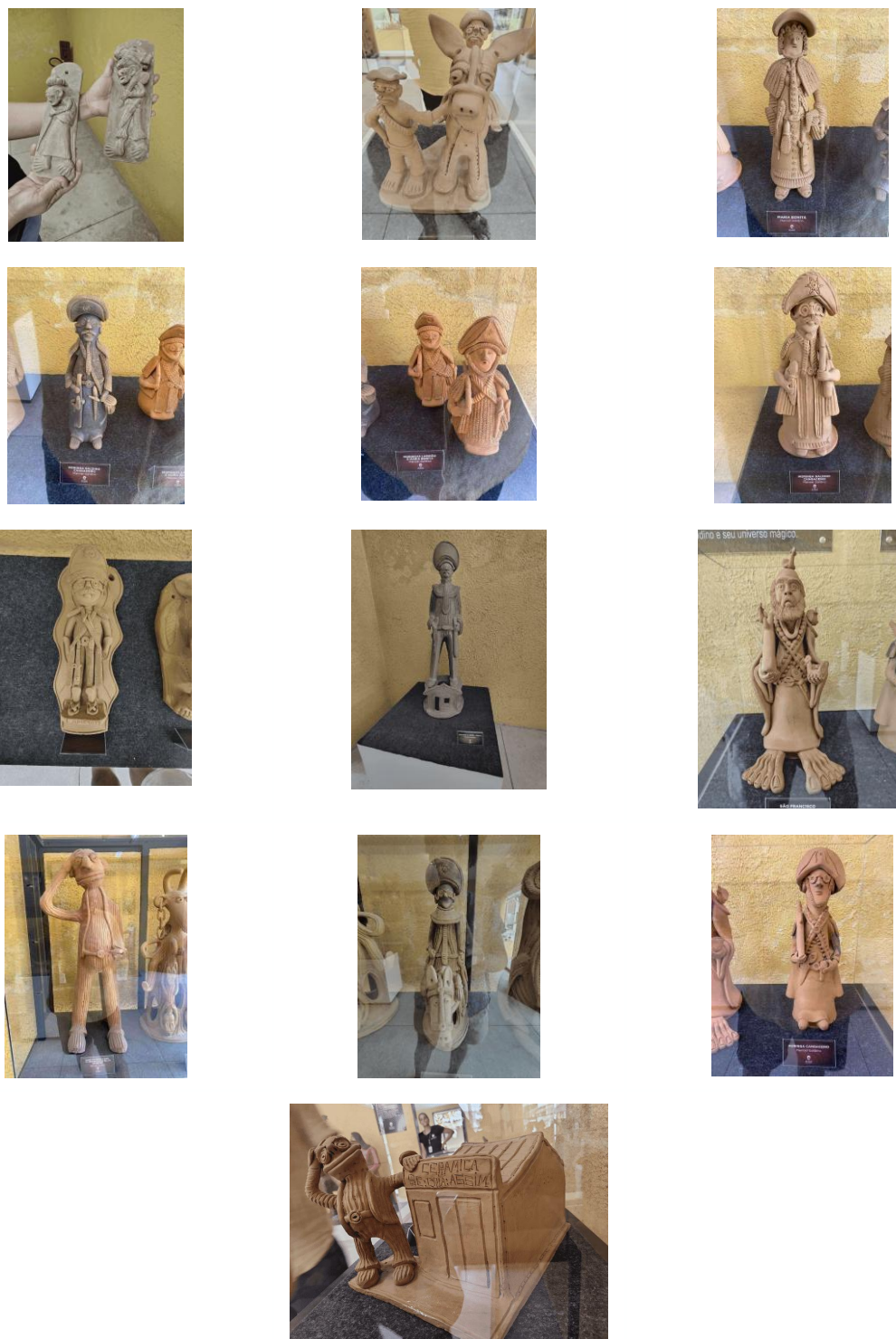
Fonte: Obras de Arte de Manuel Galdino de Freitas - Mestre Galdino (1928-1996). Disponível em:
<www.catalogodasartes.com.br>. Acesso em: 07 de janeiro de 2025.

