



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

BRUNO EVANGELISTA DA SILVA

**COMPOSIÇÕES GROTESCAS: A CULTURA POPULAR NAS
PINTURAS DE SANTE SCALDAFERRI**

SALVADOR

2023

BRUNO EVANGELISTA DA SILVA

**COMPOSIÇÕES GROTESCAS: A CULTURA POPULAR NAS
PINTURAS DE SANTE SCALDAFERRI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

SALVADOR

2023

"COMPOSIÇÕES GROTESCAS: A CULTURA POPULAR NAS PINTURAS DE SANTE SCALDAFERRI"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais e, aprovada em dois de junho de dois mil e vinte e três, pela Comissão formada pelos professores:



Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara (FFCH - UFBA)
Doutor em Sociologia pela Universidade Diderot Paris 7 (França)



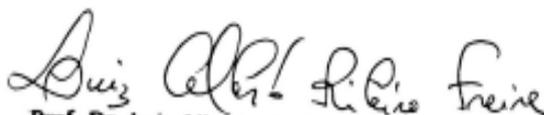
Profa. Dra. Lídia Maria P. Soares Cardel (FFCH-UFBA)
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP)



Profa. Dra. Maria de Lourdes Ornellas (UNEB)
Doutora em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC - SP)



Prof. Dr. Bruno Vilas Boas Bispo (UESC)
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)



Prof. Dr. Luiz Alberto Freire (UFBA)
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto (Portugal)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Bruno Evangelista da
S586 Composições grotescas: a cultura popular nas pinturas de Sante Scaldaferrri./ Bruno Evangelista da Silva. – 2023.
209 p.

Orientador: Prof.º Drº Antônio da Silva Câmara

Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

1. Scaldaferrri, Sante, 1928-2016. 2. Pintura – Aspectos sociais. 3. Cultura popular.
4. Grotesco. 5. Arte. 6. Ditadura. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 759

Para meus amores, Lidi e Quim

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão de mais uma etapa da minha passagem acadêmica. Agradeço enfaticamente ao amigo e orientador Antônio Câmara pela sensibilidade, paciência, companheirismo e, sobretudo, por me proporcionar um crescimento acadêmico e pessoal.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação, aos professores que o compõem e aos seus funcionários.

Agradeço aos companheiros do Grupo de Pesquisa do NUCLEART pelo entusiasmo, alegria e compartilhamento do conhecimento. Fazer parte desse núcleo foi muito importante para o meu desenvolvimento acadêmico e fundamental para o encerramento de mais um ciclo na Universidade.

Agradeço ao artista plástico Cesar Romero pela disponibilização de material, obras e contatos privilegiados.

Agradeço ao professor Aldo Tripodi (in memoriam) pelos diálogos sobre Sante Scaldasferri.

Agradeço a disponibilidade dos técnicos e museólogos dos diversos museus espalhados pela Bahia, Brasil e pelo mundo. Foi prazeroso, divertido e enriquecedor.

Agradeço aos colegas do doutorado pelas trocas nas diversas disciplinas que estudamos.

Agradeço a contribuição da professora Lídia Cardel e do professor Luiz Freire, sobretudo pela leitura atenta do material da qualificação, sugestões e críticas.

Agradeço a Professora Fernanda pela ajuda fundamental nas traduções.

Agradeço aos meus companheiros de trabalho. Sempre muito sensíveis as minhas ausências por ocasião dos trabalhos de campo.

Agradeço com grande ênfase a minha família. Ao meu pai Eliezer, a minha mãe Ariadine (responsável pelo contato com os artistas), a minha irmã, professora e Artista Plástica, Lorena – a grande responsável pela minha iniciação à arte – e a minha companheira de vida e de luta, Lidiane. Sem eles não seria possível finalizar a pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho visa investigar as composições da cultura popular na pintura do expressionista baiano Sante Scaldasferri. Para tanto, a pesquisa se envereda nas pinturas mais emblemáticas deste artista, as quais apresentam uma leitura criativa das manifestações populares, dos seus personagens e objetos mais representativos, cuja narrativa pictórica é construída diante de uma conjuntura de ruptura institucional em 1964. Sante exprime uma estética grotesca de corte popular, posicionando as pinceladas em torno de experiências desprovidas de padrões socialmente estabelecidos, rebaixando para o plano material circunstâncias atribuídas ao plano celeste, de modo que experiências mágicas, fantásticas e extraordinárias irrompem no suporte como parte da realidade da cultura popular. A pesquisa se debruça por três fases da pintura de Sante Scaldasferri, compreendendo o período de 1964 a 1988, observando em que medida as expressões da cultura popular são acompanhadas por reações simbólicas acerca da ditadura militar brasileira. Cada fase carrega consigo traços característicos sob o protagonismo dos “ex-votos”, através do qual o conjunto das obras apresenta um movimento de transformação estética de um material que na sua constituição evoca a realização de um milagre. A transmutação de um material votivo “in natura” para a humanização das suas formas possui conexões com a realidade política e social do Brasil durante o regime militar.

Palavras-Chave: Sante Scaldasferri; Sociologia da Pintura; Cultura Popular; Grotesco; Arte e Ditadura Militar.

ABSTRACT

The research aims to investigate the popular cultural compositions in the paintings of the Bahian expressionist Sante Scaldaferrri. In order to do so, the research focuses on this artist's most emblematic paintings, which present a creative reading of popular manifestations, his most representative characters and objects, whose pictorial narrative is built in the face of a situation of institutional rupture in 1964. Sante expresses a grotesque aesthetic of popular court, placing the brush strokes around experiences devoid of socially established standards, lowering circumstances attributed to the celestial plane to the material plane, in a way that magical, fantastic and extraordinary experiences burst out as part of the reality of the popular culture. The research focuses on three phases of Sante Scaldaferrri's paintings, covering the period from 1964 to 1988, noticing the extent to which expressions of popular culture are accompanied by symbolic reactions about Brazilian military dictatorship. Each phase carries in itself characteristic traits under the protagonism of the "ex-votos", through which the set of works presents a movement of aesthetic transformation of a material that in its own constitution evokes the fulfillment of a miracle. The transmutation of an "in natura" votive material for the humanization of its forms has connection with Brazil's social and political reality during the military regime.

Key words: Sante Scaldaferrri; Sociology of Painting; Popular Culture; Grotesque; Art and Military Dictatorship.

LISTA DE FIGURAS	
3ª Fase (1964-1968)	
OBRA	
1. <i>Eu de Carranca</i> . 1964. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm	114
2. <i>Ex-Votos</i> . 1967. Óleo sobre tela. 89,00 x 116,00 cm	116
3. <i>Arte Popular</i> . 1967. Óleo sobre eucatex. 122,3 x 53,2 cm	118
4. <i>Nossa Senhora do Sertão do Nordeste</i> . 1965. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm	120
5. <i>A Flagelação do Beato</i> . 1966. Óleo sobre Tela. 116,00 x 89,00 cm	122
6. <i>Sertão (II)</i> . 1967. Óleo sobre tela. 88,2 x 115,4 cm	124
7. <i>Bacanal Baianal</i> . 1966. Óleo e encáustica sobre tela. 80,2 x 60 cm	128
8. <i>Alagados I</i> . 1968. Plástica sobre madeira. 130 x 100 cm	130
9. <i>Alagados II</i> . 1968. Plástica sobre madeira. 130 x 100 cm	133
10. <i>Alagados III</i> . 1968. Plástica sobre madeira. 130 x 100 cm	135
4ª Fase (1968-1980)	
11. <i>Oração ao Beato</i> . 1968. Acrílico sobre tela. 130,5 x 96,8 cm	140
12. <i>Procissão de Monte Santo</i> . 1968. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm	142
13. <i>Senhor dos Passos de Monte Santo</i> . 1969. Acrílico sobre tela. 92 x 72,5 cm	144
14. <i>Romeiros de Monte Santo</i> . 1969. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm	145
15. <i>Procissão do Bom Jesus do Navegantes</i> . 1969. Óleo sobre. 97,00 x 130,00 cm	147
16. <i>Antônio Conselheiro e os Beatos de Belo Monte</i> . 1969. Óleo sobre tela. 65 x 50 cm	149
17. <i>Procissão das Dores</i> . 1969. Óleo sobre tela. 64,5 x 49,5 cm	151
18. <i>Cangaceiros</i> . 1969. Óleo sobre tela. 65,00 x 92,00 cm	153
19. <i>Oxossi</i> . 1970. Óleo sobre tela. 49,5 x 61,00 cm	155
20. <i>Casa do Romeiro</i> . 1976. Óleo sobre tela. 73,00 x 92,00 cm	158
21. <i>Bandeira do Vaqueiro</i> . 1976. Óleo sobre tela. 50 x 65 cm	160
22. <i>X Exposição de Gado</i> . 1977. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm	162

5ª Fase (1980-1988)	
23. <i>O Milagre</i> . 1980. Encáustica sobre tela. 64 x 64 cm	167
24. <i>A Esperança</i> . 1980. Óleo sobre tela colada sobre chapa de madeira. 73 x 93 cm	169
25. <i>O Engraxate</i> . 1980. Encáustica. 100,00 x 100,00 cm	171
26. <i>Tríptico da Tentação</i> . 1981. Óleo e encáustica sobre tela. 130,3 x 97,3 cm	173
27. <i>O Homem Porco Maltrata os Ex-Votos</i> . 1982. Encáustica sobre tela. 130 x 97 cm	177
28. <i>O Muro</i> . 1982. Encáustica sobre tela. 89 x 116 cm	179
29. <i>A Poltrona</i> . 1982. Encáustica sobre tela. 130,5 x 97,2 cm	181
30. <i>Não Adianta Gritar</i> . 1983. Encáustica sobre tela. 130 x 97 cm	183
31. <i>Perdoa! Eu Não Faço Mais</i> . 1985. Encáustica. 130,00 x 130,00 cm	185
32. <i>O Homem Porco é o Intermediário entre o Rei e os Homens</i> . 1985. Encáustica sobre tela. 130,3 x 130,3 cm	186
33. <i>Guernica do Nordeste Brasileiro (2ª Versão)</i> . 1986. Encáustica. 130,00 x 190,00 cm	188
34. <i>A Opressão</i> . 1988. Encáustica sobre tela. 100 x 99,5 cm	190

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A REFUNDAÇÃO DO ESPAÇO PLÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE: UM EXERCÍCIO CONCEITUAL	25
1.1 Hegel e a convicção bidimensional do espaço pictórico	27
1.2 Teoria do Espaço Plástico	31
1.3 A Emergência do Espaço Plástico	34
1.4 Desconstrução do Espaço Plástico do Renascimento	37
1.5 O Espaço Plástico da Modernidade	40
1.6 O Espaço Expressionista	44
1.7 Esvaziamento do Espaço Plástico	47
1.8 Refundação do Espaço Plástico	51
1.9 O Espaço Neo-Expressionista	52
CAPÍTULO 2: A CULTURA POPULAR E O GROTESCO: UMA ESTÉTICA DO DISFORME	56
2.1 A Cultura Popular e o Caráter “Não Oficial”	57
2.2 A Cultura Popular e o Realismo Grotesco	61
2.3 Cultura e Religiosidade Popular	71
2.4 Ex-Votos e Cultura Popular	76
CAPÍTULO 3: SANTE E A CULTURA POPULAR: DO MODERNISMO BAIANO À DITADURA MILITAR	80
3.1 A Experiência Modernista no Brasil	82
3.2 O Modernismo Baiano e a Cultura Popular	86
3.3 Cultura e Identidade Nacional na Ditadura Militar	96
3.4 Do Concretismo ao AI-5	100
3.5 As Artes Plásticas na Bahia após o Golpe Militar	103
CAPÍTULO 4: A CULTURA POPULAR NAS TELAS DE SANTE SCALDAFERRI	111
4.1 Uma escrita pictórica de resistência: repressão e valorização dos costumes populares (1964 - 1968)	112
4.1.1 A cultura popular e o questionamento do “belo” em artigos de fé	113
4.1.2 “Rebaixamento” e misticismo numa narrativa popular	119
4.1.3 O riso, a festa, a violência e a miséria: o grotesco em caracteres urbanos	127
4.2 Ex-voto em transformação: o sustentáculo da cultura popular (1968 - 1980)	137
4.2.1 A metamorfose das tradicionais formas votivas	139
4.2.2 O apelo a diversidade de representação (da fé)	149
4.2.3 Ensaios de “gente com cara de ex-voto”	157
4.3 Grotesco em movimento: entre a humanização e a animalização (1980 - 1988)	164
4.3.1 Humanização, milagre e esperança! (homem, ex-votos e futuro)	166
4.3.2 A negação da dimensão popular: poder e alienação	170
4.3.3 Sobre violência e desesperança	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	202
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	209

INTRODUÇÃO

A pintura se notabilizou por ser um meio de expressão de relações sociais, manifestando circunstâncias históricas, destacando e tornando transcendentos aspectos da vida ordinária, projetando as condições objetivas de existência, condensando o indetermiado dos acontecimentos. Através da pintura o mundo se refaz, fragmentos da realidade são imortalizados, os sujeitos se reconhecem mesmo na sua diferença, aspectos da vida adquirem contornos inesperados. Diante da necessidade de representar o mundo pictoricamente, a pintura alcançou o que há de mais inovador e criativo em torno da composição. O processo civilizatório empurrou paulatinamente a atividade pictórica para a dimensão estética, haja vista a sua potencialidade criativa de representação da realidade. Isso permitiu a constituição de um olhar sobre o mundo, possibilitou o distanciamento necessário para desvelar aspectos escamoteados da vida, criou um juízo de gosto das suas realizações. A pintura, dado o seu complexo papel mediador, vem se mostrando propícia para a análise sociológica, na medida em que se posiciona como um fenômeno que representa a relação arte/sociedade.

A pintura, com efeito, é um meio de diálogo dessa relação arte/sociedade. As transformações sociais compeliram a uma modificação no suporte, no conteúdo e nas formas, possibilitando a emergência de diversos recursos de exploração pictórica ao longo da história. Desse modo, a pintura acompanhou o processo civilizatório como uma necessidade de sobrevivência. O aparecimento da fotografia e do cinema, que reproduzem com mais fidelidade a vida cotidiana, chegaram a ameaçar a pintura de desaparecimento. No entanto, a arte pictórica foi obrigada a reagir para afirmar a sua especificidade e garantir a sua importância em tempos modernos. A arte moderna, inclusive, revigorou a pintura, libertando-a de quaisquer necessidades prementes de estabilização ou reprodução de momentos. A arte passou a trazer para o suporte a instabilidade, tal qual a própria existência.

Por isso, o mundo e as condições objetivas de existência permanecem na sua superfície. A realidade objetiva passa a ser objeto de perscrutação permanente. Crítica e abstração se confundem como uma atividade intelectual da maior relevância. Em se tratando de arte moderna brasileira, por exemplo, tabus nacionais são revisitados, projetos de desenvolvimento nacional são audaciosamente pincelados, e os artistas buscam interferir na

política nacional. Os artistas modernos baianos, por sua vez, voltam-se para problematização da desigualdade regional, trazendo à tona aspectos que envolvem as dificuldades do fazer artístico e da realidade socioeconômica do nordestino. Isto é, a arte moderna proporciona esse salto na exploração da realidade nacional e, em particular, no contexto da Bahia.

Nesse sentido, a presente tese se envereda na investigação das pinturas de um artista baiano que recorre a composição da cultura popular nordestina. Sante Scaldaferrri, é um artista fundamental para a história da arte moderna na Bahia por produzir uma série de pinturas que evocam manifestações de estratos marginalizados da sociedade, com vista a evidenciar a sua riqueza e pluralidade diante de um contexto histórico marcado pela ditadura militar de 1964. De modo mais preciso, objetiva-se investigar as composições da cultura popular na pintura de Sante Scaldaferrri.

Sante Scaldaferrri nasceu em Salvador em 1928. Apesar da formação em artes plásticas, rejeitou cânones acadêmicos quando buscou a autonomia da forma e a incursão no experimentalismo. Aproximou-se da corrente expressionista, tendo em vista a capacidade dessa vertente de explorar a vida cotidiana através da deformação do conteúdo estético, isto é, rompendo com a harmonia clássica para apresentar as contradições da sociedade capitalista. Foi o que Sante fez após o golpe militar de 1964, quando passou a tecer composições críticas sobre a realidade do homem nordestino, apostando em elementos característicos da região nordeste, tais como cangaceiros, beatos, procissões e a figura mais representativa das suas telas: os “ex-votos”. Ao apresentar o homem nordestino sob a forma de “ex-votos”, o artista passa a se contrapor a uma lógica estatal de padronização dos gostos (ORTIZ, 2006), fortalecendo o “grotesco” no sentido de situar a cultura popular distante de padrões socialmente estabelecidos. A cultura popular é uma marca dos seus trabalhos, conduzindo sua pintura a evidenciar as suas transformações ao longo do tempo. Sante faleceu em 2016, dedicando-se tanto às artes plásticas quanto a outras expressões, tais como: gravura, desenho, cinema e tapeçaria.

O artista não apostou aleatoriamente em constituir o figurativo grotesco associado à cultura popular. O grotesco é um elemento representativo da constituição histórica de uma cultura com raízes populares. O termo origina-se das interpretações sobre pinturas encontradas em grutas italianas no século XV que fogem ao convencional. É o exotismo que surpreende, choca, traz repulsa. Em virtude da dissociação dos padrões estabelecidos, o grotesco adquiriu sentido polissêmico ao longo da história, os quais redundaram na associação imediata ao feio,

ao bizarro, ao mórbido. Um reducionismo com grau acentuado de preconceito classista, assentado na depreciação do modo de vida das classes populares.

Nesse sentido, Scaldaferrri resgatou e problematizou o grotesco como elemento fundamental da relação corpórea do homem nordestino com o mundo. É o grotesco popular que está imerso no conjunto das suas obras e fases de composição. Desse modo, a presente tese possibilita compreender as tensas e intensas relações dialéticas entre arte e sociedade, a relação intercambiável entre a pintura e a realidade objetiva, enquanto dimensões que manifestam leituras da cultura popular sob a égide do caráter estético (espaço plástico) ou do processo histórico e civilizatório (espaço objetivo).

Assim posto, o desafio de investigar a cultura popular nas pinturas de Scaldaferrri impôs-se durante a pesquisa, seja com referência de especificidades intra-estéticas da pintura moderna, seja pela reflexão pictórica de um contexto marcado por profundas transformações do ponto de vista político e social, as quais provocam, inclusive, um movimento de transformação do seu conteúdo estético.

O caso das pinturas de Sante Scaldaferrri é emblemático no que se refere a compreender mediações estabelecidas entre a arte e a sociedade. O espaço plástico das telas do artista concede uma leitura particular das variadas manifestações da cultura popular pautada nas provocações expressionistas a respeito do sublime, do grotesco e do belo artístico. Ademais, a sua pintura constrói uma tensão plástica a partir de uma realidade de ruptura pós 1964. Nesse contexto, opta-se por pesquisar as telas produzidas no período histórico da ditadura militar, mais especificamente, a terceira, a quarta e quinta fases do artista, a saber:

- 1964 – 1968: Terceira Fase
- 1968 – 1980: Quarta Fase
- 1980 – 1988: Quinta Fase

Cabe ressaltar que o limite entre as fases é definido pelo próprio artista, durante o seu percurso histórico. Consideram-se as mudanças temáticas e formais desenvolvidas em cada instante histórico. Durante as terceira e quarta fases, por exemplo, prevalecem a pintura a

óleo, de modo que a diferença entre essas fases é definida exclusivamente por mudanças composicionais decorrentes do amadurecimento do artista acerca da temática popular. A quinta fase, por sua vez, a mudança no conteúdo é acompanhada na modificação da técnica, quando da adoção da encáustica¹. Sante percebe a necessidade de utilizar uma técnica como a encáustica para explorar com maior eficácia os experimentos pictóricos.

Esses três períodos revelam uma imersão de Sante Scaldaferrri nos dramas e privações do homem nordestino, centrando na figura “grotesca” dos ex-votos. Estes são personificados de modo a projetar as variantes da cultura popular nordestina. Considerando a inflexão do artista a uma estética específica pós 1964 – uma vez que a política dos militares impôs um discurso de unidade cultural que escamoteia diferenças, desigualdades e contradições –, as fases revelam desdobramentos intra-estéticos face a interpretações conjunturais de cada período.

Desse modo, o presente trabalho busca responder questões acerca da composição de um espaço plástico sob as nuances de um devir histórico, cujo processo exprime pontos de transformação entre cada fase. Isto é, cada fase manifesta uma interpretação específica e acentuada da condição social do homem nordestino. Logo, a investigação das três fases é fundamental para a compreensão ampliada das composições sobre a cultura popular nas telas de Sante Scaldaferrri. É importante ressaltar que a quinta fase², que Sante chama das “Fraquezas do Caráter Humano”, ultrapassa o período da ditadura militar. Desse modo, utilizamos um recorte até 1988, pois manifesta ainda um diálogo com o período autoritário.

A última fase do artista (a partir de 2003)³ não será objeto de investigação, vez que compreende uma etapa cujas preocupações do artista transcendem os aspectos políticos presentes nas três etapas anteriores.

Posto isso, outros aspectos de grande relevância emergem no debate, dentre os quais se encontram: a díade espaço objetivo / espaço plástico; a leitura criativa oferecida pela dimensão pictórica; a apropriação pictórica da cultura popular a partir de uma estética expressionista e suas variantes contemporâneas, como o neo-expressionismo e transvanguardismo; a relação estética e social do “grotesco” com a cultura popular; a

¹ A encáustica é uma técnica milenar com vista a trazer tons translúcidos a partir do uso de pigmentos de cera quente.

² A quinta fase de Sante termina efetivamente em 2003. A pesquisa optou em analisar até 1988 em razão do diálogo realizado com a ditadura - mesmo retrospectivo, visto que a ditadura oficialmente acabou em 1985.

³ Nessa fase, Sante abandona a encáustica e se volta para a infogravura. Uma tendência que prevalece na arte baiana ultimamente.

representação pictórica de expressões populares e o simbolismo dos “ex-votos” na religiosidade popular.

O presente trabalho procura contribuir substancialmente para os estudos da sociologia da arte, na medida em que revela a capacidade da pintura em mediar as relações entre arte e sociedade. Segundo Francastel (1973), o objeto da arte se insere no contexto homem-sociedade. No entanto, não é a finalidade externa a obra que lhe confere o estatuto de obra de arte, mas o seu caráter de representação. Portanto, a obra possui uma dimensão que lhe garante especificidade, a saber, o espaço plástico, o qual dialeticamente necessita do espaço objetivo enquanto garantia de reconhecimento do mundo. Esse jogo dialético entre arte e sociedade constitui um dos pilares da pintura, sobretudo da pintura moderna - sob a qual o expressionismo de Sante atinge o paroxismo -, revelando confluências e tensionamentos com relação ao mundo objetivo.

Nesse sentido, a relevância sociológica do trabalho de Sante Scaldaferrri está na densidade das representações sociais acerca da cultura popular, assentada numa leitura expressionista da realidade objetiva e de uma compreensão histórico-social de um fenômeno particular. Revela-se, através de um trabalho dessa natureza, o papel da pintura enquanto expressão peculiar de manifestação da realidade composta por linhas, cores, texturas e formas.