Encontram-se a seguir as obras dispostas no Memorial Mestre Galdino, escolhidas para a realização das análises desta pesquisa, Figuras 4 e 5. Para a ocasião desta análise, as peças foram divididas em dois grandes grupos: 1- figuras humanas, caracterizadas pela representação de imagens sertanejas do folguedo popular; e, 2- figuras fantásticas, que exploram uma estética grotesca, com figuras exageradas e distorcidas. Chamamos de fantásticas porque as criações configuram imagens surreais com formas naturais, não só



humanas e, principalmente, animais.

Figura 4 - Obras dispostas no Memorial Mestre Galdino. Figuras humanas.



Fonte: Os Autores, (2025)



Figuras 5 - Obras dispostas no Memorial Mestre Galdino. Figuras fantásticas.



Fonte: Os Autores, (2025)



4.1 Dimensão sintática

Como descrito no capítulo anterior, os elementos visuais no processo de percepção admitem um primeiro estágio de reconhecimento da forma dependente da visão. E também, um segundo momento de significação que entrelaça os atributos forma e significado como interdependentes.

Nesta primeira etapa, dentro da lógica estabelecida por Barbosa *et al.* (2022), baseada em Wong, Lupton e Phillips, a dimensão sintática foi analisada a partir dos elementos compositivos da forma, como demonstram os tópicos a seguir.

4.1.1 Elementos conceituais:

Ponto, linha e plano – as linhas expressam a percepção artística de Galdino por meio de texturas, e, os pontos marcantes como a representação dos olhos, orelhas, bocas e umbigos. Tais pontos se destacam pela marcação de centros nas obras, seja como furos centrais ou fivelas de cintos.

Grid - grids irregulares comunicam expressões faciais nas figuras fantásticas e indumentárias marcantes.

4.1.2 Elementos visuais:

Escala - as desproporções estão presentes nas obras, mas não de forma similar, cada obra apresenta uma distorção de um elemento figurativo diferente, fazendo alusão à fuga da realidade antropomórfica. Como o destaque dos pés do “São Francisco Cangaceiro”, as orelhas grandes do “Solte meu burrico, ladrão” e do “Monstrinho Geográfico”, e, as bocas e línguas aumentadas do “Guará”, da “Carranca espantalho dos caboclos ladrõezinhos” e, novamente do “Monstrinho Geográfico”.

Textura - linhas e pontos formam texturas em camadas que acrescentam detalhes às propriedades da matéria-prima, proporcionando mais qualidade à expressão grotesca do artista;

Interação cromática - a cor única das obras reforça o barro como matéria-prima territorial e destaca as curvas da modelagem como saber fazer;

4.1.3 Elementos relacionais:

Simetria - apesar das distorções de escala, os elementos humanos e fantásticos se comportam de forma simétrica, produzindo ao mesmo tempo tensão e equilíbrio;

Camadas - as texturas são configuradas a partir de camadas que proporcionam uma forte expressão identitária do artesão, como “Os seres da natureza”, o “Mané Pãozeiro”, “A viagem de maria ao egito”, e a “Lobinha come a víbora”.

4.2 Dimensão Semântica

A dimensão semântica corresponde às relações dos signos com os objetos que representam, por isso, relata a função do artefato de significar (Barbosa, 2022). Nesta etapa, cada grupo, das figuras humanas e das fantásticas, foi analisado do ponto de vista



semântico, com o objetivo de articular as recorrências dos dados estéticos das imagens. A análise se apoiou no viés do antropomorfismo para compreender o que dizem as formas humanizadas, animalescas e suas distorções.

4.2.1 Figuras humanas

A representação do corpo humano nas obras analisadas são observadas a partir de um olhar semiótico que ressignifica símbolos da tradição sertaneja, especialmente por meio do campo antropomórfico. As figuras humanas, caracterizadas por traços exagerados e estilizados, como olhos amplos, pés grandes e vestimentas rígidas, não apenas retratam o cangaço, mas também carregam significados que transcendem a forma literal.

Os pés grandes, por exemplo, enfatizam a conexão com a terra e o deslocamento contínuo do sertanejo, remetendo à jornada árdua do retirante e à identidade moldada pela migração. Essa característica também dialoga com a obra de Tarsila do Amaral, especialmente em sua representação do trabalhador braçal, onde os pés destacados remetem ao esforço físico e à relação com o solo. No contexto de tempo e espaço do mestre Galdino, essa estilização dos pés reforça as questões ligadas à vida sertaneja.

Os olhos expressivos, muitas vezes desproporcionais, não se fixam em um ponto focal definido, compondo um olhar vago, sem direção aparente. Essa característica visual não é formal e articula sentidos simbólicos que tensionam e reforçam o pertencimento cultural e a continuidade da tradição nordestina. Nesse contexto, o olhar se transforma em um elemento discursivo de questionamento e afirmação da identidade cangaceira. A presença dos óculos escuros, especialmente na alusão à figura de Lampião, intensifica o imaginário de mistério, força e resistência associado às figuras retratadas.

Outro aspecto que merece destaque são as representações das moringas na obra de Galdino. Tradicionalmente, a moringa é um recipiente de barro utilizado para armazenar e resfriar água, mas, nas mãos do mestre, ela adquire novos usos e significados. Em suas esculturas, os corpos assumem a forma do objeto, agora transformada em corpo simbólico, preenchido por memórias, vivências culturais e saberes. Essa corporeidade evoca a vivência no cangaço que carrega em si os traços físicos de uma identidade regional e também os sinais de luta, autonomia e ancestralidade que marcam o imaginário do cangaceiro.

O cangaço é tema frequente nas obras do mestre, que chega a se representar como essa figura de referência, luta e autonomia. A figura do cangaceiro que não é apenas um bandido ou herói, mas também um ícone visual com forte carga simbólica é, igualmente, uma forma de corpo em resistência, que remete à estética do sertão e sua materialidade histórica.

A indumentária do cangaço é estilizada de forma a realçar seu peso e rigidez, evocando a ideia de proteção e força. A textura da vestimenta, resistente, destaca o contraste entre a dureza do material e a fragilidade da condição humana no sertão. Essa estilização se afasta de uma mera reprodução figurativa e assume um papel semiótico ao reinterpretar a tradição do cangaço em um contexto de autenticidade cultural.



A obra São Francisco Cangaceiro ao misturar a religião com o movimento do cangaço revela um paradoxo simbólico, incorporando elementos do santo das imagens sacras ao traje cangaceiro. Essa fusão de significados sugere uma leitura profética e protetora do cangaceiro, da mesma forma que sugere uma territorialidade nordestina do santo, inserindo-o na esfera do heroico e do mítico.

Os elementos secundários, como casas de taipa e animais, complementam a narrativa visual e reiteram a identidade sertaneja e regional. Esse signo cultural demonstra como a permanência da tradição no imaginário popular se liga diretamente à relação entre a comunidade e sua matéria-prima.

4.2.2 Figuras fantásticas

A análise das obras de cunho fantástico de Galdino, por sua vez, parte mais da expressão interna e pessoal das questões do artista, do que da obra em si. As figuras do artesão com maior tom onírico são compostas de características exacerbadas, tais como: partes do corpo com tamanhos desproporcionais; expressão antropomórfica a partir de misturas de figuras humanas e animais; narrativas religiosas; e, contos folclóricos e regionais. Todas essas características aludem à necessidade que Mestre Galdino tinha de se afastar de sua realidade do modo que conseguia, tanto pela materialização de suas ideias que surgem a partir da junção de todas essas influências, quanto pela criação dos poemas que acompanham suas criações.

Como mencionado anteriormente, no segundo capítulo deste artigo, Galdino se submetia a longas e esgotantes jornadas de trabalho, ocasionadas pela necessidade de gerar renda o bastante para poder sustentar os custos familiares. As características configuracionais que identificam as obras de Galdino como fantásticas podem ser associadas às músicas, sonoridades e histórias ouvidas pelos bares, inspirações para suas confecções e poemas.

As características primordiais das obras de Galdino aludem ao grotesco definido por Kayser (2013), em sua obra “O Grotesco”, como um fenômeno estético que se dá pela caracterização de uma realidade estranha à quem a vive, tornando os elementos conhecidos alheios e passíveis de estranhamento. Mestre Galdino também se encaixa na classificação do grotesco, desenvolvida por Sodré e Paiva (2002), da qual mencionam a modalidade “Teratológico”, que se refere à representação a partir de deformações, monstruosidades e bestialismos. Todas essas características são encontradas nas obras com cunho onírico de Mestre Galdino, especialmente nas suas representações de carrancas. Ele usa os signos já conhecidos culturalmente (feições, características animais, cenários folclóricos, contos bíblicos, etc.) para criar uma perspectiva única no seu trabalho. O uso de texturas, formatos e exageros forçam o observador a experimentar as suas obras com um olhar de estranhamento.