A pesquisa exigiu um movimento dialético, qual seja: compreender sociologicamente a cultura popular na qual está inserido o objeto artístico; compreender as suas peculiaridades representadas na pintura, aspectos que, por vezes, escapam ao discurso científico. A investigação, assim, pretende contribuir para a apreensão da expressão plástica e, ao mesmo tempo, recuperar traços expressivos da cultura popular. Nesse caso, consideramos o conteúdo de *realismo grotesco* (BAHKTIN, 2013) presente nas pinturas de Sante, na medida em que expõe o rebaixamento para o plano material de questões transcendentais, mas a análise não deve se encerrar nessa categoria, pois sozinha não é suficiente para explicar as obras. A sujeição a uma dimensão estética, com sua especificidade e autonomia, não pode ser desprezada, exigindo uma análise também assentada na estética sociológica. É por essa razão que a categoria *espaço plástico* também atende as necessidades da pesquisa. Entendemos, portanto, que as categorias *realismo grotesco* e *espaço plástico* são complementares para a análise das obras de Sante Scaldaferrri.

Do ponto de vista estético, o grotesco é uma característica marcante da arte expressionista. O expressionismo conduz a uma deformação dos componentes estéticos no sentido de revelar

questões sociais alarmantes. É uma poética do feio (ARGAN, 2008), quando o belo aparece como decaído e degradado. A pintura expressionista revela uma luta permanente pela sua existência, em contraposição a forças sociais que se opõem a essa existência. Sante se apropria dessa linha expressionista para exprimir o grotesco na cultura popular, assentada numa realidade de marginalização das expressões populares.

Do ponto de vista extra-estético⁴, é fundamental perceber a ênfase ao grotesco dada por Sante no sentido de compreender o quão política sua obra se constitui. A opção pela expressão do grotesco na cultura popular é também uma tomada de posição diante de uma realidade que impõe não só a padronização dos gostos – sejam eles de ordem estética e cultural –, como também evoca uma suposta harmonia e unidade entre os povos. Sante, pelo contrário, expõe conflitos, representa o disforme, compõe a contradição.

Desse modo que, ao longo de mais de cinco décadas dedicadas a pintura, Sante Scaldaferrri - que passou por diversas fases de afirmação da sua pintura, seja apostando no academicismo da sua *primeira fase* (1957-1960) ou em experiências calcadas no abstracionismo da *segunda fase* (1960-1964) - remonta plasticamente a cultura popular. É a partir da terceira fase da sua pintura que os signos e símbolos populares passam a povoar as suas inúmeras telas, coincidindo com a ascensão da ditadura militar em 1964. Sante passa a representar a autenticidade da cultura popular nordestina, apostando no figurativo “grotesco” que desafia os padrões convencionais estabelecidos. As suas obras, neste período, provocam um profundo tensionamento com uma realidade refigurada pictoricamente, questionando as instituições, os padrões normativos e a aceitação passiva de uma realidade brasileira condicionada aos ditames de um regime que impunha a padronização de gostos e da cultura nacional. As fases subsequentes revelam pontos de transformação sob as quais o figurativo “grotesco” adquire novas formas, penetrando na degenerescência do homem. É dentro deste contexto que as três fases foram escolhidas no que se refere aos propósitos da presente tese:

- **Terceira Fase (1964-1968):** Sante passa a compor figuras do nordeste associadas aos mitos e as práticas religiosas em corpos coletivos que exprimem não apenas o sofrimento, como também evidencia a riqueza das manifestações populares. Aparecem nas telas ex-votos, cangaceiros, beatos, aproximando-se de elementos estéticos

⁴ O jogo simbólico entre o intra e o extra-estético da pintura é parte da relação entre arte e sociedade. O intra como um componente específico da arte e o extra enquanto fragmentos da sociedade passíveis de representação artística.

próximos da corrente expressionista para exortar a criticidade sobre processos sociais aos quais o povo nordestino está submetido.

- **Quarta Fase (1968-1980):** O caráter figurativo adquire expressividade e os contornos permeiam o caricatural. A temática do ex-voto passa a ter proeminência na evocação da religiosidade e dos instrumentos da cultura popular. Sante aposta em manifestações coletivas da religiosidade popular em romarias e procissões, funcionando como sustentáculo da força material e imaterial da cultura popular. Sante traz um maior engajamento de natureza política aos fenômenos da cultura popular.
- **Quinta Fase (1980-1988):** É a fase antropofágica e das fraquezas do caráter humano. O caráter coletivo das representações é suprimido, dando lugar ao individualismo exacerbado, aos pecados não julgados, a corrupção desenfreada. Símbolos característicos da cultura popular são remodelados pictoricamente para atender esse novo momento, de modo que o homem, apesar das feições votivas, adquire proeminência no conjunto das representações.

Sante Scaldasferri produziu mais de 3000 pinturas ao longo de aproximadamente 50 anos, dividida em seis fases temporais. Para efeito de atingir os objetivos propostos da presente tese, realizamos um trabalho de pesquisa e localização do acervo do artista, com vista a catalogação dessas obras. Em seguida, classificamos todas as obras em termos de técnica, conteúdo e fase temporal e, por fim, realizamos a seleção das obras que efetivamente passariam pelo processo de análise. Nesse sentido, selecionamos 34 obras que estão situadas entre a terceira e a quinta fases do artista face aos critérios de relevância definidos a partir dos objetivos propostos, acessibilidade (o contato em museus, galerias, exposições, catálogos de mostras e acervos particulares) e potencial efeito narrativo (ligação e efeito de continuidade entre telas).

O trabalho de campo possibilitou o contato com museus e galerias de algumas cidades brasileiras e europeias, tendo em vista a localização das obras do artista. A maior parte das obras estava em condição de reserva técnica, trazendo diversas dificuldades no sentido da burocracia do acesso, do registro de imagens e qualidade do material. Muitos museus não dispõem de um quadro técnico robusto para manutenção, acondicionamento das peças e acompanhamento dos pesquisadores, resultando, muitas vezes, em recusa da visita. A

insistência e os contatos ajudam a romper parcialmente as recusas. E, assim, percorremos diversos espaços com vista a localização das peças, entre os quais o MAM (BA), MAB (BA), Museu Carlos Costa Pinto (BA), Centro Cultural Solar Ferrão (BA), Galeria Desenharia (BA), Museu de Arte Regional de Feira de Santana (BA), MAM (RJ), Museu Nacional de Belas Artes (RJ), MAC (RJ), Museu de Arte Popular (RJ), MAM (SP), MASP (SP), Galeria FIESP (SP), Museu Itaú Cultural (SP) Pinacoteca (SP), Museu da Pampulha (MG), Galeria Aldemir Martins (CE), Palácio Museu Olímpio Campos (SE), Galeria GAYMU (Paris - Madri). Sem falar nos acervos particulares e exposições temporárias. As visitas e os catálogos trazem um universo de possibilidades de perscrutação do objeto.

Realizados os procedimentos de localização, catalogação, classificação e seleção, partimos para o momento analítico. A primeira etapa de análise é a plástica. Como se trata de uma pesquisa em sociologia, a preocupação será direcionada aos signos plásticos construídos, haja vista a relação espaço plástico / espaço objetivo. O ponto de partida da análise é a própria obra de arte, considerando as características intra-estéticas da obra até as suas imersões extraestéticas. Respeitar a autonomia da obra de arte – mesmo relativa – é compreender a riqueza estética de um material passível de uma investigação sociológica. Para tanto, procedemos uma leitura prévia do material conforme os paradigmas estéticos do expressionismo, compreendemos os padrões técnicos e estéticos utilizados pelo artista para a representação dos objetos plásticos, para, então, estabelecermos referenciais com a realidade objetiva.

Essa compreensão metodológica acerca de uma pesquisa em sociologia da arte é fundamental para a construção dos procedimentos de análise. Parte-se do objeto, pois ele carrega consigo de forma objetiva as representações, ou melhor, a leitura criativa da realidade. Compreender o cunho objetivo do material estético assentado na subjetividade criadora do artista é fundamental para a consecução analítica da pintura. Logo, o processo cíclico se inicia de dentro para fora e retorna de fora para dentro (análise intra-extra estética / extra-intra estética). Esse movimento não só respeita as especificidades do objeto estético, como também impossibilita uma análise eminentemente externa que esvazia as suas representações.

É importante entender a pintura no seu aspecto de desmaterialização, ou seja, afastar-se do corpóreo da realidade objetiva em nome da composição por intermédio de cores, contornos, linhas e formas. Estes elementos são relevantes para a construção de um espaço plástico. Logo, justifica-se ter como critério de análise o seu espaço formal enquanto ponto de partida

da análise. É necessário compreender os seus mecanismos de expressão, os instrumentos de realização, as escolhas na execução, isto é, compreender o seu conjunto.

Em termos metodológicos – ao contrário do romance, da música e das imagens – a pintura figurativa impõe uma inversão do processo de decomposição analítica. Pressupondo que cada composição é passível de diversas interpretações e seus elementos são inúmeros e renováveis (FRANCASTEL, 1990), a análise da pintura não deve recorrer aos detalhes decompostos para reconstituir um todo coerente, e sim partir de uma totalidade viva até chegar aos detalhes, os quais pertencem a graus diversos de realidade, invenção e abstração. Essa linha de investigação é muito interessante pela capacidade de extrair unidade e totalidade com o mínimo de risco de distorção analítica.

Tendo em vista que a arte plástica é a arte do espaço, considerar analiticamente a pintura em seu conjunto possibilita uma linha discursiva e interpretativa das relações que subjazem à obra, cujos fragmentos da realidade são construídos via espaço bidimensional e tridimensional. Desse modo, para efeito de análise, é necessário considerar o espaço formal da obra de arte como um todo conjugado, geometricamente articulado no sentido de oferecer um campo de conhecimento da realidade (MOTA, 1979). Portanto, recorre-se inicialmente a compreensão da forma artística, a qual pertence ao nível dos princípios e das estruturas, da coesão do sistema e das propriedades que trazem a lógica da composição.

O respeito a autonomia estética do material não significa que não haja um processo dialógico com o contexto de produção, com as correntes de expressão artística, com o campo artístico de representação. A obra de Sante e suas opções estéticas guardam íntima relação com o espaço objetivo, isto é, com as circunstâncias sociais nas quais o artista estava inserido, proporcionando uma leitura de uma época histórica para a adoção de uma linha plástica de construção do objeto artístico. Desse modo, a análise recorre a uma dialética para cujo ponto de partida não impede a investigação de uma totalidade que envolve o objeto artístico. A segunda etapa analítica, portanto, apropria-se do conteúdo, pois revela a capacidade do artista em representar manifestações socialmente (re)conhecidas na cultura popular, consolidada pela interface entre o espaço plástico e o espaço objetivo materializada na obra de arte.

A segunda etapa parte da análise individual até o estabelecimento de padrões estéticos atinentes ao conjunto das obras. O procedimento não se encerra no isolamento dos materiais, possibilitando a articulação das diversas pinturas no que se refere a expressão efetiva de fragmentos da realidade que consubstanciam a proposta da presente tese. As etapas

subsequentes envolvem a recomposição do material em forma e conteúdo, considerando o processo cíclico de análise intra e extra estética, ou melhor, da relação arte e sociedade.

Durante todo o processo de análise, o princípio de perscrutação do objeto pictórico, segundo o qual o simples traço de uma pintura é a consequência da antecipação de uma vontade consciente ou inconsciente de um artista, não é desprezado. A objetividade do espaço da pintura é resultado da interioridade criativa. Portanto, esse aspecto teórico-metodológico é um instrumento de suma importância para a caracterização extra-estética do material. Nesses termos, recorreremos a diversas entrevistas, livros e artigos escritos por Sante ou sobre ele, além de informações e notas sobre o artista na imprensa, e documentários dedicados a vida e obra do artista.

A última etapa de investigação é a síntese do material. Cada etapa de investigação foi acompanhada por planos de análise das respectivas fases do artista, elencando os padrões estéticos e os pontos de sua composição. A realização de uma revisão bibliográfica sobre a relação espaço plástico/espaço objetivo, o resgate de referências que evidenciam a tomada de posição política pelo caráter figurativo da sua obra e referências que expressem a confluência entre a corrente expressionista, o grotesco e a cultura popular foram importantes na sustentação teórica da construção dos planos de análise e na formatação dos capítulos teóricos e analíticos.

A tese é composta por quatro capítulos. O primeiro trata das principais características de correntes estéticas contemporâneas trazidas à Bahia por Sante Scaldaferrri. *A Refundação do Espaço Plástico na Contemporaneidade: um Exercício Conceitual*, visa compreender, a partir da perspectiva teórica de Espaço Plástico, de Francastel, em que medida ocorre um processo de refundação do espaço plástico na contemporaneidade com a emergência de correntes estéticas que voltam a dialogar com a realidade objetiva: o Neo-expressionismo e o Transvanguardismo. A Arte Contemporânea se notabilizou pelo relativo afastamento do objeto em virtude de um contexto histórico marcado por ranhuras na relação arte e sociedade, característico do pós-guerra. A Arte Contemporânea, nesse sentido, encerra um processo dialógico intenso que se inicia no Renascimento e atinge o ápice durante a Arte Moderna. No presente capítulo, faremos um exercício conceitual para compreender a importância do Neo-expressionismo e Transvanguardismo em promover a valorização da carga representacional e composicional da pintura, passando a dialogar com a realidade circundante e, sobretudo, refundando o espaço plástico na pintura contemporânea.

O segundo capítulo trata da relação entre a cultura popular e o grotesco. *Cultura Popular e Realismo Grotesco: uma estética do disforme*, busca trazer questões teóricas fundamentais sobre o fenômeno da cultura popular para a análise do conjunto das obras do pintor. Sante com frequência produziu composições nas quais as condições de vida do homem nordestino adquire centralidade, sob a égide da instabilidade formal, da ruptura normativa e de um repertório disfuncional, no sentido de caracterizar cotidianos de privação de um coletivo marginalizado. A sua composição associa o popular a um grotesco desprovido de preconceitos, aproximando-o esteticamente ao disforme, ao choque, ao desequilíbrio, cuja poética materializa o questionamento dos padrões de gosto, das imposições institucionais, da assimetria de poder e da desigualdade. O grotesco popular, portanto, conduz as representações das pinturas de Sante Scaldasferri.

Com efeito, a categoria *realismo grotesco* de Bakhtin (2013) é a mais adequada para entender a construção estética da cultura popular sob a égide do distanciamento dos padrões normativos. O *realismo grotesco* é a manifestação popular do princípio material e corporal, cujo traço marcante é o rebaixamento de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para este plano material e corporal. Ademais, o *realismo grotesco* é a evidência de uma dimensão que não segue o sistema de regramento formal, na medida em que se projeta como uma estética do disforme. Encontra-se o belo pela manifestação coletiva do feio, do estranho e do incomum aos olhares convencionais. O grotesco, portanto, choca por não ser convencional. O grotesco em Sante é representado, sobretudo, pelas experiências em torno dos ex-votos, transcendendo, inclusive, as nuances do caráter religioso. O objeto ex-votivo possui uma carga do *realismo grotesco* por ser a materialização de um coletivo que rebaixa a espiritualidade, uma vez que são objetos depositados em templos após a graça ou pedido alcançado. São construções da cultura popular que sobrevivem à indiferença dos tempos modernos.

Nesse sentido, este capítulo debruça-se sobre uma dimensão da cultura popular apresentada pictoricamente por Sante, na qual o grotesco emerge como elemento fundamental da relação corpórea do homem nordestino com o mundo.

O terceiro capítulo relaciona a trajetória de Sante com o percurso do desenvolvimento da pintura desde o modernismo até a ditadura militar. *Sante e a Cultura Popular: do Modernismo Baiano à Ditadura Militar* analisa em que medida a trajetória de Sante Scaldasferri nas artes plásticas se confunde com diversos acontecimentos de natureza artística,

cultural e política na Bahia. Seja pela participação da segunda geração de artistas modernos, a exemplo do grupo MAPA - que vinculava diversas expressões artísticas numa veia comum -, até os impactos da ditadura militar na sua produção artística (de resistência e censura), Sante esteve presente em momentos emblemáticos.

Sante acompanhou e participou do desenvolvimento tardio do modernismo baiano na pintura, sobretudo com a implementação de uma estética de vanguarda com traços regionais, cujas características são diferenciadas do conceito apregoado na semana de 1922. A linha de corte regional constituiu-se como um padrão estético que contagiou a produção artística baiana, explorando as nuances de uma veia regionalista e popular, que se afirmou como subversiva e contestatória em diversos momentos da história. A ditadura militar de 1964 acentua ainda mais o papel da pintura baiana em representar as tensas relações cotidianas, o que possibilitou uma imersão cada vez mais significativa de Sante Scaldaferrri nas representações da cultura popular.

Esse capítulo, portanto, busca estabelecer relações entre a trajetória de Sante e a arte baiana, enquanto elementos indissociáveis no entendimento do panorama artístico; as fases de construção da arte moderna da Bahia; os hiatos temporais e conceituais em relação aos modernistas do Rio e São Paulo. Ademais, apresenta o percurso das artes plásticas durante o golpe militar e os seus possíveis impactos na Bahia e na estética de Sante Scaldaferrri, os instrumentos de reação, a censura e o papel das bienais no contexto de resistência.

O último capítulo é o de imersão nas obras do pintor. *A Cultura Popular nas Pinturas de Sante Scaldaferrri* sintetiza a proposta já iniciada nos capítulos anteriores em investigar a cultura popular nas pinturas de Sante Scaldaferrri. Esse capítulo está direcionado efetivamente para a análise pictórica das obras de Sante Scaldaferrri, respeitando as suas fases temporais mais emblemáticas, que se iniciam na ditadura militar (1964-1968), passam por uma mudança que coincide com o estabelecimento do AI -5 (1968-1980) e terminam com o processo de abertura política e redemocratização (1980-1988). A análise das obras permite compreender a leitura do artista sobre as linhas de resistência de uma cultura marginalizada em tempos autoritários; a importância do ex-voto no papel de afirmação da religiosidade popular em contraposição ao processo de dominação e alienação dos circuitos oficiais; e o individualismo exacerbado e a ausência de senso de coletividade que revelam os piores instintos de um material votivo “humanizado”. As fases coordenam um caminho unívoco, porém dialético, no qual os ex-votos autênticos em estruturas coletivas cedem lugar a um

processo de solipsismo antropomórfico⁵, cujas estruturas de composição provocam e desnudam o contexto da ditadura militar.

⁵ A pintura de Sante apresenta um processo gradativo de individualização das formas humanas, cujos desdobramentos de natureza moral adquirem centralidade no suporte.

CAPÍTULO 1: A REFUNDAÇÃO DO ESPAÇO PLÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE: UM EXERCÍCIO CONCEITUAL

A relação entre arte e sociedade, mais especificamente entre pintura e sociedade, é apreendida historicamente através de mediações com as condições materiais de existência. Fragmentos da realidade são modelados conforme as características intrínsecas da pintura, fixando recortes de experiências, condensando temas relevantes para determinados grupos sociais, apresentando possibilidades de materialização estética de um plano de ordem ascética ou espiritual, além da necessidade imediata de identificação com o campo de representação na tela. O conteúdo sociotemporal, deste modo, é o objeto para o qual se envereda a pintura, na medida em que se apresenta como um meio de estabilizar em suas bases o próprio desenvolvimento do processo civilizatório. No entanto, estabilizar, cristalizar e condensar conteúdo social em forma plástica não anula no seu interior os componentes de contradição e tensão social inerentes de uma sociedade no seu devir histórico. De tal maneira que o desenvolvimento intra-estético da pintura permite não só a assunção da complexidade em torno de questões sociais, como também a movimentação na esteira de uma certa autonomia, possibilitando intensas trocas criativas para a composição do real.

Os conceitos de autonomia estética (ADORNO, 2008) e dimensão estética (MARCUSE, 1977) evocam o potencial estético de especificidade da arte, ao refletir sobre o grau de desenvolvimento estético da modernidade, quando a arte passa a contemplar nas suas dimensões o *fait social* e a autonomia, cuja complexidade não envolve a absolutização da objetividade na pintura, tampouco a plenitude da subjetividade. A dimensão estética contém uma série de elementos visuais, sonoros e sensoriais que garantem relativa autonomia em relação às condições materiais de existência. A articulação interna do conteúdo estético apresenta uma lógica própria, oriunda de artifícios formais condizentes com a totalidade da forma da expressão artística concebida pelo artista. A arte, desse modo, não se constitui meramente como reprodutora da realidade material; manifesta uma dimensão que subordina o conteúdo social aos processos estéticos.

Francastel (1990), por seu turno, apresenta as condições criativas que relacionam autonomia e relações sociais existentes ainda no Renascimento, desenvolvendo uma teoria que

compreende as transformações da pintura até a época moderna. É a teoria do Espaço Plástico, segundo a qual a pintura tem o papel de traduzir as condutas gerais de uma sociedade não como um dado, e sim como uma criação à luz de um espaço imaginário. Desse modo, a pintura se constitui como uma expressão do real delineada a partir de um espaço próprio de representação.

Cada corrente estética apreende um momento histórico e suas especificidades. Um conjunto de obras apresenta fragmentos da realidade que caracterizam o espaço, o tempo, os costumes, sociabilidades. Especificidades intra-estéticas também são delineadas conforme as necessidades artísticas do momento. Isso garante o apelo à autonomia do objeto artístico. No entanto, a compreensão de que as obras estão situadas em campos hermeticamente fechados podem esvaziá-las de sentido e reduzir a sua complexidade. O resgate dos traços, as influências formais e a leitura da importância do curso de desenvolvimento da estética pictórica, estão presentes em diversos momentos na história da pintura. Esse aspecto, portanto, não pode ser ignorado, considerando a carga expressiva que se torna objeto de experimentação no seu devir histórico.

Essa situação não elimina o fato de que o espaço plástico passa por grandes mudanças ao longo da história. Segundo Francastel, o Renascimento é responsável pela constituição do espaço plástico. O Romantismo e o Impressionismo são responsáveis pela destruição desse espaço; e a construção de um “novo” espaço plástico ocorre na arte moderna. Um “novo” que precisa ser objeto de mediações e problematizações. Argan (1993), por sua vez, entende que a arte contemporânea reflete uma crise de representação artística, ou seja, esvazia o espaço plástico de conteúdo material. No entanto, no início de 1980 correntes como o Neo-expressionismo e o Transvanguardismo - correntes trazidas para a Bahia por Sante Scaldaferrì – propuseram-se ao retorno do objeto, evocando questões sociais significativas. Nesse sentido, face a teoria do espaço plástico, o presente capítulo visa discutir em que medida estas correntes da década de 1980, influenciadas pelo expressionismo moderno, proporcionaram uma “refundação” do espaço plástico a partir da busca imanente de reconciliação do material estético com as condições sociais de existência.

Problematizar o princípio do espaço plástico na contemporaneidade é um passo fundamental para compreender sociologicamente as obras de Sante Scaldaferrì, as quais transitaram do expressionismo alemão às linguagens contemporâneas do Neo-expressionismo e Transvanguardismo. Duas correntes que emergem na década de 1980 valorizando o potencial

estético da pintura, cuja vibração cromática nos limites do espaço plástico apresenta questões sociais e políticas candentes. Nesse sentido, importa entender como o conceito é uma construção teórico-metodológica que respeita às transformações intra-estéticas da pintura, desde a definição das suas fronteiras e afirmação bidimensional, até a irrestrita experimentação espacial atrelada a uma certa atração a um caráter tridimensional do campo pictórico.

1.1 Hegel e a convicção bidimensional do espaço pictórico

Na sua abordagem estética, Hegel (1974) reconstitui a ontologia da pintura para evidenciar o seu grau de desenvolvimento ao longo da história. Para tanto, estabelece uma relação com a escultura no sentido de demonstrar em que medida a pintura seria parte de um sistema cuja transição para outras artes ocorreria com a imersão na subjetividade. Segundo ele, a pintura dissocia o que a escultura mantém unido, qual seja, o corporal e o espiritual. A escultura, desse modo:

[...] limita-se, por assim dizer, a introduzir no corporal todo esse conteúdo espiritual, como seu elemento vivificante e significativo, criando assim uma nova união *objectiva*, sendo esta palavra compreendida como designando o mundo real exterior, em oposição com o que é interior e subjetivo (HEGEL, 1974, p. 10).

A pintura, pelo contrário, desmaterializa. Hegel trabalha com a perspectiva da desmaterialização para exprimir a essência do objeto pictórico. Segundo o autor, o princípio da subjetividade artística emerge com a necessidade de abandonar a união do espírito com a corporeidade e criar um campo livre de manifestação. Ou seja, a pintura recusa a matéria, o corpóreo, em nome da interioridade subjetiva, de modo que as relações objetivas só estão presentes através da composição de um figurativo obtido pelas propriedades que lhes são subjacentes.

A partir do momento em que a interioridade subjectiva, particularizada, se introduz nessa matéria, é necessário, para fazer transparecer o interior, que a sua totalidade espacial seja suprimida e que deixe de ser o que é na sua existência imediata, para se transformar num reflexo do espírito, do mesmo modo que, no que se refere à forma, é necessário que a sua visibilidade exterior e sensível faça surgir toda a particularidade que comporta e exige a manifestação do novo conteúdo (HEGEL, 1974, p. 13-14).

A escultura, segundo o autor, seria incapaz de separar o interior do exterior, constituindo-se como uma apresentação fria e sensível de um material bruto. O meio de expressão da pintura, por sua vez, é a interioridade subjetiva, mas a arte pictórica não se conforma exclusivamente com a interioridade, precisando expressar a realidade exterior para se tornar perceptível. Desse modo, é conduzida por uma mediação espiritual, que transforma linhas, cores, contornos, em aparências artísticas. Substitui-se a matéria real pela mediação espiritual face a uma subjetividade criativa que oferece a leitura de um objeto presente no mundo.

A pintura, portanto, oferece variedade na representação, movimento, vida intra e extra-estética, cria ambiências, relações e combinações das mais variadas ordens. A subjetividade retira das relações objetivas o conteúdo, e o incorpora na tela de acordo com as condições que a pintura oferece. É na relação com a própria realidade que a pintura se revela viva e concreta. A composição, portanto, é uma representação, proporcionando uma imersão em um tipo figurativo, ou distorção figurativa, ou até mesmo, a abstração pictórica. No entanto, mesmo com toda a sua liberdade criativa, a pintura se remete ao objeto, trazendo consigo um componente social cristalizado em plástica.

A valorização do princípio criativo permitiu a emergência da subjetividade interna como princípio essencial da pintura. Segundo Hegel, já houve momentos históricos nos quais a pintura se encontrou em posição inferior em relação à escultura como manifestação artística. Eis um componente fundamental da relação arte e sociedade. A mesma valorização que os gregos dispensavam à escultura, mobiliza os românticos pela pintura. As condições do ser em sociedade arregimentam forças para a elaboração da estética, de modo que é nessas bases que a pintura adquire projeção no âmbito do notável prestígio de uma prática mais subjetiva e internamente criativa. Segundo Hegel, só a pintura teria condições de explorar o ideal romântico baseado na intimidade dos sentimentos, na felicidade e no sofrimento. Em contrapartida, a pintura também exige uma plástica mais subjetiva em virtude dos materiais que dispunha.

Estes materiais são de uma tal natureza que em lugar de deixarem os objectos exteriores subsistir na sua existência real, embora animada pelo espírito, transformam-nos, no próprio seio da realidade, num simples reflexo do espírito interior que se quer contemplar na sua espiritualidade. É, mais uma vez, a interioridade do espírito que procura exprimir-se, como interioridade, pelo reflexo da exterioridade (HEGEL, 1974, p. 27).

Nesses termos que a interioridade criativa se torna uma objetividade determinada, na medida em que o figurativo é tecido conforme as especificidades estéticas da arte pictórica. A forma dos objetos, os contornos da figura, a evidência de personagens, só são possíveis a partir de materiais que exprimem uma plástica, possibilitando uma identificação com a realidade imediata. Nesse contexto, a figura exterior representada não deve parecer tão dominada como na escultura, haja vista a série de possibilidades plásticas que são transformadas em questões do mundo.

É dada ao pintor, portanto, uma gama de situações estéticas. Se historicamente essa prerrogativa não fora usada, é uma questão de ordem histórica e sociológica. Essa liberdade de composição atrelada às características imanentes da pintura conduz o objeto ao nível das representações, de modo que o resultado da atividade artística não é a reprodução pura e simples da realidade.

A representação pictórica da realidade, desmaterializada, cuja apreensão do mundo está determinada pela interioridade criativa, a partir da qual cores, linhas e contornos substituem figuras reais, suprime, segundo Hegel, uma das três dimensões. Hegel encara a bidimensionalidade como a essência da arte pictórica, na medida em que a pintura não necessita da figura, do material sensível, do objeto real para produzir ou representar as condições objetivas de existência.

A pintura, pelo contrário, deixa ainda subsistir o espacial, ao suprimir o espacial, ao suprimir apenas uma das três dimensões, e ao fazer da superfície o elemento das suas representações. Esta redução das três dimensões às duas da superfície está implicada no princípio da interiorização que se não pode manifestar no espacial como interioridade senão reduzindo a totalidade exterior, em vez de a deixar subsistir na sua completa extensão (HEGEL, 1974, p. 32-33).

A luz é o meio pelo qual a pintura se realiza enquanto tal. É a síntese do processo de desmaterialização tanto quanto fiadora da bidimensionalidade, na medida em que seus experimentos desenvolvem a aparência artificial ou ideal tão cara aos propósitos da época. Hegel discorre acerca das nuances figurativas calcadas nas combinações efetuadas pela luz. Nesse sentido, a luz é fundamental para revelar o seu contrário, o escuro, para o qual os objetos condicionam a sua forma, assim como permite reconhecer as diferenças de formas, distâncias. A unidade da luz com seu contrário forma o princípio da substância cromática, material específico da pintura, que substitui a realidade material, espacial, preterindo, nesse caso, a terceira dimensão.

Hegel apresenta uma série de referenciais fundamentais para a compreensão da teoria do espaço plástico. A perspectiva de desmaterialização demonstra, sobretudo, a existência de uma dimensão estética na pintura que gera autonomia e especificidade em relação ao mundo objetivo. No entanto, o conceito de desmaterialização apresenta limitações no âmbito de uma análise ampliada do desenvolvimento da arte pictórica. Em síntese, a análise é temporal, de modo que o conceito é superado pelas transformações estéticas para as quais a pintura estava sujeita. Hegel analisou com propriedade a arte romântica, que levava o idealismo às mais altas determinações. Isso tinha implicações no fazer pictórico, na medida em que os românticos apresentam uma objetividade “ideal”, na qual a exterioridade se dirige a sensibilidade. O volume, a profundidade, ou quaisquer artifícios técnicos que sugerem uma terceira dimensão, não podem ser concebidos numa teoria em que a representação é composta através da desmaterialização do mundo.

Nesse sentido, a inclusão do volume na pintura exprime as limitações teóricas do princípio de desmaterialização. O figurativo continua a ser composto por linhas, formas, cores e texturas, como também passa a coexistir com as experiências em relevo, que brotam a partir de materiais que trazem novas formas de apreensão do real.

Não obstante a superação do conceito, Hegel conduz as análises para a importância da compreensão do fazer artístico enquanto tomada de consciência do objeto. A relação dialética entre espaço plástico/espaço objetivo é uma construção assentada nessas bases, através da qual o reconhecimento das condições objetivas na pintura é parte de uma reflexão sobre o objeto artístico, subordinando o conteúdo social ao material estético.

1.2 Teoria do Espaço Plástico

O espaço plástico é uma dimensão relativa da expressão pictórica. É uma categoria que delimita o espaço específico da pintura. Hegel, em certa medida, antecipou a existência de uma dimensão particular de uma arte que representa fragmentos da realidade a partir de cores, contornos, texturas, formas. Adorno (2008) e Marcuse (1977), por sua vez, transformaram a autonomia estética em matéria sociológica, uma vez que a dimensão estética traduz manifestações sociais à luz das características intrínsecas da arte. Dessa forma, existe um domínio que só compete a arte, mas o ressoar da sua existência depende inexoravelmente de um conteúdo social transformado em forma. A autonomia é relativa, revelando circunstâncias históricas da humanidade em consonância com as especificidades do material estético.

Na pintura, a noção de autonomia estética converge para o princípio de espaço plástico. Com efeito, a pintura comporta em seu espaço plástico a ambiguidade presente em outras expressões estéticas: é autonomia, como também é fato social (ADORNO, 2008). A estética sociológica, ou melhor, a relação arte/sociedade se consubstancia nessa díade, através da qual os estudos sociológicos sobre a arte garantem efetividade. Francastel (1974; 1983; 1990; sd) é o responsável em delinear a teoria do espaço plástico enquanto domínio específico da pintura, desenvolvendo os aspectos históricos e sociológicos que lhes são condizentes, seja na reflexão acerca do espaço plástico em diversos momentos da história, seja na elaboração de pressupostos analíticos dos fenômenos, como a teoria do signo e do objeto plástico. Francastel, inclusive, desenvolve os pressupostos metodológicos de análise da pintura respeitando as nuances do espaço plástico e suas derivações. Espaço plástico e espaço objetivo são duas dimensões que podem, dialeticamente, provocar tensões e reconciliações conforme as condições estéticas e sociais do momento.

O ponto de partida mais evidente numa discussão que envolve o espaço plástico é o de pensar a pintura como uma não realidade em si (FRANCASTEL, 1990). A pintura não tem a pretensão de confirmar a história, tampouco reproduzir fidedignamente a realidade tal qual aparece. Embora não seja desligada das instâncias da civilização e do desenvolvimento do processo civilizatório, a pintura constitui um espaço imaginário que só a ela compete. No entanto, esse espaço imaginário está eivado de circunstâncias objetivas. O mundo está ali

presente à luz dos elementos intrínsecos da pintura. Realidade que é responsável pela emergência da pintura enquanto expressão artística fundamental para a constituição desse mundo imaginário.

Apresentar figurativamente a experiência temporal do homem tornou-se uma necessidade, na medida em que por séculos a única ferramenta de condensar momentos do real foi a pintura. A constituição de um espaço plástico mobiliza a pintura para uma leitura criativa da realidade, mediante a qual circunstâncias objetivas da realidade são dominadas pela estética, traduzidas numa plástica que exprime tais circunstâncias nas mais altas determinações.

O espaço plástico comporta em seu interior o objeto plástico e o signo plástico. O primeiro se refere a identificação imediata entre a composição e as relações sociais. O artista estabelece relações entre a obra de arte, a natureza e outros produtos da atividade humana, de modo que a produção acontece mediante o reconhecimento das situações objetivas presentes no mundo. É, em suma, uma tomada de consciência do objeto externo, que se transforma em plástica face ao movimento ativo e reflexivo do sujeito artístico. A grande polêmica em torno dos temas de representação desde o Renascimento está no modo pelo qual o objeto plástico é delineado, a ponto de Francastel afirmar que a consciência do objeto só acontece efetivamente quando a arte se liberta das amarras impostas pelo tema artístico. A descoberta do objeto é o ponto central de uma dialética de encontro entre o espaço plástico e o espaço objetivo.

A descoberta dos objetos permite ao sujeito tomar consciência, em todas as civilizações, de suas possibilidades de ação e de compreensão em relação ao mundo exterior, não apenas porque torna-se possível descrevê-los, mas situá-los e utilizá-los como termo de comparação com os outros indivíduos, uma vez que se conseguiu, através da palavra, do gesto, da imagem, fazê-los revestirem-se de uma definição sempre necessariamente arbitrária (FRANCASTEL, 1990, p. 226).

O encontro é dialético, portanto, o reconhecimento é permeado por tensões e recuos. O objeto plástico é decomposto e recomposto num espaço que reivindica em seu interior autonomia e especificidade. É por isso que Hegel aponta a dificuldade de leitura de uma pintura em comparação à frieza e objetividade da escultura. O objeto plástico não é a expressão da reprodução; além do caráter plástico, está envolvido com os meandros intra-estéticos da pintura. Nesse sentido, Francastel (s.d.), na obra dedicada a discutir a relação entre arte e técnica, defendeu que o objeto plástico é permeado por três características: a especificidade, a

intencionalidade e a mobilidade. A primeira é a garantia da autonomia estética da pintura enquanto sustentação da teoria do espaço plástico; a segunda, é a relação com o espaço objetivo, de modo que não se despreza o conteúdo material presente na obra; e o terceiro, por fim, é a expressão da mobilidade, da criatividade e da plástica que permeia a construção do objeto e, sobretudo, dos signos plásticos. O objeto plástico remonta, portanto, a uma gama de representações figurativas ou não figurativas que revela a tomada de consciência do objeto à luz das características da arte pictórica.

O signo plástico, por sua vez, é a expressão figurativa do espaço plástico. O signo plástico apresenta as especificidades plásticas das representações artísticas ao tempo em que revela um conteúdo com significado social. Segundo Francastel (1990), o signo plástico surge no final de um processo de atividade intelectual e manual a partir de três elementos: o percebido, o real e o imaginário. Nesse sentido, a composição não é constituída como um espelho da realidade, mas como um instrumento próprio para explorar o universo sensível e o pensamento e, como tal, mostra-se propícia à análise sociológica.

É da análise do signo plástico que a sociologia da pintura se serve para o estudo das composições/representações. No entanto, a compreensão de um conjunto de obras necessita precipuamente do conhecimento acerca das relações sociais apreendidas pelo espaço plástico. Para Francastel (1990), qualquer análise, por mais sutil que seja, depende do conhecimento de uma sociedade. Por outro lado, esse mesmo conjunto de obras fornece elementos de informação necessários para o conhecimento dessa sociedade.

Uma teoria do objeto figurativo e da forma, uma teoria da imagem, uma teoria do espaço e uma teoria da linguagem parecem dever constituir os principais pontos de vista de onde partirá uma investigação destinada a fundar uma abordagem ao mesmo tempo sociológica e estética da obra de arte (FRANCASTEL, 1973, p. 93).

A estética sociológica se interessa precipuamente pelos signos plásticos, pois respeita o caráter de obra de arte, a sua autonomia, e os significados sociais presentes nas telas. É, nesse contexto, que o espaço plástico consolida também a sua base metodológica. Tendo em vista que a análise compreende o material artístico na sua dimensão e especificidade, o ponto de partida de análise é a própria obra. Francastel (1973; 1983) é enfático nesse quesito em duas obras que dedicam parte de suas reflexões a peculiaridade da metodologia de leitura

sociológica de uma pintura, dada a sua complexidade. Desse modo, deve-se enveredar por uma análise de uma obra de arte a partir dos processos estéticos de criação. É o que confere o estatuto de obra de arte.

Não é possível elaborar princípios para se ver, depois, em que medida eles são aplicáveis; é, na minha opinião, totalmente indispensável agir de forma inversa, isto é, deverá, em primeiro lugar, fazer-se a apreciação das obras, concretas e precisas, pondo-se, de passagem, a questão de saber em que medida se veem aparecer um certo número de leis, de princípios, de formas genéricas de compreensão, ao mesmo tempo que se faz a sua interpretação plástica (FRANCASTEL, 1983, p. 46-47).

Não obstante os princípios elementares e gerais da teoria, o espaço plástico está sujeito ao devir histórico que transforma a sua composição, as prioridades de natureza estética e a relação com o espaço objetivo em consonância com o desenvolvimento do processo civilizatório. Logo, a análise de uma obra de arte com base nas conexões materiais que a engendram também não pode ser desconsiderada. Existe um campo aberto de investigações que preconiza a importância dos processos sociais na construção da obra. A presente pesquisa compreende que esse ponto de vista é parte de um movimento, cujo ponto de partida de análise é a própria obra de arte, que se desdobra em suas conexões intra e extra-estéticas. Nesse sentido, nota-se desde o renascimento até a arte contemporânea, como a reconciliação ou tensão com o espaço objetivo provoca no espaço plástico configurações estéticas permeadas pela unicidade, variabilidade, desconstrução, reconstrução, esvaziamento e refundação da sua forma.

1.3 A Emergência do Espaço Plástico

As primeiras iniciativas em torno da constituição de uma dimensão específica da pintura acontecem no Renascimento. A Renascença representa para a pintura um salto exponencial no que tange à problematização do belo artístico, assim como para a absorção de ideias voltadas para o experimentalismo, a ciência e, sobretudo, o papel de protagonista do sujeito da criação,

o artista, o detentor do dom “natural” de recriação de circunstâncias do real. O artista ganha projeção, populariza a pintura de cavalete e passa a constituir um espaço manifesto de uma carga criativa, atento e alheio, ao mesmo tempo, às questões sociais, estabelecendo limites simbólicos e materiais - através da moldura - com o espaço objetivo.

Segundo Flores (2011), a abertura para a imaginação é a ponte de transição da arte medieval para a renascença. Enquanto no medieval a obra se relaciona com a manualidade, trazendo um caráter reprodutivo e artesanal, no Renascimento a arte provoca a criatividade, o apelo à imaginação. Isto é, impulsos subjetivos passam a conduzir as linhas mestras de representação. No entanto, a pintura ainda era o principal meio de fixação de momentos objetivos, de modo que o estímulo a subjetividade criativa coexistia com a expressão da materialidade. “A menção à Pintura como meio sobre o qual recai o peso da produção de imagens da Visão Objetiva é intencional: forçada a uma obrigatória bidimensionalidade, a Pintura implica uma máxima estruturação e abstração da realidade” (FLORES, 2011, p. 31).

A lógica da Visão Objetiva permitia a assunção da abstração artística na composição dos temas. O apelo para a apresentação objetiva era um cânone sobre o qual os artistas pouco reagiam, entretanto, a renascença possibilitou a evidência do olhar enquanto circunstância subjetiva de produção. Ademais, a bidimensionalidade ainda em voga era uma máxima que atendia aos “desvios” subjetivos do artista, inclusive quando efeitos visuais tridimensionais eram experimentados. A Visão Objetiva atendia a complexidade de um período que manifestava a convivência entre imaginação e perspectiva, entre subjetividade criadora e ciência.

A influência da ciência na pintura, por seu turno, implicou em transformações profundas no fazer artístico. Não só na representação de mudanças no processo civilizatório, como também na demonstração de que a composição é passível de uma série de experimentos científicos para a constituição do espaço. Na lógica da Visão Objetiva, a pintura estaria a serviço de um arcabouço teórico e metodológico que sustentaria a estrutura de composição dos corpos e signos no espaço. O artista, nesse sentido, estaria submetido a uma noção de distanciamento, para cujas pinceladas o objeto seria composto face a neutralidade do olho com vista à garantia de objetividade.

Francastel (1990) desenvolve essa relação entre pintura e ciência como aspecto fundante da construção do espaço plástico. Para além da visão monocular que procura trazer objetividade nas composições, o autor apresenta os experimentos que evidenciaram a valorização da

dimensão plástica. Os pintores renascentistas - sobretudo do quattrocento - desenvolveram técnicas em que a exploração da realidade estava condicionada a utilização da geometria e da matemática. Os contornos estavam submetidos à perfeição das coordenadas geométricas, de modo que a constituição do espaço estava pautada pela simetria, organização das medidas, proporcionalidade e equilíbrio. Dessa maneira, a arte pictórica garantia projeção e especificidade diante das transformações advindas de uma visão racional do mundo.

Em que consiste, exatamente, a etapa vencida por volta da metade do século pelos pintores e por Alberti, seu teorizador? A resposta clássica é conhecida: na adoção do sistema de representação 'verdadeiro' das coisas por meio da perspectiva linear. Baseado em um conhecimento refletido das leis de Euclides - codificação das regras de visão operacional 'normal da humanidade -, o método exige que as imagens, daí em diante, se inscrevam dentro da janela de Alberti como se fosse no interior de um cubo aberto de um lado. Dentro desse cubo representativo, uma espécie de universo reduzido, reinam as leis da física e da óptica de nosso mundo. Todas as partes são mensuráveis segundo a mesma escala, os lugares geométricos e os objetos se encontram igualmente no ponto de concordância de coordenadas geométricas determinadas pela dupla lei da conservação das horizontais e das verticais, qualquer que seja o distanciamento real das coisas, e da visão monocular captada de um ponto fixo, situada a mais ou menos um metro do solo (FRANCASTEL, 1990, p. 22).

Essa posição apresentada por Francastel - como se fora um depoimento - demonstra a preocupação dos artistas com a perfeição geométrica do espaço. A constituição ordenada dos espaços torna-se uma preocupação permanente dos renascentistas com vista a demonstrar pictoricamente um conteúdo social para além do imediato. A Visão Objetiva comunga com a objetividade científica, de maneira que procura trazer um resultado pictórico calcado em evidências, investigações, comprovações. A projeção de um espaço plástico se manifesta à luz dessas condicionantes. A atenção à proporcionalidade, à exatidão matemática e ao equilíbrio remetiam ao quattrocento a uma busca incessante pela perfeição e harmonia das formas.

O reflexo do experimentalismo formal também trouxe uma necessidade de apresentar fragmentos da realidade que fugissem do plano imediato das aparências. Nesse sentido, associar a arte renascentista à reprodução imediata da realidade esbarra nos esforços de artistas que constituíram uma dimensão inerente a pintura, cuja abstração artística traz uma série de referenciais de perscrutação das condições sociais de existência. Rafael Sanzio, por

exemplo, trouxe com a “Escola de Atenas”⁶ um estudo pictórico acerca das personalidades de grandes filósofos gregos que problematizavam aspectos da sociedade ateniense. A Renascença, desse modo, promove a emergência de um espaço plástico que passa a “reivindicar” especificidade ao espaço objetivo, compondo o real conforme características que lhes são imanentes.

Para compreender como nasceu na pintura, por volta do Quattrocento, um novo espaço plástico, torna-se necessário, com efeito, entender que existem, no domínio da invenção, duas coisas totalmente distintas. A primeira é a descoberta, seja de um objeto ou de um corpo desconhecido, seja de um novo princípio, de um novo método de organização ou de interpretação de fatos conhecidos. É sem sombra de dúvida este estágio - descoberta ou adaptação, conduzindo em geral um ao outro - que constitui a invenção pura, mas esta etapa, que normalmente é repentina, mesmo quando vem coroar longos estudos, não é suficiente por si só para produzir obras humanas. A invenção só desenvolve suas possibilidades na medida em que as aplicações se realizam. Esta lei se evidencia quando se trata de estudar o modo como, no começo do quattrocento, surgiu um novo método de representação do espaço (FRANCASTEL, 1990, p. 12).

A pintura desenvolve um espaço plástico, pensando em método, organizando geometricamente as linhas de composição, além de experimentar no seu interior a partir das substâncias cromáticas e da emissão de luz⁷. A constituição do espaço plástico possibilita, como diz o próprio Francastel, a dedução de um princípio fundamentado numa estética. Mas o fortalecimento do espaço plástico do renascimento arrefeceu com o processo de desconstrução plástica promovida pela arte romântica e, posteriormente, pelo impressionismo, os quais possibilitam o surgimento de um novo espaço plástico, moderno, vasto, indócil e subversivo.

1.4 Desconstrução do Espaço Plástico do Renascimento

A pintura, sobretudo a clássica, é permeável às grandes transformações ocorridas na sociedade. Apesar de não existir um paralelismo imediato entre arte e história

⁶ Nessa obra, a composição dos corpos no espaço alude problemas com os quais os filósofos clássicos tiveram ao longo das suas trajetórias.