Galdino também acreditava que para provar seu valor dentro do Alto do Moura, ele devia se diferenciar dos demais artistas. O artesão sempre buscava confeccionar criações originais e, com exceção das obras que criava com o único intuito de vender para os



turistas, nunca repetia a mesma obra. Essa característica de suas obras o levava a ser incompreendido, tal como passavam a se referir às suas obras por “As caras feias de seu Mané”.

Mestre Galdino passa a expandir o léxico visual dos artistas presentes no Alto do Moura a partir de suas figuras que não obedeciam a perspectiva estética esperada dos artesãos e suas produções. Essa segregação é ainda mais exposta ao permear pelo local, segundo a artesã Nicinha Otília, que afirma ser discípula do Mestre com orgulho, se declara como uma das primeiras no Alto do Moura a fazerem “Galdinagem”, termo da qual ela usou para aludir à criação de obras que fogem do esperado no Alto do Moura.

5 Conclusões

O processo de análise se dedicou ao processo de interpretação e objetivou o aprofundamento do estudo sob o ponto de vista dos aspectos comunicativos do design. Indica-se as formas antropomórficas como veículos de conexões sociais que proporcionam interações involuntárias de diferentes níveis com seus contempladores.

A análise semântica deu maior atenção às qualidades e comportamentos humanos abrangendo não só a forma corporal humana e animal, mas também a crenças, sentimentos e emoções. Consideramos, portanto, que estados emocionais e motivações humanas são concatenados às obras através do antropomorfismo.

Em relação à análise sintática, apresenta padrões formais que permitem que através do avivamento das dimensões semióticas, se configure o que os artesãos do bairro chamam carinhosamente de “Galdinagem” ou “A estética de Galdino”. Concluímos então que Galdino, carrega o Alto do Moura de sentido simbólico e solicita uma relação não apenas perceptiva, mas também de assimilação, que mistura os tempos presente e passado e/ou as histórias individuais às coletivas.

Embora estivesse inserido na tradição figurativa do Alto do Moura, que geralmente representa cenas do cotidiano nordestino, Galdino criava figuras humanas e animais com proporções, feições e composições fantásticas. Misturava elementos do imaginário popular com a realidade concreta da vida no sertão. Por fim, rompia com a representação literal do mundo, e com a arte figurativa típica da arte em barro da região.

Ao incluir Mestre Galdino nesse contexto, evidenciamos como sua obra transforma o real em manifestações “maravilhosas”, “oníricas” e “absurdas”, características associadas ao surrealismo, movimento artístico de origem eurocêntrica, no século XX. Essa discussão reforça o debate sobre a hierarquização de valores culturais que, ao classificar rigidamente a arte popular em oposição à arte erudita, perpetua camadas de desigualdade social e simbólica.



6 Referências

VITORINO, Rosângela Ferreira de Oliveira. **Mestre Galdino: o ceramista poeta de Caruaru-PE**. 2013.

ASSIS, Cláudio (Direção). **Manoel Galdino – Tudo é folclore**. Brasil: Ciranda de Filmes, 2011. 26 min. Documentário. Disponível em: <https://cirandadefilmes.com.br/2021/filmoteca/manoel-galdino-tudo-e-folclore/> Acesso em: 24 abr. 2025.

BARBOSA, Ana Carolina de Moraes Andrade; CAVALCANTI, Virgínia Pereira ; NORONHA, Raquel Gomes. **A Estética de Vitalino: um estudo sobre os suvenires artesanais do Alto do Moura através da dimensão semiótica do design**. In: 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2022, Rio de Janeiro. Blucher Design Proceedings, 2022. v. 10. p. 1.

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

COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Ed., 1983.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MONTES, Maria Lúcia. **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 1 catálogo de exposição. Exposição realizada de 29 de março a 13 de maio de 2012, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP. Prefácio de Rodrigo Neves. Textos de Maria Lucia Montes. Fotos de Germana Monte-Mór. Versão para o inglês de Charles Holmquist, Diane Grosklaus Whitty, Jennifer Sarah Cooper.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker, 2004

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 2a Ed.: Brasiliense, 2003. Livro digitalizado e formatado para Projeto Democratização da Leitura – PDL.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda, 2002.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Intrínseca, 2010.

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