⁷ Experimentos sobre a luz diáfana, que valorizam emissão transparente das luzes. Fundamental para o estabelecimento do claro-escuro, que delimita a aparência dos corpos.

(FRANCASTEL, 1990), principalmente quando se trata de um sistema que se retroalimenta pela particularidade com relação ao espaço objetivo, mudanças sociais são efetivamente percebidas em plástica através da apreensão de circunstâncias específicas do real. O espaço plástico do Renascimento é paulatinamente transformado até encontrar novos paradigmas estéticos no Romantismo e no Impressionismo. Francastel (1990) é ainda mais enfático: as duas correntes promovem a destruição do espaço plástico do Renascimento.

Entre os diversos pontos que o autor elenca para sustentar a sua posição, um adquire relevância: a variação ou irrelevância dos temas. O Romantismo provoca uma abundância de temas sensíveis ao século XIX em comparação a restrição de outrora. Isso possibilita uma imersão mais profunda na problemática cotidiana, trazendo identidade pela variedade, quebrando com o efeito linear e colorido do conjunto dos clássicos. O Impressionismo, por sua vez, impõe a crise do tema - prenúncio da arte moderna -, na medida em que o experimentalismo *in loco* é apresentado como mais importante que o estabelecimento *a priori* de um tema.

Quanto a isso, importa estabelecer um diálogo um pouco mais extenso com a filosofia hegeliana, para perceber em que medida esta compreende a “(des)constituição” desse espaço plástico. No que se refere ao Romantismo, haja vista a sua característica de valorização da interioridade, dos sentimentos e da imaginação como princípios da criação artística, o idealismo aponta para as questões fundamentais de projeção do objeto artístico. A representação figurativa em linhas, cores, texturas, evoca a ideia enquanto tomada de consciência do mundo. Logo, a projeção do objeto é a construção da ideia para a qual se alcança a realidade material, de modo que a imaginação, o sentimento e a interioridade constituem a maneira pela qual as condições objetivas de existência se tornam perceptíveis.

Schelling (2011), por sua vez, é enfático quanto a idealização objetiva da pintura, enquanto característica do Romantismo. Segundo ele, dentre todas as artes, a pintura é a mais ideal. Para tanto, o espaço plástico é constituído por três elementos vitais: o desenho, a relação claro/escuro e a cor. As três estão imersas numa unidade incompleta, que dá vitalidade à liberdade criativa da pintura. O desenho estabelece a identidade do objeto, evidenciando a potencialidade do espaço plástico; o claro-escuro converte a pintura para o estado de reflexão “[...] movimentando o que é fixo e objetivando o que é fictício” (SCHELLING, 2011, p. 16); a cor, por fim, é a união derradeira entre sujeito e objeto, carregando para o estado de imaginação.

Tanto em Hegel, como em Schelling, apesar de suas diferenças em torno do idealismo filosófico⁸, os materiais que a pintura dispõe reforçam o papel de projeção do objeto. O recurso da cor, da linha, do traço e da textura se estabelece como substituto da matéria tridimensional, fisicamente palpável, em nome da força estética da interioridade criativa. Isso permite evocar um mundo atraído pela instabilidade do sentimento, por traços de dramaticidade das relações, pela via emocional das relações sociais. A interioridade criativa conduz, portanto, para uma desconstrução do espaço plástico de outrora, assentando suas bases em novos paradigmas estéticos.

O Impressionismo, por sua vez, mobiliza as pinceladas no caminho da reabilitação da relação direta do artista com as circunstâncias da vida, provocando novas possibilidades de apreensão da realidade face ao contato direto com a natureza. A atividade criativa mobiliza a presença do corpo imerso no processo de experiência perceptiva. Essa relação direta com o mundo modifica completamente o modo pelo qual a pintura se realiza, trazendo experiências peculiares com relação a cor, a textura e os traços, cujas produções estabelecem uma distância inequívoca com a pintura outrora produzida.

O Impressionismo capta a natureza pelos próprios olhos do artista, provocando experiências inovadoras acerca das cores e das luzes. Os impressionistas abandonam os estúdios e experimentam esteticamente a partir do contato direto com o mundo. A realidade material se percebe pela presença. Isso vai impulsionar uma nova plástica, um novo espaço plástico. Segundo Francastel (1990), o Impressionismo transforma a figuração do espaço, libertando os artistas e o público de convenções seculares. Destruindo o espaço plástico da renascença, o contorno da mancha colorida passa a se sobrepôr ao contorno geométrico dos objetos, de modo que torna possível a descoberta de novos problemas. A análise dos jogos de luz face o contato direto com a natureza proporciona um novo olhar, obrigando o artista, inclusive, a ousar diante de um contexto de desenvolvimento da fotografia⁹. Com efeito, novas possibilidades de representação pulsam para além das transformações formais verificadas.

⁸ Hegel aponta para um movimento dialético do encontro da ideia com o mundo material. Schelling, por sua vez, encerra o movimento na própria ideia.

⁹ A consolidação da fotografia contribuiu para a liberação da pintura da necessidade realista na composição. Permitiu que a pintura procurasse novas abordagens formais, abstraindo a presença incontestável e obrigatória do tema e valorizando a pulsão criativa, que desemboca na arte moderna. No entanto, com o transcorrer do seu desenvolvimento, a fotografia aproximou-se da arte apresentando um estilo estético diferente, apresentando uma nova linguagem. Passou a rejeitar a reprodução mimética em nome da leitura criativa da realidade.

Os impressionistas construíram uma nova concepção do espaço, tanto por terem abandonado os grandes temas e o repertório material de acessórios do Renascimento, como por terem procedido à análise científica das qualidades da luz. Com isso, quebraram ao mesmo tempo os marcos sociais e as categorias correspondentes da representação teórica do mundo (FRANCASTEL, 1990, p. 132).

Os experimentos dos impressionistas, possibilitaram uma nova relação entre o artista e o objeto de representação. No entanto, tanto o Romantismo como o Impressionismo são colocados como precursores e não realizadores de um novo espaço plástico. A imersão formal ainda manifesta as preocupações presentes nos clássicos. “Uma sociedade só abandona um espaço imaginário e representativo, assim como um espaço físico ou geográfico, mecânico ou geométrico dado, para instalar-se simultaneamente em outro” (FRANCASTEL, 1990, p. 170). Isto é, para Francastel, a substituição fora um caminho natural no curso de desenvolvimento da arte pictórica.

Argan (1992) argumenta que o Impressionismo rompe decisivamente com as estruturas do passado, abrindo caminho para a pesquisa artística moderna. Busca garantir a legitimidade da pintura enquanto instrumento de exploração da realidade, diante do avanço de novas ferramentas de captação do real. Os impressionistas, segundo Argan, defendem o papel inesgotável da pintura de experienciar o mundo, que não pode ser substituído por outras linguagens artísticas. “A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico” (ARGAN, 1992, p. 76). Isso, evidentemente, impõe a necessidade de construção de um novo espaço de representação, para o qual a arte moderna conduz novos olhares acerca do mundo. A Arte Moderna emerge, nesse sentido, buscando uma transformação profunda na constituição do espaço, solapando as bases e as convicções relativas ao fazer pictórico de outrora.

1.5 O Espaço Plástico da Modernidade

A modernidade efetivamente possibilita uma mudança acentuada na constituição da pintura. A velocidade das transformações impostas pela modernidade tem reflexos significativos no

fazer pictórico, seja pela abertura formal de infinitas possibilidades pictóricas de representação, seja por novos interesses e maiores exigências de captação do real com a ascensão da fotografia e do cinema. O mundo em plena transformação é captado por lentes e transmitido para espectadores eufóricos com a capacidade de reprodução da vida. É essa aproximação entre a película e a vida cotidiana que desloca o cinema e a fotografia da tendência nas artes clássicas pelas vias da indeterminação (LUKÁCS, 1982) A audiência passa a se identificar imediatamente com os novos instrumentos de captação, trazendo desafios para as artes clássicas quanto ao seu comportamento nesses novos tempos.

A pintura reage através da construção de um novo espaço plástico (FRANCASTEL, 1990). Liberta-se do papel de fiador das imagens objetivas para trazer uma nova dimensão do espaço. A pintura recrudescer com o processo de autonomia, adquire mais especificidade e decompõe o universo formal para recompor numa plástica propositiva. Flerta com a abstração, apela para o não figurativo, ao mesmo tempo que, dialeticamente, fortalece o figurativo para trazer uma compreensão sensível das condições objetivas de existência. A convicção bidimensional é testada com experimentos que fortalecem os efeitos tridimensionais na superfície.

Mas esse novo precisa ser amplamente problematizado para não incorrerem em simplificações já superadas. A arte moderna não pode ser entendida como um invólucro que faz tábula rasa das contribuições artísticas de outrora, tampouco um movimento que advoga a antiga noção de progresso e evolução da arte (KERN, 2005). No âmbito da arte moderna, esse novo espaço plástico deve ser acompanhado pela pluralidade, a fragmentação e o resgate a elementos do passado e do clássico. Logo, a noção de ruptura deve ser relativizada, na medida em que o diálogo com o passado permanece na sua estrutura.

Nesse sentido, a posição de Francastel (1990), segundo a qual o estabelecimento de diversas correntes na arte moderna possibilita a constituição de um espaço plástico pautado pelo ritmo, velocidade e deformação em contraposição a transferência, objetividade e estabilidade de outrora, é uma fundamentação já superada pelos estudos contemporâneos acerca da arte moderna. A ideia arraigada de evolução e progresso monolítico do objeto artístico demonstra uma visão parcial do processo de constituição desse novo espaço. Segundo Kern (2005, p. 212),

Essas mudanças não se enquadram mais nos critérios da historiografia tradicional, de obras originais e eternas, de evolução e progresso, de arte

universal monolítica ou a restrição às categorias, tais como a pintura, escultura, gravura e desenho. A sua complexidade amplia-se, à medida que o historiador observa a pluralidade, a fragmentação e a função assumida pelos artistas de reinterpretar o passado.

Entretanto, isso não significa que não exista um novo espaço em constituição. Um novo espaço que garante especificidade para novos experimentos estéticos de acordo com uma realidade assentada em correntes no interior da arte moderna que provocam uma transformação acentuada da superfície, estabelecendo graus distintos de relacionamento com o mundo objetivo.

Por vezes, a comunicação entre arte e sociedade se manifesta como campo de disputas. Para Argan (1993), dois grandes movimentos contemplam as diversas correntes que emergiram entre o final do século XIX e início do século XX. O primeiro é considerado “vanguardista”, reunindo correntes como o Cubismo, De Stijl, e os Construtivismos¹⁰, cuja orientação modernista é baseada na exaltação da nova concepção do trabalho e do progresso, sobretudo em países em vias de industrialização. Nesse sentido, a vanguarda propõe adequar a sensibilidade da produção artística ao ritmo do trabalho industrial. O construtivismo russo, por exemplo, estabelece uma finalidade extra-estética ao material artístico como instrumento do processo revolucionário. Isto é, busca constituir funcionalidades ao material estético, instrumentalizando a arte para participar efetivamente de mudanças sociais significativas.

As correntes do primeiro grupo, que implicam um juízo substancialmente positivo sobre a atual situação do mundo, tendem a reassociar a arte à sociedade, já não através do mercado, mas através do sistema de produção da indústria, coordenando os procedimentos da concepção formal com os da projecção industrial. O artista recusa o mito da arte ‘pura’ do ofício ‘sagrado’ ou ‘inspirado’, renuncia à categoria de intelectual, transforma-se em técnico projetista, utiliza a tecnologia industrial para produzir objectos de uso corrente, perfeitamente funcionais e com uma qualidade estética própria (ARGAN, 1993, p. 29).

O segundo grupo é “o de sinal contrário”, formado pelo dadaísmo, surrealismo e derivações, que rechaçam a relação funcional das artes, estabelecendo pontos de incongruência da relação arte e sociedade. Nesse sentido, segundo Argan, é impossível constituir a relação entre a esfera da criação artística e da promoção industrial, de modo que a arte permanece como a

¹⁰ Construtivistas Russos e a Bauhaus

única atividade individual numa cultura de massas. Demonstram, portanto, a sua reação acerca da subordinação ao sistema industrial, separando a técnica artística da atividade de produção industrial. “As correntes do segundo grupo implicam um juízo negativo sobre a situação atual da sociedade e sobre o seu comportamento condicionado pelo sistema industrial” (ARGAN, 1993, p. 31).

Argan - com vista numa lógica que flerta com a dialética negativa -, chega ao ponto de considerar as posições do segundo grupo uma antecipação da crise de representação que estaria por vir. No entanto, a antecipação de um processo de crise é uma reação que esvazia o papel de enunciação de signos plásticos que refletem as condições sociais de existência. Correntes que efetivamente discorrem sobre o objeto transformado em plástica. Momento em que o tabu do tema da arte clássica é superado em nome do movimento em torno da autoconsciência sobre o objeto. A tomada de consciência sobre o objeto manifesta não só a especificidade do objeto plástico perante a realidade - na medida em que se mostra um domínio diferente da aparência e do espaço material -, como demonstra a descoberta de condições sobre o mundo face ao experimento de um artista que pensa a realidade e suas contradições.

O novo espaço plástico apresentado pelos “ismos” da arte moderna - vanguardista ou não -, comporta também no seu interior questões de ordem científica e de natureza política-ideológica. A experimentação relativa à constituição de um novo espaço compreendeu uma série de instrumentos que sustenta determinadas formas plásticas. E é nessas circunstâncias que o debate também se volta para a relação arte/sociedade, na medida em que o espaço plástico é constituído de referenciais face ao intercâmbio com o mundo objetivo.

Do nacionalismo futurista, passando pelo processo revolucionário construtivista russo, ao reformismo social-democrata dos construtivistas alemães e holandeses, as correntes modernas evocam diferentes concepções que emanam da realidade de diversos países. Isso não implicou necessariamente compromisso político-ideológico, tampouco submissão acrítica a modelos extra-estéticos de composição. Em geral, as correntes representavam contextos políticos com a visada de preservação da sua autonomia¹¹.

¹¹ Caso emblemático do Construtivismo Russo, que manifestava princípios revolucionários com base numa estética crítica ao regime stalinista. Para se contrapor ao Construtivismo, o regime estimulou o desenvolvimento de uma arte oficial, chamada de Realismo Socialista. No caso do Construtivismo alemão da Bauhaus, o nazismo impediu o funcionamento e a projeção dos artistas da escola em nome de uma estética que atendesse os anseios políticos do regime.

No que se refere a ligação com a ciência, a arte moderna conduz as suas representações com vistas a exprimir um espaço decorrente de um método de investigação do real. Substituiu-se uma lógica pautada pelo distanciamento, objetividade e sistematização dos dados sensíveis da tradição renascentista, pelo aporte mais subjetivo, por uma proximidade maior com o objeto e pela busca de métodos distintos de apreensão do real. Para exemplificar essa questão, Argan (1993) revela que o Cubismo é baseado em processos de análise e experimentação, procedendo hipóteses e verificações¹²; o Construtivismo, por sua vez, serve-se de técnicas sociais e das ciências exatas; e o Surrealismo projeta imagens do inconsciente.

Com efeito, a arte moderna opera uma transformação inequívoca do espaço plástico face a liberdade na produção, o arcabouço de novos referenciais e a imersão em contextos políticos e sociais que enunciam posicionamentos e problematizações acerca da realidade. Uma das correntes modernas que mais se preocupa com o poder de projeção do argumento e leitura plástica diante da realidade é o Expressionismo. Corrente que será abordada com um pouco mais de ênfase, não só por contar com o pintor Sante Scaldaferrri como entusiasta, como também por ser a grande referência para o que chamamos posteriormente de Refundação do Espaço Plástico, a partir da emergência de correntes da arte contemporânea como o Neo-Expressionismo e Transvanguardismo que, não por acaso, foram trazidas para a Bahia pelo artista que é objeto da presente tese.

1.6 O Espaço Expressionista

O Expressionismo¹³ é uma corrente moderna que surge com uma tendência anti-impressionista de superação do caráter sensorial em nome da consciência. A impressão da realidade a partir do contato *in loco* com o mundo é desafiada por uma proposta estética calcada na expressão da interioridade do homem. O Impressionismo é atitude sensitiva, ao passo que o Expressionismo evoca uma atitude volitiva, agressiva e questionadora do mundo.

¹² No filme “O mistério de Picasso” de Henri-Georges Clouzot, fica bem clara a necessidade de verificação quando o artista procede a decomposição formal.

¹³ As raízes do expressionismo estão ligadas a três movimentos que agiam de forma independente: os fauves, a nova objetividade e o *die brucke* (a ponte). O primeiro buscou solucionar o dualismo entre a sensação e a construção; a nova objetividade prescindiu de qualquer sistema convencional de representação para expor com cruza a realidade da situação; e o último - *die bruck* - é a busca de uma criação do real que recomeça do nada.

O espaço plástico impressionista é marcado por experimentos ópticos em torno da natureza, enquanto o espaço expressionista é representado por uma consciência afetada por questões sociais relevantes.

Segundo Argan (1992), os expressionistas geralmente estão próximos da vida cotidiana. A despeito dos impressionistas, que buscam captar o real somente por essa presença no mundo, o expressionismo visa a construção de um real à luz do engajamento, que se estabelece na consciência e se materializa em *práxis* na pintura. Segundo ele, a técnica não é inventada, é trabalho, de modo que está ligada a rotina de trabalho da classe trabalhadora, diferentemente da sofisticação intelectual da técnica impressionista. O engajamento é, portanto, o aspecto militante de um trabalhador ou artista, que exprime a tomada de consciência na tela sobre as circunstâncias materiais de existência.

A materialização do espaço plástico expressionista em consciência afetada passa pela deformação do objeto. Essa deformação constitui-se como a expressão interior de uma sociedade degradada. Deformação que apresenta o grotesco¹⁴ não só como expoente, como também reminiscência de signos presentes em correntes clássicas. O feio é o belo decaído e degradado. É a representação da sociedade, que marginaliza o não-convencional, que estigmatiza os que não se submetem aos padrões. Um feio, um grotesco que contraria os cânones, a classe dominante e apresenta as contradições da sociedade.

Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reverter em *belo* o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir (ARGAN, 1992, p. 241).

Nesse sentido que Humberto Eco (2007) aponta para uma “autonomia do feio”, posicionando-o numa condição bem mais rica, vivaz e representativa que uma simples negação do estatuto da belo. Opor o feio ao belo reduz a capacidade de emanar aspectos fundamentais da vida em sociedade em diversos momentos da história. Uma condição presente em inscrições criativas seculares, que encarnam entidades movidas pela desproporção e disformidade, à luz de formas híbridas, sobrepostas, zoomórficas, fantásticas,

¹⁴ Aspecto dos mais fundamentais na obra de Sante Scaldasferri.

rompendo com as “leis das formas naturais”. Humberto Eco, inclusive, resgata essa assunção do feio em inscrições artísticas desde a Grécia antiga.

Com efeito, beleza e feiúra são definidos em relação a modelos específicos (ECO, 2007), a padrões socialmente aceitos. Cria-se um cânone, estabelecendo as bases para a tessitura formal, de modo a colocar em suspensão ou suspeição tudo aquilo que não se enquadra a determinados modelos. Segundo Lino (2020), os padrões de beleza advindos da Grécia clássica estavam relacionados ao gosto, a atração e a admiração, de forma a aproximar a noção de beleza a valores positivos. O estabelecimento de parâmetros rígidos na criação impulsionou a adoção de medidas, proporções e números na realização artística.

No entanto, isso não significa que o estatuto do feio não penetre no âmago da concepção de belo artístico. A expressividade que o feio possui em diversas representações ao longo da história, demonstra a sua carga estética e o potencial de exprimir fragmentos da realidade sob um olhar que desperta sensações distintas das composições edulcoradas da vida. A argumentação de Lino (2020) é bem precisa quando sustenta que a principal característica da mimesis, nesse sentido, é o prazer de estabelecer uma relação com aquilo que foi separado da realidade, desprovida da intenção de agradar ou desagradar no mundo real. Nesse contexto, o sentido de mimesis além de reforçar o caráter de autonomia da obra, demonstra que a arte não tem compromisso com imposições de padrões sociais de beleza.

O prazer que temos por natureza é o de com-por, podendo nos dirigir, inicialmente, à precisão da representação, porém, a semelhança não é sempre a origem do nosso prazer, uma vez que podemos nos deleitar com uma imagem mesmo se nunca tivermos visto o que ela mimetiza. O prazer em contemplar as imagens de animais desonrados (atimotatoi) e cadáveres (nekroi) seria o prazer do pensamento, que pode transformar o terrível em deleite. O exemplo dos cadáveres (nekroi) nos coloca diante de algo horrível não porque isso seja fisicamente feio, mas porque esse ato nos torna conscientes de nossa própria morte (LINO, 2002, P. 37-37) .

A sensibilidade em torno do feio movimenta a corrente expressionista. Sante experimentou efusivamente a poética do feio em face de momentos muito tensos da conjuntura brasileira. Recorreu ao grotesco como leitura estética das condições objetivas do homem nordestino. É um tensionamento que está na origem do conteúdo grotesco da corrente expressionista como resposta estética, sobretudo, à barbárie da I guerra. O Expressionismo, nesse sentido, dialoga

diretamente com momentos expressivos da realidade, devolvendo no fruidor uma plástica que choca, desequilibra, causa repulsa. O espaço plástico do Expressionismo é uma dimensão reveladora da problemática social, demonstrando a sua especificidade, a sua autonomia, os seus referenciais, que se distanciam da mera reproduzibilidade mimética.

A tônica da arte moderna é o distanciamento cada vez mais acentuado da representação imediata do mundo. Não só o Expressionismo, como também as outras expressões artísticas conduziram as pinceladas para o poder expressivo da criação. A busca pela especificidade já iniciada entre os renascentistas atinge o seu paroxismo com representações modernas do mundo. A complexidade de uma sociedade, as suas contradições, a carga política que provoca uma tessitura utópica sobre os destinos do mundo, são trabalhadas pictoricamente à luz da autonomia que a pintura carrega como trunfo diante de novas ferramentas ávidas pela cristalização da vida cotidiana.

Isso muda com a arte contemporânea. Os intensos diálogos com questões presentes no mundo são substituídos por uma espécie de desprezo. O mundo e suas contradições já não são mais o objeto central para o qual a pintura envidará esforços para uma composição que desperte sensações acerca do imediato. O espaço plástico é esvaziado em nome de uma estética que não deseja se imiscuir com o mundo. O suposto instinto de preservação desemboca na crise de representação da arte. Mas uma crise que provoca, dialeticamente, a reconstituição do objeto plástico sob a mediação de novas bases expressivas, trazendo novas variáveis, diferentes leituras, discursos e narrativas. Segundo Danto (2014), o que havia chegado ao fim era aquela narrativa, mas não o assunto da narrativa. Nasce uma forma de apreender questões do mundo, mesmo sem a pretensão de fazê-las.

1.7 Esvaziamento do Espaço Plástico

Após a II Guerra Mundial, o espaço plástico entra em seu momento distópico. A utopia de outrora cede lugar à desesperança, que conduz a arte, paulatinamente, ao hermetismo. Uma crise que se manifesta pela ausência deliberada de comunicação entre arte e sociedade. A

cisão se manifesta em obras que esvaziam o seu carácter objetivo. O reino da abstração passa a dissolver o figurativo que medeia a relação com aspectos significativos da sociedade.

Segundo Argan (1993), a arte contemporânea teria deixado de cumprir uma função concreta, qual seja, passa a não comunicar com nada que a sociedade pudesse captar e utilizar, entrando em contradição com todo o sistema das atividades culturais e produtivas da sociedade contemporânea. Hostiliza-se a arte crítica, apresentando uma veia de corte existencialista à luz de uma filosofia da crise. Desse modo, nasce uma tendência chamada “informalismo”.

Embora na origem esteja ainda o tema da angústia e do desespero existenciais, ressentidos de forma atroz pela condição humana devido à opressão política, as correntes informais não tem uma direcção política: de facto, não se apresentam sequer como um conjunto de correntes, mas como uma crise geral que afecta igualmente todas as tradições da arte moderna (ARGAN, 1993, p. 46).

O informalismo se desenvolve em países industrialmente avançados, refletindo a impossibilidade de entendimento entre os artistas e a sociedade. Nos Estados Unidos, o reflexo do esvaziamento do objeto acontece com o abstracionismo geométrico. Há a compreensão de que o artista deve se afastar da sociedade e sua tecnologia industrial, na medida em que o sistema ameaça a liberdade e a existência do indivíduo. Argan (1993) argumenta que esse afastamento implica no encerramento do período em que a arte estava envolvida e empenhada com a problemática social e política.

A plenitude da abstração drena o conteúdo objetivo das obras. Ao contrário da perspectiva de abstração renascentista que tinha uma conotação de natureza reflexiva, o abstracionismo da arte contemporânea esvazia o figurativo por entender que a realidade é pura existência, isto é, ainda não é figura. Argan chama de redução fenomenológica da arte, em especial da pintura, que acomete todo o seu espaço plástico, visto que a compreensão da arte como pura existência desconstrói todo um sistema de referências que constitui a representação objetiva do mundo. Enquanto existência em si, não existe objeto sem a presença do sujeito no mundo. Rejeitar o mundo tal como se apresenta, implica na não presença do sujeito.

Segundo Argan (1993), o informalismo exclui qualquer relação com o mundo da produção, com a ciência e com a história. Manifesta-se como crise da historicidade e como dissolução

do sistema técnico das artes, sobretudo no pós 2ª Guerra Mundial que não só destitui a ideia de história como progresso, como também dissolve a ilusão de uma função social da arte. “[...] se a história é violência e terror, a arte não pode ser arte, a não ser colocando-se fora da história” (ARGAN, 1993, p. 88).

Essa compreensão de Argan sobre a arte contemporânea carece de cuidados. Esse tom apriorístico com referência a filosofia fenomenológico-existencialista sobre a arte contemporânea reifica esteticamente a sua dimensão histórica. A filosofia não tem condições de anteceder o processo de construção, tampouco orientar o modo pelo qual a linha criativa deve se desenvolver. Essa perspectiva reduz a sua complexidade em nome do enquadramento a referenciais norteadores da prática artística.

O que importa nessa discussão, portanto, é a forma como a arte reage às questões sociais imediatas. Ou melhor, como a arte se posiciona diante da sociedade. A “Nova Figuração” emerge como uma corrente que estabelece uma figura desprovida de significado; o “Minimalismo” reduz ao mínimo os processos formais de composição; a “Arte Conceitual” isola o conceito de arte aos valores; o “Hiper-Realismo” reduz a arte a pura fenomenalidade. Desse modo, esvaem-se os significados implícitos na arte, consolida a crise do objeto artístico, provoca a incomunicabilidade com a sociedade e, sobretudo, esvazia o seu espaço plástico.

Toda a arte deste século vive a crise do objecto artístico; e dado que em toda a história da civilização o objecto artístico foi o objecto por antonomásia, o modelo ideal do objecto, a crise do objecto artístico está integrada na crise mais vasta da ideia de objecto. As correntes mais recentes repudiam o objecto artístico, seja porque ele já não tem valor de modelo, seja porque, numa sociedade de mercado como a actual, é imediatamente envolvido na mecânica da posse e do consumo, tornado ‘mercadoria’” (ARGAN, 1993, p. 120-121).

No entanto, a reação explícita ao objeto, em síntese, acaba por voltar-se para o objeto, para o mundo que ele tenta recusar. O mundo ausente passa a ser presença na recusa, na medida em que a realidade se impõe diante de um trabalho intenso de fuga. Argan não conseguiu perceber esse movimento intra-estético, uma vez que absolutizou adialeticamente a crise de representação. Problematizar a ideia da “figura” na arte contemporânea seria um caminho.

Kern et al. (1998) aponta que o ato de sugerir ou evocar da arte contemporânea substituiu a ação objetiva de representar. É assim que a noção de “figura” se distingue da concepção figurativa, na medida em que fortalece os efeitos alusivos da composição. Estabelece-se a forma predominante com a qual a “figura” participa do quadro, sustentada pelas propriedades sensíveis dos materiais. “Cada vez mais vemos o artista evocar o homem não através da representação da sua aparência, mas sim através da utilização, na obra, de elementos de sua corporalidade, como o sangue, os excrementos, a pele, as unhas (KERN et al., 1998). Nesse sentido, um mundo surge através da evocação simbólica de determinados materiais que recorrem à realidade material.

Com efeito, a noção de “figura” na arte contemporânea deve ser alvo de reflexão permanente. Uma figura seccionada, fragmentada, por vezes isolada, reativa e convergente com outras linguagens. O processo de esvaziamento do espaço plástico não impede o relacionamento com o mundo, contra o qual a arte se insurge. Por mais que se afaste, a realidade material se mostra presente. É assim que a figura remonta um objeto plástico, cuja expressão manifesta a relação tensa da arte com a sociedade. Não pretende apresentar uma direção, um norte, um sentido. A força da representação modernista é substituída pelo descompromisso da “figura” com agendas, narrativas e contextos.

Munidos desta abordagem, percebemos também que em inúmeras obras figurativas contemporâneas, a figura gravita ou flutua no espaço de representação, a figura aparece fragmentada, isolada, estática, atemporal, insinuada, criptografada e, muitas vezes, descontextualizada [...] (“KERN et al., 1998).

Mas como parte do seu próprio desenvolvimento, a arte contemporânea também se mostrou propícia ao fortalecimento do espaço plástico. A pop-art se movimenta timidamente nessa linha, o grafite vai desafiar as fronteiras entre o espaço objetivo e o espaço plástico, mas é o Neo-expressionismo e o Transvanguardismo que passam a reivindicar o objeto com uma força simbólica que desafia os padrões estéticos vigentes.

1.8 Refundação do Espaço Plástico

Argan (1993) argumenta que o fato que separa a arte do século XX com a arte do passado é a passagem do figurativo ao não figurativo. Esse encontro com o não figurativo fora responsável pela constituição de uma abstração artística cada vez menos carregada de signos que remontem a realidade objetiva. O índice acentuado de abstração possibilitou uma recusa gradativa do tratamento e problematização das questões sociais. A plenitude do afastamento, dialeticamente, resultou na reação de algumas correntes que passaram a reconstituir mediações críticas com a sociedade de acordo com circunstâncias atuais e presentes no mundo. Deste modo, entendemos que na década de 1980 ocorre - a despeito dos padrões estabelecidos pela arte contemporânea - uma refundação do espaço plástico, a partir de experimentos estéticos empreendidos pelo Neo-expressionismo e Transvanguardismo.

Refundar o espaço plástico implica reconstituir a dimensão plástica com signos correspondentes de mediação com a realidade objetiva, respeitando a sua especificidade e autonomia. Isto é, a dimensão plástica volta a subordinar os conteúdos sociais aos processos estéticos, reconduzindo a composição pictórica para o encontro com o objeto. Do ponto de vista formal, o aporte concedido pela arte contemporânea possibilita a construção do objeto a partir de novas experiências com técnicas de composição¹⁵.

Algumas iniciativas já haviam sido tomadas para o processo de “reconciliação” com o espaço objetivo. A Pop Art já é uma reação ao expressionismo abstrato e ao “action painting”¹⁶, sobretudo na fase americana. Segundo Lucie-Smith (2006), a arte pop contesta o expressionismo abstrato de três maneiras: é figurativa, é ‘nova’ e ‘mais americana’. O aspecto nacionalista é o que contribuiu para o grande sucesso da corrente.

O nacionalismo contribuiu para o sucesso súbito e esmagador da arte pop americana, na qual os americanos encontraram um reflexo verdadeiro da sociedade que os cercava, além de uma afirmação da singularidade do ponto de vista deles. Não é exagero afirmar que a arte pop levou à construção, ou reconstrução, da história da arte americana, abrindo mais espaço para artistas como Hopper e, até mesmo (retrocedendo um pouco mais), para pintores como Frederick Edwin Church (1826-1900)(LUCIE-SMITH, 2006, p. 115).

¹⁵ Uso da encáustica, collage, serigrafia e materiais externos a pintura.

¹⁶ Variante do Expressionismo Abstrato. É o gestualismo, ou espaço de ação do pintor que aplica espontaneamente as tintas sem determinar previamente os seus propósitos.

O vínculo com a cultura urbana e a indústria de massa reposiciona o espaço plástico para a presença mais forte do figurativo composicional, aliado ao interesse pela textura que despertou grandes transformações no ato do fazer artístico. Esse interesse pela textura, inclusive, causou uma forte influência na arte de Sante Scaldaferrri, que passou a utilizar alguns elementos da arte pop em suas representações¹⁷. Ademais, há uma preocupação com a cultura popular, com a apropriação de objetos do contexto da vida cotidiana, produzindo uma dimensão imaginária sobre esses elementos.

1.9 O Espaço Neo-Expressionista

A arte pop com todas as suas preocupações de ordem formal ainda teve a importância de ser um catalisador de questões extremamente relevantes que aconteciam no cenário urbano da Inglaterra e Estados Unidos. A cultura popular e de massa, o consumo do entretenimento e notícias eram demasiadamente explorados em suas composições. Mas é na década de 1980 que as representações adquirem uma força simbólica que provocam a necessidade de tratar elementos críticos fundamentais da sociedade pela via estética. O Neo-expressionismo e a sua derivação italiana chamada de Transvanguardismo, recorrem às influências elementares do expressionismo moderno para representar fragmentos relevantes da sociedade. “Um fato importante foi a mudança, particularmente notável na década de 1980, de uma arte que existia isolada de questões políticas, sociais e comerciais - como a arte minimalista da década de 1970, por exemplo - para outra que parecia obcecada por elas” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 01).

Essa obsessão representou uma reação absoluta aos que promulgavam o fim da pintura. A exposição “Um novo espírito na pintura” trouxe para o centro a busca de revitalização da arte pictórica, trazendo uma carga política, social e simbólica sobre a contemporaneidade. Diversos artistas que rejeitavam a soberba intelectualista da arte concreta, assim como a assepsia do minimalismo e da arte povera¹⁸, recorrem a força emotiva para regurgitar - as

¹⁷ Os “ex-votos” da arte pop de Sante são colados na tela para dar um sentido tridimensional.

¹⁸ A arte povera é a chamada arte pobre. A ideia era empobrecer a arte de significado, de tal maneira que não tivesse distinções com a realidade.

vezes literalmente - questões sociais candentes. Artistas como Kiefer¹⁹, Baselitz²⁰ e Penck²¹ na Alemanha trazem os contornos representativos do Neo-expressionismo. Esse movimento é responsável, inclusive, pela reabilitação de Lucien Freud²² como pintor renomado. No Brasil, Paulo Monteiro²³ e Jorge Guinle²⁴ são representativos, assim como Sante Scaldaferrri²⁵, que estabelece a transição do Expressionismo para o Neo-expressionismo com bastante naturalidade.

Estes defendiam o restabelecimento do objeto de representação. Reconstitui-se a sua dimensão plástica, a força das representações e a comunicação com o espaço objetivo, sem deixar de explorar o desenvolvimento de novas técnicas, a utilização de objetos externos à plástica pictórica com vista ao volume²⁶, e o intercâmbio com outras linguagens. A desconstrução formal tão cara aos expressionistas, problematizando questões relativas a padrões normativos, é retomada não só com o acréscimo dos efeitos tridimensionais do espaço, como também por imersões abstratas inquietantes. Refunda-se, portanto, o espaço plástico, através de uma linguagem contemporânea condizente com as novas condições estéticas e sociais do momento. “Ainda que, por razões óbvias, o neo-expressionismo tenha se associado firmemente na mente do público ao renascimento da arte alemã no pós-guerra, movimentos semelhantes ocorreram em outros países, sobretudo nos Estados Unidos e na Itália” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 178).

Na Itália, o Neo-expressionismo é chamado de Transvanguardismo. Segundo Lima (2010), a Transvanguarda apela para o corpo em destaque, cores fortes, fragmentações, zonas de escuridão, borrões e combinações híbridas. A Transvanguarda, ao mesmo tempo que pode recorrer a pinceladas com recortes críticos de violência e morbidez, carrega consigo o identificável e o não identificável, a certeza e a dúvida, o soturno e a vivacidade. É uma

¹⁹ Anselm Kiefer é um pintor e escultor alemão. Formado na Düsseldorf Kunstakademie, trabalhava com materiais presentes na natureza para representar a arte e a cultura alemã.

²⁰ Pintor alemão conhecido pelas imagens de cabeça para baixo, em reação a arte conceitual.

²¹ Artista alemão notabilizado pelo trabalho que mistura as reminiscências de trabalhos rupestres com a realidade alemã.

²² A reabilitação de Lucien Freud se deu através de uma redescoberta. Segundo Lucie-Smith (2006), a pintura de Freud estava descolada da ideia de vanguarda defendida pelos que tinham o poder de formar opiniões no mundo da arte. Com a exposição “Um novo espírito da pintura”, Freud alcança reconhecimento internacional situado numa emergente vanguarda artística contemporânea.

²³ Artista que segue a tendência Neo-expressionista de gerar efeitos tridimensionais, através da madeira e dos tubos de PVC.

²⁴ Artista colorista, apostou em efeitos solares com grande densidade emocional.

²⁵ Como será visto nos capítulos analíticos, a transição de Sante Scaldaferrri para o neo-expressionismo ocorre na década de 1980, especificamente a fase antropomórfica que compreende 1980 a 2003.

²⁶ Uso do ferro, da porcelana, do pano, da palha, da madeira.

experiência densa e complexa da vida cotidiana. Resgata a tradição expressionista voltada para a sensibilidade, conduzindo-a para questões imanentes da sociedade italiana²⁷.

Nessa linha, Lucie-Smith (2006) argumenta que a ideia do transvanguardismo é escapar das doutrinas consolidadas do vanguardismo e do puritanismo da “arte povera”. Dessa forma, a corrente se distancia do “mainstream” estético da arte contemporânea, assim como preenche o espaço plástico com representações da sociedade italiana. De uma maneira insólita e inovadora, os artistas italianos passam a desafiar, inclusive, o curso da história da arte daquela região.

Talvez seja surpreendente encontrar um grupo de pintores neo-expressionistas na Itália porque o expressionismo, a partir de Edvard Munch (1863-1944), sempre foi considerado um estilo essencialmente setentrional ou mesmo nórdico, uma tendência contrária ao classicismo meridional. Os quatro artistas italianos estreitamente ligados à tendência são os chamados ‘três Cs’ - Sandro Chia (1946 -), Francesco Clemente (1952 -) e Enzo Cucchi (1949-) - e Mimmo Paladino (1948 -). De modo geral, são participantes da chamada Transvanguardia, um termo inventado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, que o usou pela primeira vez em 1979 em um artigo publicado no periódico *Flash Art*. No ano seguinte, Bonito Oliva publicou um livro, *La Transvanguardia Italiana* (LUCIE-SMITH, 2006, p. 180-181).

O reflexo do Neo-Expressionismo nos Estados Unidos, por sua vez, pode ser traduzido por dois sentimentos distintos: entusiasmo e ameaça. O entusiasmo ocorre com o abandono do expressionismo abstrato²⁸ e a utilização massiva da figuração com a utilização dos contornos irregulares. A ameaça, por sua vez, constituiu-se pelo sentimento de invasão da arte europeia nos badalados salões nova-iorquinos. A resposta local dessa profusão de sentimentos é a emergência do grafite, que passa a dar um tom autóctone de expressão criativa. Segundo Lucie-Smith, o grafite se colocava como uma continuação legítima da arte pop. Isto é, manifestava uma resposta aos que o associavam ao Neo-expressionismo. Do ponto de vista do espaço plástico, o grafite impõe uma mudança significativa, na medida em que rompe com os limites estabelecidos pela moldura das pinturas de cavalete, trazendo efeitos de continuidade que se confundem com o espaço urbano. Nesse sentido, apesar dos conflitos de natureza

²⁷ O Transvanguardismo de Sante Scaldaferrri traz essas experiências estéticas para evocar questões presentes na Bahia e no Brasil. Os traços sombrios, distorcidos e densos, manifestam aspectos candentes da violência política e social da sociedade brasileira.

²⁸ Philip Guston é a figura mais representativa do expressionismo abstrato, que abandona as suas convicções estéticas diante das possibilidades apresentadas pelo neo-expressionismo.

nacionalista no cenário artístico dos Estados Unidos, houve um caminho unívoco na reconstituição do objeto no âmbito da estética pictórica.

O fato é que a reação trazida pelos neo-expressionistas e a influência em diversos cenários artísticos possibilita a “reconciliação” - não necessariamente harmônica - entre arte e sociedade. A pintura, como uma necessidade de afirmação e sobrevivência, resgata a tradição figurativa sob uma linguagem contemporânea, restabelecendo o campo expressivo de inflexão das questões sociais. Para efeito de instrumentalizar, inclusive, as discussões acerca do percurso estético de Sante Scaldasferri, que estabelece uma transição interna do Expressionismo ao Neo-expressionismo em suas obras, entendemos que ocorre a partir da década de 1980 uma refundação do espaço plástico na contemporaneidade. Há, portanto, uma necessidade da arte pictórica de reconstituir o objeto em plástica, diante da força hegemônica de correntes que evitam peremptoriamente a comunicação com a sociedade, a relação com a história, a constituição de signos plásticos que enunciam sobre o mundo.

A teoria do espaço plástico é fundamental para compreender em que medida a pintura estabeleceu uma dimensão - desde o renascimento - que garantia uma relativa autonomia estética na composição do real. Cumpria com a missão de cristalizar fragmentos da realidade a partir de materiais específicos, dando contornos subjetivos à representação. O espaço plástico é o espaço em que a pintura mantém sua especificidade sobre o espaço objetivo, possibilitando a imersão criativa e imaginária sobre questões sociais. Tendo em vista um contexto histórico marcado por mudanças significativas da relação arte e sociedade, ou melhor, pintura e sociedade, o processo de refundação do espaço plástico manifesta a relevância que a pintura ainda tem de provocar a realidade à luz de uma leitura criativa calcada em linhas, contornos, texturas, cores, e também, em volumes, na utilização acessória de metais, porcelanas, vidros. Nesse sentido, a pintura vem demonstrando toda a sua vitalidade no curso do desenvolvimento estético.

CAPÍTULO 2: A CULTURA POPULAR E O GROTESCO: UMA ESTÉTICA DO DISFORME

A compreensão teórica sobre o fenômeno da cultura popular é fundamental para a análise do conjunto das obras de Sante Scaldaferri. Considerando a perspectiva do Espaço Plástico que atua no sentido de garantir a autonomia estética das obras, faz-se necessário compreender as especificidades da abordagem adotada pelo pintor. Isto é, dentro do universo que abrange as discussões acerca do fenômeno da cultura popular, é imprescindível que a análise considere o recorte do olhar estético representado. Respeita-se, assim, os procedimentos metodológicos da presente pesquisa, cujo ponto de partida é a própria obra de arte, através da qual os pontos de convergência com a realidade objetiva são delimitados. Nesse sentido, a linha discursiva do capítulo em questão deve se enveredar para uma análise sociológica a respeito dos aspectos da cultura popular evidenciados pelas obras.

Posto isso, cabe necessariamente uma breve incursão sobre a problemática apresentada por Sante em suas telas. O pintor aposta em composições que apresentam as condições de vida do homem nordestino, evocando manifestações de cangaceiros, camponeses, beatos, missionários, sincréticos, seja em situações peculiares que arregimentam um corpo coletivo - através de invasões, romarias, procissões, pastoreios -, ou em circunstâncias que problematizam a moral do indivíduo em condições degradantes ou pecaminosas. Sante apresenta situações do cotidiano sobre as quais o modo de vida das classes populares, a religiosidade popular e a degenerescência do homem são delineados à luz de traços disformes, de um coletivo marginalizado e da ruptura de padrões, no sentido de exprimir aspectos do cotidiano dissociados de convenções normativas, impositivas e harmônicas do contexto social. Apresenta, inclusive, uma leitura da cultura popular caracterizada por uma espécie de exotismo associando ao grotesco, cujo significado é social e historicamente atrelado a valorações que remetem ao feio, ao mórbido, ao bizarro.

Portanto, dois aspectos estão em plena comunhão no âmbito da leitura das obras de Sante Scaldaferri: a Cultura Popular e o Grotesco. Mostraremos que na leitura sociológica essa relação não tem nada de aleatória, a partir de referências que mergulham na cultura popular como manifestações coletivas que desafiam os padrões socialmente estabelecidos, flertam com códigos “não oficiais” e resistem a adoção de paradigmas dominantes nos costumes populares. Isso se manifesta, sobretudo, no âmbito da religiosidade popular, na medida em que práticas populares consolidadas que fogem ao controle “oficial” são consideradas

experiências mágicas e supersticiosas. A prática “votiva” se insere nesse contexto, trazendo consigo uma série de manifestações características da cultura popular, complexas e densas, eivadas de cargas simbólicas no relacionamento com o divino. O “ex-voto” é mais uma das interseções entre o popular e o grotesco, pautado em formas dissonantes, imprecisas e desproporcionais, visando publicizar o milagre da realização da promessa. Sante Scaldaferrri eleva o “ex-voto” à condição de protagonista de um espaço plástico assentado na expressão da composição de um grotesco popular.

2.1 A Cultura Popular e o Caráter “Não Oficial”

Pensar a cultura popular como uma totalidade homogênea é incorrer num grande equívoco analítico. A sua manifestação é marcada por uma diversidade espaço/tempo que, por vezes, compromete ou esvazia o conceito. Thompson (1998), ao estudar a cultura popular tradicional, mais especificamente, como o tema costume impacta na cultura dos trabalhadores do século XVIII, é incisivo quanto aos problemas contidos no termo cultura popular. O autor rejeita generalizações, pois podem sugerir consenso em um sistema de atitudes e valores. O costume, as convenções ou a cultura são considerados campos de disputa, mudanças e conflitos, de modo que homogeneizar o conceito pode acarretar numa distração da nossa atenção quanto as contradições sociais no âmbito de um sistema cultural vigente.

Essa é uma razão pela qual precisamos ter cuidado quanto a generalizações como ‘cultura popular’. Esta pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como ‘sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados’. Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa - por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante - assume a forma de um ‘sistema’ (THOMPSON, 1998, p. 17)

Há efetivamente um problema na generalização para Thompson. No entanto, ele pensa que essas generalizações podem ser usadas dentro de contextos históricos específicos. E é, nessa dimensão, que características comuns podem aproximar manifestações populares em diversos contextos na história. Esse esforço, portanto, é fundamental para posicionar o conceito no âmbito de uma análise das variantes da cultura popular do homem nordestino.

Para tanto, cabe um exercício no sentido de compreender quando se pode conceber determinado fenômeno como constitutivo da cultura popular. Para Thompson (1998), isso só foi possível quando ocorreu um aprofundamento do hiato entre classes sociais distintas (nesse caso específico entre patrícios e plebeus), gerando uma certa ojeriza ao modo de vida das classes desfavorecidas. Na medida em que ocorre o aprofundamento da lacuna entre classes sociais, o popular emerge enquanto expressão do modo de vida das massas, ao passo que o erudito se manifesta ideologicamente como autoafirmação da presunção do indivíduo educado, instruído. Enquanto ideologia, a dissociação entre o erudito e o popular torna-se uma ideia dominante que se espalha em face da dicotomia de forças assimétricas entre as classes. O erudito manifesta-se como padrão, modelo, norma, apresenta-se como equilíbrio e harmonia; o popular, por sua vez, é apresentado em tons de desajuste e desordem. É o oficial contra o “não oficial” em suas diversas variantes e desdobramentos específicos.

Nessa linha que Chauí (1986) problematiza a noção de cultura popular. Critica amplamente a adoção do termo como separação entre manifestações consideradas “eruditas” e expressões “populares”, na medida em que é eivada de uma carga ideológica que deprecia as classes populares. Com efeito, Chauí argumenta que a dimensão da cultura popular não se estabelece ao lado da cultura dominante, e sim como algo que se realiza no interior dessa cultura, mesmo que se apresente como resistência. É, portanto, uma mescla de conformismo e resistência, na qual a dimensão cultural popular como atividade dispersa no interior da cultura dominante, manifesta-se como prática local e temporariamente determinada. O caráter “não oficial” emerge nos limites da cultura dominante.

Por esses motivos, não trataremos a Cultura Popular, no Brasil, pelo prisma de uma totalidade que se põe como antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno de conformismo, de inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência (CHAUI, 1986, p. 25).

Chauí recorre a uma discussão de cultura popular presente em Thompson para compreender a realidade brasileira. Analisar a cultura popular sob o aspecto do conformismo e/ou resistência torna-se fundamental para a leitura da dimensão popular apresentada por Sante Scaldaferrri, construída em plena ditadura militar. O artista representa diversas expressões que envolvem esse binômio, desde manifestações messiânicas até circunstâncias de alheamento de uma realidade de supressão das liberdades. Nesse sentido, a referência de Chauí a Thompson quanto à cultura popular, sobretudo na capacidade de articulação política da plebe, possibilita uma análise mais assertiva das obras de Sante Scaldaferrri.

Nossa atenção estará voltada para manifestações dos dominados em uma sociedade autoritária e por isso nos aproximaremos da Cultura Popular como cultura plebéia, no sentido que o Direito Romano dava ao conceito de plebe: aqueles desprovidos de cidadania e que se fazem representar por meio de outros (cidadãos), encarregados de apresentar e defender direitos na cena pública. Mas também no sentido de Espinoza e de E.P. Thompson, isto é, capaz de organizar-se, reivindicar direitos tácitos e preparar-se para penetrar no universo dos direitos políticos e culturais explícitos (CHAUÍ, 1986, p. 24-25).

Para Thompson (1998), essa dissociação ideológica no âmbito da cultura, provocou a sensação de que os costumes das classes populares são estranhos hábitos rudes. A observação das classes abastadas sobre os costumes populares desembocou, inclusive, no surgimento do termo folclore para designar as manifestações consideradas estranhas da plebe. O folclore, desse modo, seria um resíduo do passado, reforçando dicotomias e maniqueísmos em torno das relações entre classes. Segundo Thompson (1998), a associação do folclore a plebe, além de trazer significados de inferioridade e distância acentuada entre classes, adquiriu o sentido do pitoresco diante da pulsão do progresso.

Durante século e meio, o método preferido dos colecionadores foi reunir esses resíduos como 'costumes de almanaque', que encontravam seu último refúgio na província mais remota. Como declarou um folclorista no fim do século XVIII, seu objetivo era descrever 'os antigos costumes que ainda subsistem nos recantos obscuros do nosso país, ou que sobreviveram à marcha do progresso da nossa agitada existência urbana' (THOMPSON, 1998, p. 14).

Thompson argumenta que esse aprofundamento do hiato entre patrícios e plebeus contribuiu com a mudança da concepção da noção de costume. O que outrora era designado como parte significativa do sentido de cultura, como ambiência, como segunda natureza do homem, passa a ser esmagada e sobrepujada por uma lógica de mercado que desafia a força popular da “tradição”. Muitos costumes que eram reforçados pela pressão e protestos populares, assumidos não só culturalmente, como também pelo direito consuetudinário, perderam o endosso dos ofícios. A dissociação entre culturas patrícias e plebeias, como divisão de classe, possibilita a constituição de normativas oficiais adequadas aos interesses dominantes que reagem às convenções populares, gradativamente alijadas dessas esferas sociais dominantes. A cultura popular tradicional, portanto, sustenta o seu caráter “não oficial”.

Temos assim um paradoxo característico daquele século: uma cultura tradicional que é, ao mesmo tempo, rebelde. A cultura conservadora da plebe quase sempre resiste, em nome do costume, às racionalizações e inovações da economia (tais como os cercamentos, a disciplina de trabalho, os ‘livres’ mercados não regulamentados de cereais) que os governantes, os comerciantes ou os empregadores querem impor. A inovação é mais evidente na camada superior da sociedade, mas como ela não é um processo tecnológico / social neutro e sem normas (‘modernização’, ‘racionalização’), mas sim a inovação do processo capitalista, é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer (THOMPSON, 1998, p. 19).

Esse aspecto “não oficial” é fundamental para a compreensão dos elementos constitutivos da noção de cultura popular que buscamos para a presente tese. Apesar de Thompson apresentar um contexto específico, as nuances características de uma cultura popular saltam aos olhos no âmbito de um conflito de classes. O fato de grandes massas populares não participarem da civilização que se erguia acima delas (THOMPSON apud GOMME, 1998), possibilita a origem da resistência espontânea à imposição de regras de convivência, comunicação e manifestação. O caráter “não oficial” das expressões populares passa a ser caracterizada como desvio, desajuste, dissonância. Postura tipicamente reacionária em relação à conduta de resistência aos padrões dominantes de convivência em sociedade.

2.2 A Cultura Popular e o Realismo Grotesco

A preocupação de Thompson (1998) em apresentar a gênese de uma cultura popular pautada no recrudescimento do hiato entre classes sociais distintas, produz um quadro representativo de elucidação do fenômeno. O caráter oficial das representações de classe conduz a plebe para uma luta de conservação dos seus costumes. Manifestações “não oficiais” criam uma antinomia em torno das deliberações normativas dos costumes. Essa resistência, segundo Bakhtin (2013), é parte de uma construção que oferece uma visão de mundo totalmente diferente, formando ao lado do mundo oficial, um segundo mundo, uma dualidade, que é determinante para compreender a consciência cultural vinculada às expressões populares.

O estabelecimento do Estado burguês e, sobretudo, do regime de classes acarretam na dissociação de formas “oficiais” e “não oficiais”. Isso fica suficientemente claro em Thompson. Bakhtin, por sua vez, recorre a um contexto de crise feudal e de abertura dos burgos, dando um salto qualitativo na discussão quando desdobra as manifestações populares em uma série de componentes representativos da cultura popular como, por exemplo, o riso cômico. Segundo o autor, o riso popular é o campo menos estudado da criação popular, apesar da sua importância considerável. O riso cômico popular é uma expressão emblemática de oposição ao tom sério, religioso e feudal. O riso cômico é acompanhado de manifestações festivas, do tom carnavalesco, dos ritos cômicos especiais, do aparecimento dos bufões e dos tolos, dos gigantes, anões, monstros, palhaços. O riso cômico, portanto, desafia a autoridade oficial e as representações em sociedade.

O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade (BAKHTIN, 2013, p. 04).

O princípio cômico se apresenta como uma paródia da vida cotidiana, dos cultos religiosos, libertando as relações do dogmatismo vigente. A visão de mundo em que se posicionam as

expressões populares provoca o desequilíbrio da ordem “natural” das relações sociais. Por vezes se materializa em inversões simbólicas. É o caso do carnaval. Isso acontece com a tela “Bacanal Baianal” de Sante, por exemplo, quando a festa cômica e popular assume o papel de realizar uma mistura desordenada entre experiências sagradas e profanas. Segundo Bakhtin, durante a realização do carnaval, a lei que prevalece é a da liberdade, de modo que é a própria vida que representa uma outra forma livre de sua realização. O carnaval é apresentado como a segunda vida do povo, uma vida festiva baseada no princípio do riso.

O riso desarticula, é provocativo, inverte o sentido padrão das relações habituais. Bakhtin apresenta esse riso cômico como a essência da cultura popular do renascimento. Segue a lógica de desafiar o modo de vida oficial e estabelecer ligações complexas com os ritos cotidianos, sobretudo com a dinâmica da “festa”. O autor apresenta as festividades como os fins superiores da existência humana, do mundo dos ideais. A festividade no contexto da cultura popular tem ligações históricas com grandes momentos da humanidade, seja de crise, de transtorno, ou de renovação. É um rito que consagra o passado e imortaliza momentos. Tem um grande viés coletivista. A festa, a exemplo do carnaval, quando não tratada por um caráter oficial, desafia o poder estabelecido por transpor barreiras econômicas e estabelecer uma linguagem própria. Com efeito, a festa popular enquanto uma leitura do mundo, possui um aspecto universal e utópico de um contato livre e familiar, diferentemente do contato na vida cotidiana. Por outro lado, não se propõe superar relações existentes. É uma manifestação que se encerra na sátira, na troça e no deboche. Pode, inclusive, sustentar relações de poder e contribuir para a manutenção da ordem.

Mas é a festa oficial que reproduz os princípios ideológicos de desigualdade e hierarquia presentes no cotidiano, ao passo que a festa popular se propõe minimamente a desequilibrar a cristalização dessas relações. Não se trata de uma via de transformação política, mas de experiências que devassam a vida cotidiana. Segundo Bakhtin, a festa apresenta um mundo ao revés, uma segunda vida que explora a não oficialidade para experimentar novas relações. Sante ao apresentar esse mundo coletivo e popular do homem nordestino, por exemplo, explora em demasia essas relações, tecendo cores e espanto para um riso que desarticula, construindo o sofrimento como denúncia e a religiosidade popular como grito de contestação do estado de coisas. Bakhtin, inclusive, cita o elo exterior entre o carnaval e as festas religiosas, assim como a apropriação popular feita em cima da celebração. O fato é que o riso cômico que está presente em diversas manifestações populares não é um riso alegre destinado

unicamente a divertir. É eivado de profundidade e, como tal, está imerso nas contradições presentes na sociedade.

Mas é claro que esse contato familiar na vida ordinária moderna está muito longe do contato livre e familiar que se estabelece na praça pública durante o carnaval popular. Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a ideia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo. Lembremos de passagem que certos elementos dos ritos antigos da fraternização sobreviveram no carnaval, onde adquiriram um sentido novo e uma forma mais profunda. Alguns ritos antigos incorporaram-se à vida prática moderna por intermédio do carnaval, mas perderam quase completamente a significação que nele tinham (BAKHTIN, 2013, p.14).

A cultura cômica popular provoca um instante de mudanças eventuais na realidade ordinária. As regras são fluidas. Os códigos são objeto de devassa e deboche. O contato é permeado pela ausência de diferenças e barreiras hierárquicas. Cria-se uma espécie de comunicação que rompe com os padrões gramaticais. Formas linguísticas de tratamento nascem de uma necessidade de relacionamento que a linguagem oficial não oferece. O fato é que Bakhtin reitera que a linguagem popular passa a ser um reservatório onde se acumulam expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial, o que nos traz mais uma dimensão significativa das variantes da cultura popular.

Seja na linguagem, nas expressões corporais, no modo de vida em coletividade, no contato ordinário, a cultura popular manifesta uma dimensão distinta das construções ideológicas de classe que tentam aprisionar os comportamentos a determinados padrões oficiais. Tanto em Thompson, como mais ainda em Bakhtin, essas proposições ficam evidentes no sentido de demonstrar a busca por formas de expressão desprovidas de imposições normativas. A fuga dos padrões socialmente estabelecidos provoca manifestações que contrariam a ordem. O reverso da ordem é um instante que choca, espetaculariza, surpreende, pode trazer repulsa. É esse o instante de emergência do grotesco, que se materializa em circunstâncias em que a dimensão do disforme e do dissonante revelam uma vivência socialmente reprimida conforme os paradigmas de classe. O corpo popular, portanto, é a materialização do grotesco que desafia os princípios oficiais de ordenamento da sociedade.

Antes de avançar na discussão, faz-se necessário reconstituir a etimologia do grotesco para entendê-lo melhor no âmbito da expressão da cultura popular. O termo origina-se das interpretações de pinturas encontradas em grutas nos subterrâneos das termas de Tito, em

Roma, no século XV. São imagens que fogem do olhar convencional²⁹. Segundo Bakhtin, essas pinturas surpreenderam pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam, trazendo uma liberdade e leveza quase risonha. Com essa descoberta o vocábulo se ampliou, traduzindo diversas manifestações que não seguiam os padrões estabelecidos. Diversas expressões da cultura popular assumiram aspectos do grotesco na vida cotidiana.

Para Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), o grotesco passa a ser associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), produzindo transformações metafóricas que ampliam o seu sentido ao longo dos séculos. Passa de um substantivo de uso limitado, mas com grande significado, para um adjetivo pautado no gosto, que qualifica discursos, comportamentos, formas de expressar-se em sociedade. O barroco, por exemplo, permitiu perfeitamente a assunção do grotesco em sua estrutura por evocar situações absurdas, exageradas e caóticas, isto é, princípios que reagem à harmonia e simetria das formas. E assim se sucedeu em várias correntes artísticas. A transgressão é um dos pilares para os quais os adornos grotescos adquirem força e significado.

De fato, não se empenha nem um pouco, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos 'caóticos' ou a da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro de padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (MUNIZ SODRÉ E RAQUEL PAIVA, 2002, p. 24).

Kayser (1986), por seu turno, apresenta o grotesco efetivamente como uma categoria estética. As gravuras e pinturas que representam a emergência dos adornos das grutas sustentam um elemento escatológico, noturno, abismal, que promovem o choque e o susto aterrador. Algo sinistro e angustiante, que desafia as ordenações sobre a realidade, ao mesmo tempo que desafia a estática, a simetria e a ordem natural das grandezas. O autor enfatiza o horror provocado em documentos franceses e alemães, cujas sentenças evocam o desequilíbrio proporcionado por referenciais que desestruturam a lógica.

²⁹ As pinturas das grutas fascinaram os artistas. Rafael de Sanzio, por exemplo, dedicara parte das suas composições a uma espécie de jogo lúgubre das tessituras grotescas. Aposta em guirlandas suspensas, volutas, pérgulas conjugadas com pássaros hostis, confrontando a natureza com a Antiguidade. Rafael descobriria um novo grotesco, causando uma resposta cristã de condenação das combinações consideradas bizarras sobre elementos humanos, animais, vegetais e minerais.

Do ponto de vista estético, a emergência do grotesco provocou uma desestruturação das normativas clássicas. Invade a literatura medieval, as gravuras, pinturas, trazendo em tom bem característico a fascinação dos adornos fantásticos. Isso acontece em Rabelais, objeto de análise de Bakhtin, como também em Bosch, Bruegel, Rafael. Mas os contornos fantásticos dessas obras não estão desprovidos da representação da realidade material. Muito pelo contrário. A partir desses referenciais, os artistas conseguiram apreender o sentido das manifestações populares à luz de representações artísticas que evocam característicos modos de vida.

É, nesse sentido, que o grotesco transcende a própria noção de obra de arte. Não é exclusivamente uma categoria estética como Kayser propalava. Bakhtin traz uma grande contribuição ao encontrar no grotesco questões extensivas à vida social (MUNIZ SODRÉ E RAQUEL PAIVA, 2002). Ademais, é através da associação entre grotesco e cultura popular que é possível o correto entendimento do fenômeno, visto que o corpo grotesco é entendido como um corpo social. Segundo Bakhtin (2013), o grotesco é um elemento representativo da constituição histórica de uma cultura com raízes populares, de modo que o cósmico, o social e o corporal estão inextricavelmente ligados numa totalidade viva e indivisível. O autor chama a manifestação do grotesco na cultura popular de “Realismo Grotesco”.

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo (BAKHTIN, 2013, p. 17).

O povo é o porta voz desse princípio material. É a expressão popular que carrega consigo as manifestações da vida material em torno do caráter grotesco do riso cômico, da desordem, dos esquemas desorganizados que geram a contradição, o espanto e o choque de sentido. Bakhtin destaca que o traço marcante do Realismo Grotesco é o rebaixamento ou transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal. O exemplo emblemático é a linguagem jocosa. Todas as categorias gramaticais são rebaixadas para o plano erótico. O riso material aparece para degradar, constranger, apontar. Alto e baixo são

referenciados por céu e terra, de modo que no aspecto corporal o alto é o rosto e o baixo são os genitais. A degradação comunga, portanto, com a parte inferior do corpo.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo renascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 2013, p. 19)

Na medida em entendemos grotesco como parte da cultura popular a partir de manifestações vivas de desarranjo a uma superestrutura ideológica impostas na sociedade, o seu arcabouço material se sustenta por uma lógica de reversão da ordem. Bakhtin sustenta que a função do grotesco é liberar o homem de ideias dominantes sobre o mundo, tornando-as volúveis, frágeis. O grotesco libera a consciência, o pensamento e a imaginação na constituição de novas possibilidades no mundo.

O corpo social ao qual o princípio do grotesco está imerso, proporciona experiências calcadas em situações informais, espontâneas, não oficiais. Segundo Gonçalves (2010), o grotesco se repercute em experiências sociais de turbulências de desordem, desconstruindo uma sistemática de normas arbitrárias impostas. Ademais, pulsa no seio da vida cotidiana, é lugar comum na vida ordinária, apesar do iminente choque que ela pode produzir.

Sendo assim, as imagens grotescas emergem numa dimensão diferenciada do olhar. São imagens inconcebíveis para um olhar convencional. Apela para uma segunda dimensão que promove um certo estranhamento do mundo. Não é a realidade para a qual as pessoas são socializadas. É uma nova dimensão que coordena a junção considerada anômala de elementos não cambiáveis, materializando atos de fé, construindo figuras hiperbólicas, recombina corpos. A apresentação do disforme é um recurso emanado pela liturgia grotesca.

O disforme é socialmente considerado feio. O grotesco associado a cultura popular é ideologicamente rotulado como uma imagem feia, na medida em que não se inscreve nas normativas do gosto estabelecido. Logo, a cultura popular é estigmatizada por não representar

os padrões sociais e estéticos “oficialmente” válidos. No entanto, as manifestações grotescas não se apresentam como protagonistas de uma transformação social, tampouco buscam alternativas ao poder estabelecido. Soltam temporariamente, segundo Gonçalves (2002), as rédeas da desordem, brincam com as sujeições, provocam os interditos, desafiam a moral, sem, necessariamente, apelar para a superação da realidade material.

Gonçalves acrescenta que os principais protagonistas do universo grotesco tendem a se afirmar como autênticas alegorias do mundo, na qual ordem e desordem estão em perpétuo movimento, seja pela relação entre o rei e o bobo da corte, rituais que combinam monstros com cabeças humanas ou o contrário³⁰, ex-votos ³¹, gárgulas. Não existe limite para a experiência de combinações que emanam da ausência de sentido, do fantástico, do absurdo e, sobretudo, do rebaixamento de situações transcendentais para o plano material. A obra de Sante “Eu de Carranca”, é representativa dessa combinação de formas grotescas, na medida em que ele compõe seu auto-retrato brotando das mesmas bases que as carrancas de São Francisco.

Tudo se transforma, tudo comunica. As fronteiras e os limites esbatem-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se. As categorias dominantes desmoronam-se nesta espécie de delírio babélico. As oposições, mormente as mais enraizadas no discurso oficial, perdem força e sentido. A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, o belo e o feio, os mundos físico, vegetal, animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante. Qualquer elemento à parte, alienado ou abstracto, carece imersão no caldo da turbulência grotesca (GONÇALVES, 2002, p. 122).

Evidências em série convergem para o grotesco. A intercorporalidade é predominante. Um corpo que desafia o corpo clássico, que desconstrói a harmonia das formas, que intercambiam realidades. Não se constitui como um corpo moderno que considera o corpo individual sem nenhuma relação com o corpo popular. O corpo disforme na cultura popular não tem concepção negativa, pelo contrário, apresenta o sentido de auto-afirmação da natureza popular das manifestações. O Realismo Grotesco se insere, portanto, como uma narrativa de natureza fantástica que desconstitui elementos de estabilidade, harmonia, formas e padrões.

O contexto de repulsa aos elementos grotescos que, por sua vez, se estendem aos costumes

³⁰ Homens com cabeças de porco são representativos nas pinturas de Sante.

³¹ Os ex-votos são protagonistas nas representações das pinturas de Sante.

populares, provocou uma mudança de sentido no vocábulo. Uma transformação carregada de preconceito assentado na depreciação do modo de vida das classes populares. A metamorfose atinge o período pré-romântico, transformando o grotesco numa palavra que passa a designar um objeto cômico de baixa qualidade. Segundo Bakhtin (2013), uma visão do mundo carnavalesca é modificada a ponto de constituir-se num simples humor festivo. É a visada da degeneração do princípio grotesco.

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma estatização da vida, que passa a ser uma vida de aparato; por outro, introduz-se a festa no cotidiano, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa quase deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. Sublinhamos o advérbio quase porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura (BAKHTIN, 2013, p.30).

A festa popular passa a ser alvo de apropriação oficial. Mas os ritos espontâneos e autênticos da cultura popular permanecem. Portanto, o grotesco enquanto expressão de um outro estado da consciência que subverte as imposições normativas permanece independentemente do tempo e do espaço, apresentando características comuns, mas salvaguardando suas especificidades. O fato é que o vocábulo passa por transformações semânticas ao longo do tempo vinculada, sobretudo, a um juízo de gosto.

Bakhtin (2013) apresenta um grotesco romântico à luz de uma visão subjetiva e individual. Distancia-se de uma visão carnavalesca dos séculos precedentes, predominando a influência do teatro popular e certas formas cômicas dos artistas de feira. O riso é atenuado, exprimindo apenas a forma de humor ou sarcasmo. A loucura, por sua vez, que tem um espaço característico no grotesco medieval por ser uma alegre paródia do espírito oficial, adquire tons sombrios e macabros de isolamento do sujeito. De transferência, metamorfoses, simbolismos, que exprimem a paródia, a caricatura e a careta do grotesco renascentista é substituída pela dissimulação, pelo vazio. As marionetes passam a adquirir protagonismo.

Kayser (1986), por seu turno, compreende a importância do grotesco romântico no sentido da

tomada de posição diante do questionamento dos padrões de beleza. É o momento em que as oposições ganham força. Feio e bonito, proporcional e disforme, sublime e grotesco. É o instante em que as categorias se apresentam através da antítese. O contraste entre forma e matéria, a força de elementos paradoxais, o horrível e o agradável, tudo ao mesmo tempo. A tomada de posição muitas vezes carrega avaliações valorativas de determinados fenômenos. É o que Victor Hugo fez com a relação grotesco-sublime, que se complementa pela combinação antitética.

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda a sua profundidade. Pois, assim como o sublime - à diferença do belo - dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal. A linguagem de Hugo autoriza a conceder este sentido a seu conceito de grotesco, ainda que não o haja discutido. Nele, como em Friederich Schlegel e Jean Paul, ‘infernai’ e ‘satânico’ podem associar-se ao ‘grotesco’ como acepções secundárias: *Tu as la vision du grand rire infernal*’ (KAYSER, 1983, p. 60).

Já o grotesco no século XIX é fundido ao arabesco³², tomando um viés depreciativo. Percebe-se a constituição de imagens que evocam a combinação entre o natural e o humano, desordenando a sua composição. Ao contrário da avaliação de Bakhtin, Kayser entende que o caráter cômico do grotesco é mantido atrelado ao fantástico e ao “maravilhoso”, na medida em que homem e natureza unem-se em representações que evocam o mundo em transformação.

Na perspectiva de que existe um “ideal” grotesco, a época moderna é considerada como o seu renascimento. Bakhtin (2013) divide o grotesco do século XX em modernista - entre os quais estão o surrealismo e o expressionismo -, que retoma as tradições do grotesco romântico, e grotesco realista - de Thomas Mann, Bertolt Brecht e Pablo Neruda. Kayser (1986), por seu turno, é mais enfático no que se refere a característica do grotesco moderno, assentando na dissolução da lógica, na reunião do heterogêneo, e na exigência do absurdo. É um grotesco que manifesta o protagonismo do conteúdo das emoções humanas - seja pela carga do inconsciente no caso do surrealismo, seja pela angústia material presente no expressionismo.

Bakhtin e Kayser apresentam uma forte carga valorativa nas discussões sobre o grotesco.

³² Formas geométricas que tomam contornos de plantas

Bakhtin, por exemplo, só considera o marco temporal do realismo grotesco o período medieval. O grotesco romântico é considerado uma degeneração, sobretudo na sua relação com as manifestações populares. Kayser, por sua vez, que considera o grotesco uma categoria eminentemente estética, entende que ao longo das décadas o termo perde o seu caráter científico³³, aparecendo apenas em uso vago e impreciso. Ademais, a determinação de classe que permeia a reconstituição permanente do conceito perde força em Bakhtin - visto que desconsidera que a mudança conceitual seja parte de uma dialética característica da assimetria de forças entre classes - e é ignorada por Kayser - face uma análise que absolutiza o caráter estético do grotesco.

No que se refere aos propósitos da presente tese, a relação estabelecida entre o grotesco e a cultura popular traz uma série de referenciais para a compreensão das obras de Sante. A lógica de rebaixamento de tudo que é elevado para o plano material, a segunda dimensão da realidade, a evasão de padrões dominantes, a experiência coletiva de manifestações que trazem desconforto, choque e, às vezes, até repulsa, revelam um paradigma que é extensivo a cultura popular nordestina, para a qual o pintor dedicou a quase totalidade das suas obras. Sante provoca experiências sensoriais com uma grande carga teórica e empírica, problematizando vivências à luz de referenciais sobre cultura popular.

Nesses termos, Sante Scaldaferrri compõe representações de um realismo grotesco com base na cultura popular nordestina, associada a uma estética moderna expressionista que valoriza e, sobretudo, problematiza a poética de um grotesco no âmbito de uma estrutura ideológica que condiciona o juízo de gosto. Sante joga luz sobre esses elementos, apresentando o caráter rústico das composições populares sob a perspectiva estética moderna, tecendo diversos aspectos particulares das condições de vida do homem nordestino, as suas indumentárias, a participação nas manifestações populares, a resistência popular e, sobretudo, a complexidade que envolve a sua religiosidade. A religiosidade popular constituiu-se historicamente como uma expressão de resistência às imposições dogmáticas e ascéticas de uma cultura “oficial”; por isso, é fundamental estabelecer uma relação entre a cultura, o grotesco e a religiosidade populares para entender o quadro de representações evocado pelo artista.

³³ Kayser considera que as definições conceituais entre 1770 e 1830 são as mais adequadas para o entendimento do caráter real do grotesco.

2.3 Cultura e Religiosidade Popular

A experiência do sagrado é vista por Gaeta (1997) como uma apropriação pautada em múltiplas manifestações e entendimentos, direcionando a forma pela qual a cultura popular se relaciona com o divino. A religiosidade popular surge nessa esteira de representações da cultura popular, coordenando uma série de expressões e manifestações de práticas que expressam o conjunto de normas verticalizadas. A relação de práticas, formas e comportamentos no interior da cultura tem convergências significativas com as formas de manifestação religiosa popular, assim como as diversas práticas populares reverberam na ligação do homem com o sagrado.

Da mesma forma que a resistência à imposição de regras oficiais tem demarcado o papel da cultura popular, a resistência disfarçada de transformação dos símbolos oficiais é a marca da religiosidade popular. Não obstante a complexidade que envolve os termos cultura e religiosidade popular, considerando o aporte teórico de desconstrução da oposição ideologicamente construída entre o popular e o erudito, interessa sobremaneira entender como práticas religiosas reagem às imposições normativas em torno do sagrado. No caso brasileiro, em específico, a história da religiosidade popular está inextricavelmente relacionada a uma espécie de catolicismo popular, espreado nos mais diversos lugares e regiões.

O catolicismo popular é centrado nos santos, envolvendo uma série de práticas e ritos em torno da devoção. Novenas, romarias, procissões, peregrinações, batismos domésticos, promessas, são manifestações de veneração a um santo ligado à piedade popular. Essas manifestações são características das obras de Sante Scaldaferrri, sobretudo na quarta fase (1968-1980). Os devotos entendiam que a imagem do santo representava a sua presença material no cotidiano da família. Portanto, as ações dos devotos eram consideradas parte de uma dinâmica celestial, que incluía experiências coletivas de relacionamento direto com o santo. A festa, nesse sentido, não só cumpria essa tarefa de transmitir a proximidade santo/devoto, como também é representativa da religiosidade popular³⁴.

Embora existam no Brasil muitos movimentos religiosos, as manifestações católicas são características dessa religiosidade popular, como as romarias e as peregrinações onde os romeiros expressam devoção aos santos. Neste

³⁴ Corroborada pela análise de Bakhtin acerca da importância da festa para a cultura popular.

contexto, o que ainda se destaca é o fato da romaria ser tradicionalmente conhecida como ‘festa’, o que possibilita pensá-la como performance ritual por meio da qual as experiências são compartilhadas entre os chamados ‘festeiros’. Há uma dimensão na festa que perpassa a dimensão individual, construindo vínculos coletivos (REIS, 2013, p.53).

A constituição desse catolicismo popular aconteceu durante o período colonial, caracterizada pelo uso do oratório para o culto doméstico, as capelas para o culto local, e o santuário para o culto regional. Catolicismo realizado pelo povo sob a direção de leigos, contrariando as orientações do catolicismo “oficial”, visto que fugia do controle normativo da hierarquia da igreja. No século XIX ocorre o momento de virada e intervenção, quando a cúpula eclesiástica sofre a influência do sistema filosófico do “Ultramontanismo”, pautado no pensamento Aristotélico-tomista. Segundo Gaeta (1997), o sistema estava centrado na concepção medieval unitária do universo, que criava as condições para o estabelecimento da hegemonia e onipotência da igreja romana, preconizando a reação às interferências modernas na organização eclesiástica. Católicos que não aderissem ao ultramontanismo eram considerados “ovelhas desgarradas do rebanho”.

Esse modelo dava toda a sustentação para uma série de medidas tomadas pela igreja de Roma, no sentido de intervir em práticas religiosas que causavam repulsa e desconforto no catolicismo “oficial”. Práticas consideradas grotescas, movidas pela espontaneidade popular, que desafiavam a normativa eclesiástica e criavam ritos que não condiziam com os axiomas estabelecidos pela igreja de Roma. A religiosidade popular, portanto, passa a se apresentar como uma dimensão que reivindica autonomia, carregando consigo os traços característicos da forma grotesca. Cultura popular e grotesco novamente se encontram. A igreja “oficial” reage às experiências populares em torno de distorções litúrgicas que modificam práticas e ritos religiosos socialmente estabelecidos.

Esse processo marcou a instauração do que se pode chamar ‘catolicismo universalista’, caracterizado por uma centralização hierárquica, cujo controle exercido sobre os leigos e associações, pretendia padronizar a teologia e os sacramentos. Modelos de religiosidade que escapavam a este padrão eram marginalizados e considerados como distorções da verdade. As práticas religiosas produzidas por leigos a partir da junção de variados símbolos foram desvalorizadas e aos olhos da teologia oficial, classificados e combatidos como ‘superstições’ (REIS, 2013, p. 61).

O caráter de exaltação do santo através de modos de convivência e socialização coletivas provocou os impulsos romanizadores. Todas as expressões que estavam em desacordo com as normas passavam a ser objeto de condenação. A dança, a bebida e os jogos que faziam parte do cotidiano das celebrações foram combatidos como grandes pecados. Devoções populares consideradas como fanatismo. O leigo passou a ser desacreditado. Os santos populares foram substituídos por outros santos que suscitavam o bom comportamento. O modelo de romanização, portanto, promoveu uma verdadeira devassa com vista a padronizar a religiosidade popular à luz de uma política de eliminação de práticas dissonantes. Execrou-se a festa e a performance ali contidas como espetáculos que destoam da liturgia e da sobriedade católica.

Com efeito, o catolicismo popular posicionou-se como o avesso da ordem. Inspirou levantes contra a ordem estabelecida em alguns momentos da história, baseados na ideia de que a sociedade é uma reprodução terrena da ordem celeste. Logo, as considerações populares acerca da lei divina - que apregoavam a piedade, justiça e solidariedade - deveriam se sobrepor às iniquidades terrenas, sustentando as ações de resistência ao suposto atentado aos preceitos celestiais.

Os movimentos populares de Canudos³⁵, Contestado³⁶, Juazeiro³⁷, Caldeirão³⁸ e Pau de Colher³⁹, por exemplo, possuem a mesma raiz, calcada numa resistência popular e religiosa às imposições de natureza política, econômica e social. Sante Scaldaferrri, inclusive, tece diversos experimentos pictóricos a partir da história dessas manifestações, a exemplo da pintura “Guernica do Nordeste Brasileiro”, que representa o movimento Pau de Colher. São fatos históricos que apresentam as relações inextricáveis entre o popular e o grotesco, visto que a religiosidade popular provoca o rebaixamento de tudo o que é espiritual, elevado, abstrato para as condições objetivas de existência. Os conflitos passam a ser socialmente entendidos como uma perseguição terrena às ordens religiosas. Constitui-se, desse modo, uma “mentalidade messiânica” (QUEIROZ, 2005), segundo a qual o mundo estaria sujeito a um inevitável juízo final, que deve necessariamente carregar os devotos à salvação. A luta

³⁵ Conflito armado nos fins do século XIX entre o exército e uma comunidade sócio-religiosa liderada por Antônio Conselheiro.

³⁶ Conflito de terras entre posseiros e o Governo Federal no início do século XX. Embate marcado por experiências messiânicas e a ideia de Guerra Santa.

³⁷ Conflito entre oligarcas e Governo Federal em Juazeiro do Norte, que culminou na veneração ao Padre Cícero.

³⁸ Movimento messiânico que surgiu no Crato, Ceará. Foi duramente reprimido durante o governo de Getúlio Vargas.

³⁹ Movimento messiânico na primeira metade do século XX, em Casa Nova na Bahia, liderado pelo beato José Senhorinho, com grande influência do movimento de Caldeirão.

coletiva pela sobrevivência de uma comunidade religiosa conduziria o devoto para a salvação celestial ou terrena - tendo em vista a consideração da extensão dos reinos dos céus na terra.

Segundo Queiroz (2005), a mentalidade messiânica está no bojo do repertório das crenças do catolicismo popular. O traço central é a compreensão de que o mundo é transitório, movido pelo pecado e calcado pela injustiça, que seria substituído por um outro mundo baseado na paz, na boa aventura e na justiça. O rebaixamento é uma marca, na medida em que o juízo final seria precedido por um enviado à terra que conduziria o séquito de seguidores para a salvação. Os movimentos messiânicos reagem às precárias condições materiais de existência, oferecendo esperança e superação a partir da liderança de figuras com poderes considerados extraordinários.

O misticismo presente no catolicismo popular se estendeu as relações do cangaço. Segundo Clemente (2018), a religiosidade popular foi fundamental para a construção de um “mito do cangaço”, uma vez que consideravam Lampião e seu bando protegidos por uma força mágica que os mantinham ilesos aos ataques da polícia. Sante explora em demasia esse papel mágico atribuído ao cangaço, sobretudo na terceira e quarta fase de composição. A crença de que Lampião era guiado por poderes divinos era compartilhada, inclusive, pelos volantes, que ficavam absortos com a longevidade do bando e sua capacidade de reação e sobrevivência às intempéries locais. Lampião, por sua vez, assumia essa dimensão do sagrado, contribuindo para a manutenção da coesão do grupo. “Para o indivíduo que habitava as caatingas, a imagem de Lampião intocável correspondia a um traço cultural-religioso bastante arraigado. Dispor de corpo “fechado” seria índice de religiosidade popular, resquícios de catolicismo medieval” (CLEMENTE, 2018, p. 08).

Diante de tantos acontecimentos que desafiavam a ordem religiosa, o catolicismo oficial se apressou em implantar o modelo de neo-sacralidade para controlar as práticas disfuncionais. Segundo Gaeta (1997), os papas ultramontanos desenvolveram uma campanha de mudança radical nas formas de piedade e devoção. Os leigos foram substituídos paulatinamente pela presença central do sacerdote, que estabelecia uma cruzada para modelar costumes e “romanizar” as antigas formas de religiosidade popular. As festas eram vigiadas, normatizadas, marginalizando uma série de práticas que não convergiam com padrões socialmente admitidos.

No entanto, todo o esforço do processo de romanização não foi suficiente para abalar as crenças populares. O que foi alijado dos templos católicos passa a ser rearranjado em práticas

sincréticas que não só mantinham a vivacidade das manifestações tradicionais, como também possibilitavam a constituição de novas expressões populares de relacionamento com o sagrado. Aconteceu um processo de adaptação a uma nova realidade e reconfiguração de práticas. Músicas, tambores, folias, festas, jogos que foram combatidos sem sucesso, passam a ser objeto de um “verniz” regulamentador das suas práticas. A tolerância - além do processo de resistência - a manifestações profanas em eventos religiosos é mais um componente que garante a sobrevivência de expressões populares no seio religioso.

Com efeito, é um dos componentes da realidade contemporânea a manutenção dos traços populares - considerados profanos - nas festas religiosas, especialmente no calendário anual dos festejos católicos. As romarias, as peregrinações e outras manifestações garantem a expressão de corte popular, sobretudo no interior do Brasil. Danças, jogos, performances ainda trazem espanto e curiosidade porque apresentam expressões que fogem da normatividade que rege a ordem das relações religiosas. Boi Bumbá⁴⁰, Boi Janeiro⁴¹, Cavalhada⁴², festas de largo⁴³, penitentes⁴⁴, cavalgada⁴⁵ de romeiros, são manifestações típicas de diversas partes do Brasil em que a tradição popular é revisitada, rebaixando para o plano material tudo que é elevado, cósmico, transcendental.

Esse rebaixamento é a tônica das obras de Sante Scaldasferri, cujo protagonismo é de um objeto que se constitui como o instrumento da relação de trocas simbólicas entre o devoto e os santos: os ex-votos. Estes amplificam o caráter de sobrevivência da religiosidade popular, na medida em que indicam a manutenção de uma prática que destoa dos princípios romanizadores. A relação entre o devoto e o santo é direta, sem intermediários, sustentando características - sobretudo estéticas - disformes, dissonantes e reativas aos padrões oficiais de relacionamento com o catolicismo “oficial”.

⁴⁰ Dança típica do nordeste brasileiro e vinculada ao calendário católico, que junta personagens humanos com animais fantásticos.

⁴¹ Manifestação típica da região de Parafuso, na cidade de Camaçari, Região Metropolitana de Salvador. Também pertencente ao calendário católico, compreendendo a contação de histórias, músicas e a aparição de animais fantásticos.

⁴² As cavalhadas recriam os torneios medievais e as batalhas entre cristãos e mouros. Ocorre em várias regiões do Brasil.

⁴³ As festas de largo são parte do calendário católico que compreende manifestações profanas da cidade de Salvador.

⁴⁴ Os penitentes são manifestações em várias partes do Brasil que buscam a purificação divina. Os fiéis costumam usar túnicas longas e capuzes que cobrem seus rostos.

⁴⁵ Eventos realizados pelos tropeiros que pedem proteção espiritual aos seus animais.

2.4 Ex-Votos e Cultura Popular

Os ex-votos são construções da cultura popular que sobrevivem à indiferença dos tempos modernos. São, por característica, uma manifestação da religiosidade popular (SCALDAFERRI, 2011). Os ex-votos são objetos depositados em templos após a graça ou pedido alcançado. A etimologia designa “por voto” ou “por promessa”, de modo que quando o milagre é realizado deixa de ser um voto ou uma promessa e passa a ser um “ex-voto”. Em geral, o “ex-voto” representa a parte do corpo afligido pelo mal, que é oferecido ao santo como resultado do milagre alcançado.

Além dos males físicos, os votos, as promessas podem também ter as mais variadas causas, como questões amorosas, contendas na justiça, litígio de terras, obtenção de casa, incêndios, enchentes, trovões e relâmpagos, pragas, naufrágios, desastres, dívidas, ou seja, de qualquer tipo de solução. Na ocasião do pedido, a pessoa compromete-se a dar algo em troca, para demonstrar, publicamente, a sua gratidão. Quando a graça é alcançada, ela paga através dos ex-votos. Ou seja, o que antes era o ‘voto’, após a obtenção da graça e pagamento da promessa, com a entrega, transforma-se em ‘ex-voto’ (SCALDAFERRI, 2011, p. 73).

Sante Scaldaferrri é um estudioso de ex-votos. Percorreu diversos lugares do Brasil em busca das especificidades regionais de cada objeto votivo, transmutando em plástica o resultado dos seus estudos. De tal maneira que as representações dos “ex-votos” nas suas telas mudam de acordo com as fases do seu trabalho. Sante não se importava com os ex-votos vendidos em lojas e reproduzidos em série, pois não possuíam valor artístico. Ele queria alcançar as peças exclusivas, exemplares únicos da cultura e da arte popular, esculpidos em madeira, cerâmica ou metais.

Na contemporaneidade, há uma ampliação cada vez maior do que se poderia chamar de ex-votos. Segundo Oliveira (2009), a partir da década de 1970, os tradicionais ex-votos pictóricos e escultóricos passam a ocupar espaços em conjunto com novos formatos, a exemplo de computadores, capacetes, livros, placas etc. “Ou seja, os ex-votos deixaram de ser construídos por “riscadores de milagres” e santinhos, passaram por uma etapa (ainda em voga) fotográfica, até chegar às cartas, as placas, aos objetos orgânicos, às esculturas trabalhadas em

alta reprodutibilidade” (OLIVEIRA, 2009, p.4). Nesse sentido, os estudos contemporâneos sobre os ex-votos, dividem o objeto em quatro categorias: antropomorfos (os tradicionais que representam o corpo humano), zoomorfos (representam animais), simples (objetos do uso cotidiano) e especiais (valor monetário).

Representação da religiosidade popular, os ex-votos ocupam grande parte do processo de relacionamento entre devoto e santo. A materialização em ex-voto é a última etapa do pagamento da promessa, cuja dinâmica ainda envolve a realização do voto e a constituição do milagre. A negociação da dádiva demonstra o grau de prestígio que possui o santo, a partir do qual o devoto deve “medir” também o seu prestígio se o pedido for atendido. Segundo Fontes (2014), o “ex-voto”, no âmbito da prática votiva, só é possível em virtude de um elemento característico do catolicismo popular, a saber, a piedade popular, que se distancia da perspectiva do catolicismo oficial. A lógica da piedade popular transfere para as relações materiais os poderes sobrenaturais de um santo dotado de vontade, possibilitando não só uma relação de intimidade, como também de imediaticidade com relação a realização da promessa.

Tendo sido abençoado pela graça da cura, o devoto deve cumprir com a sua parte do trato feito no voto, em nossa análise entregar um ex-voto anatômico no santuário do santo com que ele negociou a graça. Cria-se neste caso uma relação de troca entre devoto e santo em que a obtenção da graça, negociada anteriormente, obriga o devoto a retribuí-la conforme acordado, formando um contrato entre as partes, pois caso o devoto não cumpra o acordo não obterá o descanso eterno (FONTES, 2014, p.28).

O devoto popular entende que as relações objetivas são reflexo do mundo espiritual, de modo que materializar a cura através do objeto votivo é uma forma de cristalizar uma transformação promovida por cima. Os ex-votos, portanto, são a representação de um coletivo que rebaixa a espiritualidade. É o emblema do *realismo grotresco*. Os ex-votos são a manifestação material - geralmente escultórica - dessa narrativa fantástica. O rebaixamento do milagre é uma expressão material da vida celeste, cuja responsabilidade do devoto é promover a melhor negociação com o santo com vista a alcançar a graça.

O rebaixamento impõe ao devoto a representação peculiar de um objeto representativo da dádiva. A forma do objeto votivo materializa a parte do corpo em que residia o mal. Em geral, esse objeto votivo é apresentado com deformações, manipulações cirúrgicas, com imperfeições. É um corpo que gera espanto em face da ruptura com os padrões estéticos

socialmente aceitos. Não é uma imagem pautada na harmonia formal. É um corpo grotesco, manifesta uma estética disforme, cujo compromisso transcende as normativas formais da religião. Desta forma, o devoto deve garantir ao santo a reprodução “fidedigna” do infortúnio que o afligia.

A religiosidade popular proporciona a “popularização” de santos especializados em determinadas regiões anatômicas, diante de um corpo considerado frágil e ameaçado por perigos. A cultura popular entende que o corpo esculpido se torna sagrado pela fé por ocasião da oferta do ex-voto, garantindo eficácia simbólica no processo de pagamento da promessa. Segundo Santos (2009), o ex-voto anatômico enquanto materialização do corpo do fiel é a publicização não só do milagre, como também é o pagamento do compromisso de natureza “contratual” com o santo. Publiciza-se o feito entregando a representação do corpo curado em ex-votos com vista a “promover” o santo que realizou o milagre. Nesses termos, encerra-se um processo, cuja tradição não só revela o modo de vida de estratos da população, como também promove uma linguagem peculiar que estabelece uma relação direta com o santo.

O ex-voto é um emblema das históricas construções coletivas da cultura popular, resistindo a uma série de imposições que regem as formas de relacionamento com o sagrado. O caráter “não oficial” representa um conjunto de manifestações que revela as nuances de um corpo popular e grotesco, que age para reproduzir na realidade material abstrações transcendentais, cósmicas, metafísicas ou religiosas. Pode até reproduzir ideias dominantes, pode ser apropriado para conformar elementos de ideologia dominante, mas não emergiu necessariamente dessas bases. É resultado de um processo de assimilação secular realizada por uma espécie de catolicismo popular, que se envereda em referências exógenas, heterodoxas e pagãs, proporcionando uma relação peculiar com o “milagre”.

O grotesco como expressão da cultura popular constrói representações do mundo que desafiam o olhar convencional. É uma estética do disforme, pois revela uma série de construções coletivas marginalizadas pela norma. Os padrões socialmente estabelecidos modelam comportamentos, gostos e vínculos, delineando os esquemas formais de compreensão do mundo. Transformam o dissonante, o disforme em feio; reagem a quebra de expectativa com o estigma; o choque, o susto é sucedido pelo repúdio.

Mostramos no presente capítulo que a relação entre grotesco e cultura popular evidencia historicamente um processo de depreciação dos hábitos e costumes populares, visto que manifestações culturais de massa, que contrastam com os padrões vigentes, são

desqualificadas em nome da ordem. O caráter popular da vida em sociedade provoca no seu interior o desarranjo necessário para compelir o juízo de gosto dominante a considerar distante dos padrões tudo que não esteja nos parâmetros formais. É com esses referenciais que Sante Scaldaferrri aposta em composições em que o popular e grotesco manifestam-se reciprocamente como dissonância, desarmonia e disformidade num pleno desafio ao apelo ideológico por equilíbrio, harmonia e ordenamento. Sante, portanto, transforma em plástica uma leitura que evoca a presença de um grotesco popular no modo de vida do homem nordestino.

CAPÍTULO 3: SANTE E A CULTURA POPULAR: DO MODERNISMO BAIANO À DITADURA MILITAR

Uma grande problemática da presente pesquisa é entender o movimento adotado por Sante Scaldaferri em torno de experiências pictóricas acerca da cultura popular. Considerando que as mediações entre as categorias espaço plástico e espaço objetivo proporcione esse entendimento, a sustentação dos seus traços composicionais seria fruto de diálogos intensos entre aspectos da realidade objetiva e convicções de natureza estética, que possibilitariam uma imersão ao espaço expressionista e seus derivados, como também a compreensão da relação entre a cultura popular e o grotesco. Da mesma forma que a relação entre o mundo objetivo e a estética é pautada por mediações que evidenciam as suas especificidades, a interface entre as duas dimensões é critério analítico fundamental.

Do ponto de vista metodológico de uma pesquisa pautada pela estética sociológica, o ponto de partida da análise é a própria obra e suas representações. Mas essa obra é uma produção de uma subjetividade criativa, cujas condições objetivas de existência permitem uma leitura artística do mundo. Desse modo, a realidade objetiva é importante para o plano estético, tendo em vista que é o momento que a obra se faz perceber, adquire identidade com o mundo. Compreender esse ponto é essencial para o processo de análise das composições.

A interação do artista com o mundo transmuta fragmentos da realidade em plástica. As suas referências, as suas experiências, modos de vida, concepções e leituras do mundo, podem servir de material objetual da relação da obra com a realidade objetiva. Não se trata de reduzir a análise ao plano das motivações, e sim, a partir dos elementos acima, revelar um quadro histórico-social que se manifesta esteticamente em produções artísticas.

Sante Scaldaferri transforma em objeto plástico questões presentes no seu cotidiano. Ele traz em sua composição um diálogo aberto com suas vivências. A confluência entre Sante e a cultura popular passa, sobretudo, por uma conjuntura que se revela na sua composição, seja no quadro de desenvolvimento artístico ou no contexto político que se apresentava. É uma conjuntura que suscita engajamento como força motriz da realização estética, de modo que uma série de acontecimentos são representados por experiências que evocam manifestações coletivas.

O artista sintetiza em suas obras uma profusão de elementos objetivos que se revelam como enredos pictóricos. São como um cordel - propositalmente experienciado no título deste capítulo -, cujos versos são plenamente substituídos pelo plano pictórico. Tendo em vista que o cordel é uma literatura popular em verso, Sante transporta o cordel para a pintura, apresentando no suporte uma narrativa em forma de escrita pictórica, cujo protagonismo da cultura popular é desvelado pelas mais diversas expressões da realidade vivenciada pelo homem nordestino.

Aliás, o homem nordestino e suas manifestações populares é o objeto de um grupo de artistas plásticos baianos, que já estavam inconformados com um estilo de pintura no qual viam obsolescência. A busca pela modernização tardia dos seus traços é acompanhada pela valorização do regionalismo enquanto identidade estética. Sante é produto desse momento e parte desse grupo de artistas e intelectuais que passam a carregar as suas representações através do olhar atento às manifestações populares.

A conjuntura imposta pelo golpe militar de 1964, por sua vez, provoca em Sante Scaldaferrri e nos pintores modernistas baianos o recrudescimento por uma escrita de natureza popular, de modo a evidenciar tensões e privações do modo de vida do povo nordestino, bem como as riquezas e especificidades culturais de uma realidade que passava a ser ideologicamente apropriada como estrato de uma “identidade nacional”. Sante conduz a sua pintura face a uma leitura dos impulsos autoritários de um regime que busca a normatização da vida em sociedade, da homogeneização das diversas culturas populares e regramento do circuito artístico.

Nesse sentido, os desdobramentos artísticos e políticos colaboraram decisivamente para que Sante e os artistas baianos reafirmassem a importância da composição acerca da cultura popular, a despeito do direcionamento de linguagens internacionais em torno do esvaziamento do objeto plástico. A intercessão entre questões objetivas e a dimensão artística materializada pela obra, demonstrou a importância dos artistas baianos como vetores de representação de uma diversidade regional que estava em desacordo com o plano institucional de fomento da unidade cultural brasileira promovida pela ditadura militar pós 1964.

3.1 A Experiência Modernista no Brasil

Os artistas paulistas são os grandes responsáveis pelos primeiros estudos acerca do modernismo no Brasil. Tendo em vista a importância econômica e política que São Paulo adquiriria durante o auge da economia cafeeira, o estado tornar-se-ia o núcleo de profusão dos valores propalados pelas aspirações modernas. O rebatimento no plano cultural seria imediato, conduzindo os círculos artísticos a trazerem novas experiências estéticas produzidas na Europa. Mesmo com um relativo hiato temporal para as inovações artísticas europeias, a inquietação dos jovens escritores paulistas foi fundamental para impulsionar a presença cada vez mais forte de produções artísticas à luz de uma linguagem representativa de uma nova época.

A tradição cultural brasileira do século XIX notabilizou-se pela valorização do realismo e do naturalismo na prosa e o parnasianismo na poesia. Segundo Castro (1979), essa tradição exprimiu a situação sócio-política conservadora do homem oitocentista que o impedia de projetar a sua sensibilidade para uma criação desprovida da sujeição da imitação. Um “gosto” acadêmico que imobilizou o artista e o conduziu a reproduzir as condições sociais vigentes. Logo, a estimulante superação do romantismo acabou por transformar-se em imobilismo estético. A reação a esse conservadorismo se deu com a presença do positivismo no plano político, e o simbolismo no plano estético-cultural. O positivismo adquiriu projeção na medida em que propôs uma visão científica do mundo, o republicanismo e o abolicionismo. Princípios que evocaram resistências no âmbito das convenções, da política e da economia.

Com o positivismo a inteligência brasileira se alarga em direção do plano da realidade social. Conquistando uma nova e moderna tecnologia, para a revisão crítica da realidade nacional. Interessa principalmente aos jovens e endereça imediatamente à visão científica do mundo e da sociedade brasileira em relação a esse mesmo mundo. Uma geração conquistada pela primeira vez a consciência dos planos sociais e faz das ciências humanas um método. é aquela geração que, em choque com o poder conservador, luta pela extinção da escravidão negra e, como correspondência, elege os ideais republicanos como os melhores para a nação (CASTRO, 1979, p. 92-93).

Com a República, o positivismo que fora anulado pelo conservadorismo aristocrático, passava a ganhar protagonismo. No entanto, adquiria uma faceta ufanista e moralista convergente com

as necessidades dos republicanos brasileiros de propagarem ideologicamente um novo sistema político-administrativo. O simbolismo, por sua vez, tem dificuldades de se estabelecer em virtude da sua complexidade e erudição, diante da força e clareza da tradição parnasiano-realista na cultura brasileira. A sua influência se mostrou mais presente quando do impulso desenvolvimentista da indústria nacional por ocasião da I Guerra, na medida em que contribuía para abrir novos horizontes no plano cultural, apesar de ter sido ainda, como frisa Castro (1979), uma “ilha simbolista”, ou seja, uma redoma de difícil apreensão.

Essa maior abertura cultural permitiu, inclusive, o aparecimento de experiências cubo-futuristas e expressionistas em São Paulo com décadas de diferença dos embrionários estudos estéticos que desembocaram numa nova expressão artística. Para reduzir essa defasagem, os jovens escritores paulistas passaram a disseminar nos círculos artísticos informações acerca das primeiras vanguardas artísticas e como estavam intrinsecamente ligadas às profundas transformações na sociedade europeia.

1917 é um ano importante para o movimento de opinião pública brasileira. A continuidade da guerra em plena operação provocando tragédias que não interessavam tão somente à Europa, mas todo o mundo; a revolução soviética, instaurando um novo regime que propunha uma nova dialética política com ressonâncias internacionais; a dramática atmosfera por que vivem então todas as nações e povos, finalmente integrados numa ilimitada e inquieta comunidade universal, são fatores de modificações do homem brasileiro, principalmente daquele paulista. São fatores que interessam profundamente à vida nacional, dando-lhe novos endereços tanto no setor econômico-social, como no cultural (CASTRO, 1979, p. 100).

Nesse contexto, São Paulo passou a buscar ideais de modernidade assentadas em transformações urbano-industriais no âmbito de uma realidade que já indicava um certo desenvolvimento material. Mesmo imerso em sua debilidade, o desenvolvimento das forças produtivas paulistas expôs de imediato as suas contradições, os conflitos de classe, a emergência da classe operária, bem como a racionalização administrativa, o planejamento urbano e a verticalização arquitetônica. No plano artístico-cultural esse contexto encontra reverberação no aparecimento do movimento modernista.

Evidentemente que a parcela da população que efetivamente desfrutava de padrões apregoados pela modernidade era bastante diminuta. E era, nessa conjuntura, que os modernistas tensionavam a realidade do Brasil, associando-a a um viés provinciano. Não era

ainda a problematização dos efeitos da modernidade, mas a ausência de uma mentalidade moderna na condução do país. A semana de 22 aparecia para publicizar uma gama de inquietações artísticas, na medida em que problematizava a realidade nacional através de uma nova linguagem e apresentava as diretrizes de um movimento moderno que não deixava de refletir sobre o passado, transfigurando uma estética de origem estrangeira em bases nacionais.

Não foi um caminho fácil, tampouco harmonioso, essa transição para o modernismo brasileiro, representado e festejado na semana de 22. Segundo Castro (1979), os paulistas tiveram que conduzir um processo de transformação em desacordo com os artistas cariocas que ainda carregavam as premissas parnasianas. De um lado a via revolucionária e, de outro, a moderação ou, até mesmo, a reação. A necessidade de diálogo apareceu e Mário de Andrade dosou o radicalismo com o suposto da “tradição”.

Chegara-se ao compromisso de definir devidamente o conceito, fazendo com que “tradição” representasse aquele conjunto de obras e de valores que - mesmo fazendo parte de um passado medíocre e reacionário - distinguisse desse por uma força expressiva especial. Força expressiva daquela “alma brasileira” - conceito já teorizado pela revolução romântica, principalmente em Gonçalves de Magalhães e José de Alencar - e que permitia uma continuidade histórico-cultural à proposta modernista. A partir desse compromisso a vanguarda brasileira se desvincula decididamente dos seus modelos internacionais, em particular da expressão futurista (CASTRO, 1979, p. 101).

Basicamente, os escritores são os primeiros responsáveis a trazer uma autonomia da geração modernista brasileira. A releitura da tradição carrega consigo uma proposta nacionalista que se isola do compromisso internacionalista da arte moderna europeia. Desse modo, desconstrói-se as formas arcaicas do academicismo, submetendo-as a um conteúdo da realidade nacional. O “primitivismo”⁴⁶ emerge do caráter nacionalista da proposta, devassando a cultura brasileira face a tomada de consciência da história do Brasil. A tomada de consciência de uma história pautada pela violência às populações originárias seria o ponto de partida para a constituição de uma inteligência eminentemente nacional, responsável por construir as bases civilizatórias de uma nova sociedade.

⁴⁶ Um primitivismo baseado em premissas distintas das apresentadas por Gauguin e Max Ernst, por exemplo, visto que sustentava os pressupostos de uma arte eminentemente nacional e condicionada pela vida e experiência dos povos originários do Brasil.

Após a escalada literária em torno das propostas do modernismo brasileiro, a pintura não só absorve os princípios gerais, como também promove uma verdadeira ruptura com os padrões estéticos vigentes. Sempre considerada mais resistente a mudanças pelos efeitos visuais que provoca, a pintura opera uma verdadeira dissolução das linhas escolásticas dos tradicionais salões brasileiros. Anita Mafalhti regurgita telas expressionistas que desafiam o ambiente tradicional. Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral traduzem, por sua vez, nas mais altas determinações, os princípios do nacionalismo e primitivismo, procurando revelar o universo brasileiro em cores que experienciam um figurativo de caráter popular e nacional.

Pautado por uma proposta de caráter vanguardista e nacional, o modernismo brasileiro tentava transpor o aspecto estético para o caráter ético da sociedade brasileira. Segundo Castro (1979), o modernismo propunha, para além da criação de novas e diferentes obras, introduzir um novo gosto artístico que seria determinante para modificar o homem brasileiro em sua plenitude. Dessa forma, a nova inteligência nacional teria a capacidade de fruição das obras, assim como de agente sócio-político, com vista a problematizar o caráter nacional e a sua história.

Contestando e provocando a realidade sócio-cultural o movimento de vanguarda aspirava pela renovação do espírito do homem brasileiro. Por isso mesmo provocava o surgimento de novas exigências. De novas perspectivas, coisas muitas vezes acima claramente da possibilidade de realização do movimento. E a luta para a criação de uma verdadeira unidade nacional. Capaz de dar as mesmas possibilidades de expressão, de vida, aos brasileiros desinformados das cidades e povoações interiores, como as possibilitadas aos brasileiros das grandes capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo. E principalmente por aquela unidade mais profunda que deveria nascer da libertação definitiva do homem brasileiro em relação aos modelos culturais contraditórios com a sua real e concreta existencialidade (CASTRO, 1979, p. 126).

Com a relação entre vanguarda e ação política, a ideia de realizar um novo homem brasileiro, uma nova inteligência, ganhou desdobramentos inequívocos na política nacional, sobretudo por ancorar no seu bojo aspectos da tradição e do nacionalismo. A politização desses princípios permeou a vida nacional durante o Getulismo e foi reformulada com toques autoritários durante a ditadura militar. A arte baiana, em particular, a geração modernista baiana, trouxe uma carga regional e popular capaz de estabelecer um debate eficaz sobre os reflexos do nacionalismo modernista e sobre os sufocantes princípios de harmonia social e

cultural impostos pela veia autoritária de 1964. Apesar do tardio envolvimento com o caráter inovador do modernismo, os artistas baianos conseguiram construir uma identidade estética característica dos seus traços, apresentando uma carga visceral acerca da cultura regional, evidenciando símbolos de tensionamento social, projetando circunstâncias de alteridade e da diversidade popular.

3.2 O Modernismo Baiano e a Cultura Popular

Assim como aconteceu com os paulistas, o modernismo foi trazido para a Bahia pela ação de inquietos escritores, principalmente pelo trabalho do feirense Godofredo Filho. Em 1927 ele já produzia poemas que quebravam o rigor formal, prevalecendo um conteúdo significativo das vivências do sertão baiano, os seus costumes e a sua ancestralidade. Em 1928 constituiu-se o grupo Arco e Flexa e a revista Samba, cujas produções procuravam exortar o modernismo baiano na literatura. A linha modernista é posteriormente carregada por Jorge Amado que, inclusive, tem um papel fundamental na difusão de diversas expressões artísticas baianas ligadas às inovações modernistas. No entanto, a literatura sozinha não conseguiu trazer grandes impactos na vida cultural baiana, muito acostumada com padrões acadêmicos arraigados.

Segundo Flexor (2011), a Bahia reagia aos avanços da modernidade. Sustentava um gosto característico pelo prestígio e retórica literária constitutivo da tendência neoclássica, realista e romântica. A herança portuguesa recaía necessariamente no gosto pelo “novo europeu”. Não havia o compromisso com os apelos modernos já presentes nos grandes centros, cujos reflexos impactaram no plano cultural. Um *ethos* do cidadão baiano estava bastante consolidado, de modo que quaisquer iniciativas em torno de mudanças eram peremptoriamente objeto da execração pública.

As iniciativas de J. J. Seabra foram um exemplo emblemático de reação sobre eventuais mudanças estruturais na Bahia. Ele governou o estado entre 1912 e 1924⁴⁷, trazendo ideias inovadoras do modernismo arquitetônico, sobretudo quando foi responsável pela construção

⁴⁷ Na verdade, devemos falar que houve dois períodos de Governo de J. J. Seabra: de 1912 e 1916 e 1920 e 1924. No entanto, ele era muito influente no governo de Antonio Moniz, que administrou a Bahia entre 1916 e 1920.

da avenida Sete de Setembro. O que seria uma obra que supostamente abriria o espaço para um novo gosto estético, foi alvo de resistências e grandes reclamações dos soteropolitanos, acostumados com a harmonia neoclássica tão presente na arquitetura original do Palácio Rio Branco e do modelo de reconstrução da igreja de São Pedro Velho (FLEXOR, 2011).

As artes plásticas baianas não fugiam desse contexto. Segundo Barbosa (2009), a Escola de Belas Artes era o grande panteão de oposição às experiências inovadoras no campo artístico. Tal qual a experiência paulista, as artes plásticas na Bahia se manifestaram como uma linguagem ainda reticente a eventuais mudanças no plano de composição.

Inegavelmente importantes, estas iniciativas no âmbito literário não abalaram o panorama cultural da época e as artes visuais, que tinham na Escola de Belas Artes o bastião da arte acadêmica, contava com professores que não prestigiavam mudanças. Em relação às artes plásticas, a trajetória do Modernismo difere da literatura (BARBOSA, 2009, p. 08).

Nesse quesito, a pintura baiana oferecia naquele momento os afagos impressionistas de Presciliano Silva⁴⁸ e os avanços pós-impressionistas de José Tertuliano Guimarães. Este, inclusive, pode ser destacado por ter sido o pioneiro ao tentar reduzir ao máximo um suposto hiato da arte baiana com os acontecimentos de ordem internacional. Sante Scaldaferrri demonstrou numa premiada monografia sobre os primórdios da arte moderna na Bahia (1997)⁴⁹, a importância de José Tertuliano Guimarães em dar um passo adiante com relação a pintura realizada nas décadas de 1920 e 1930. Enquanto os artistas que chegavam da Europa não apreendiam o que existia de mais atual no campo das artes, trazendo para a tela ainda o modelo vivo neoclássico, a natureza morta e a paisagem, Guimarães, influenciado pelos traços de Cézanne, apresentava uma nova forma de pintar.

Essa diferença e o rompimento com os procedimentos anteriores lhe conferem a maior importância nas artes plásticas baianas, e o tornam o primeiro artista que começa a diminuir a defasagem entre as novas linguagens e arte anacrônica que era praticada na Bahia. Na sua obra, vista hoje, percebe-se claramente que o avanço não foi muito grande. Porém, para

⁴⁸ Grande parte do acervo de Presciliano Silva está no Museu de Arte da Bahia e no Museu Carlos Costa Pinto, situados na cidade de Salvador.

⁴⁹ Monografia vencedora do concurso **A modernidade na arte baiana**, realizado durante o 1º Salão MAM de Artes Plásticas em 1994.

a época na Bahia, foi um avanço significativo. Tanto que ele pagou caro por introduzir uma nova forma de pintar, na cidade acostumada a somente ver e aplaudir um tipo de arte: a acadêmica (SCALDAFERRI, 1997, p.30).

Guimarães desenvolveu uma pintura diferente da produzida pelas escolas e salões de arte baianos, esboçando traços que evocavam as religiões de matriz africana e a cultura popular. Causou polêmica e tentou resistir ao desprezo dos tradicionais círculos de consumidores da arte, apesar da aceitação da crítica externa. A Escola de Belas Artes tornar-se-ia uma caixa de ressonância de um padrão estético que existia desde a criação da Academia de Belas Artes da Bahia por Miguel Navarro y Canizares. A manutenção dos padrões estéticos era o cânone para o qual os artistas mobilizavam seus arsenais criativos.

Sante, evidentemente, reproduz a visão dos modernos, considerando tudo que era realizado como retrógrado e ultrapassado. Nesse sentido, ressalta a “demora” da arte moderna em chegar no gosto do tradicional círculo de pintores baianos, e mais tempo ainda para se firmar no gosto dos soteropolitanos. Assim como aconteceu entre os paulistas na semana de 22, o trabalho de desconstruir padrões estéticos arraigados efetivamente foi desgastante. José Guimarães sucumbiu a sua tentativa, após as perseguições sofridas pela exposição de 1932⁵⁰, evadindo para o Rio de Janeiro.

Sante elenca outras razões estruturais que dificultavam o estabelecimento e consolidação da arte moderna na pintura baiana, entre as quais estão a falta de comunicação com os centros culturais, a inexistência de museus e galerias e a fuga intelectual. Ademais, uma estrutura social calcada no escasso desenvolvimento técnico científico, essencialmente ditada por uma elite agrária, contribuiu efusivamente para uma “defasagem temporal” - nos termos de Sante Scaldaferrri - com as linguagens internacionais em voga.

Seria necessário que a Bahia passasse por um processo de transformação para mudar esse quadro. E essa renovação na Bahia foi decorrente, também, daquele processo de fermentação política que conduziu o Sul à Revolução de 1930, que tinha como propósito, como na arte, renovar a República deteriorada. Na Bahia, essa década mostrou, justamente, alguns indícios que levariam ao crescimento da cidade do Salvador, em especial de seu centro comercial, dando início à uma fase de desenvolvimento que a transformaria, finalmente, em Metrópole (FLEXOR, 2011, p. 46).

⁵⁰ Exposição individual realizada no saguão do Jornal A Tarde, após a conclusão dos seus estudos em Paris.

A despeito do enviesamento ideológico de Flexor, o período pós 1930 é, efetivamente, importante, pois permitiu politicamente uma abertura tímida - porém sólida - para a renovação artística e, sobretudo, para o estabelecimento de intercâmbios culturais mais profundos. Essas trocas culturais foram fundamentais para solidificar a arte moderna na Bahia, constituir uma rede de artistas promissores, desconstruindo resistências às inovações estéticas.

O primeiro reflexo desse momento aconteceu com a exposição do Instituto Brasil - Estados Unidos em 1944, organizada por Jorge Amado e Odorico Tavares. Obras com as maiores referências do modernismo estiveram expostas no salão, tais como as pinturas de Tarsila, Segal, Volpi, Pancetti, Portinori, Di Cavalcanti e Cicero Dias. A arte moderna começava a invadir os salões de Salvador.

As primeiras iniciativas em torno do desenvolvimento de uma pintura moderna na Bahia, por sua vez, aconteceram ainda em 1944, com a exposição de Mario Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho. Isto é, mais de 20 anos após a Semana de Arte Moderna. No entanto, nem o lapso temporal com os paulistas, tampouco a maior facilidade de entrada de ideias modernas na Bahia, foram suficientes para romper de imediato com os cânones da elite intelectual baiana. A exposição dos artistas baianos foi execrada pela crítica. A ponto do escritor Wilson Lins lançar uma exposição chamada de “Ultramoderna”, com telas rabiscadas para ridicularizar o nascente movimento moderno na Bahia. Sante Scaldaferrri (1997) traz um relato contundente sobre essa exposição:

Após lermos todas as notícias publicadas nos jornais, tomamos um melhor conhecimento do pesado ambiente impregnado e poluído de academicismo existente na época em que foi realizada a “Exposição de Arte Ultramoderna”. Fica claro que a intenção era mesmo a de debochar, fazer pouco, zombar, e que os organizadores, aderentes e participantes eram possuídos de fortes convicções acadêmicas a respeito de artes plásticas. A ‘exposição’ podia até ser chamada, com muita propriedade, de ‘Exposição Deboche’ (SCALDAFERRI, 1997, p. 100).

Diante desse contexto persecutório, Mario Cravo Jr, Genaro de Carvalho e Carlos Bastos tiveram que resistir a crítica, como também a violência aos seus trabalhos. Carlos Bastos teve algumas telas rasgadas por gilete. A Madona de Ferro de Mario Cravo causou repulsa nos seus observadores. O artigo de Carlos Eduardo da Rocha no livro organizado por Pontual, “Jenner: a arte moderna na Bahia” (1974), demonstra um comportamento de vanguarda dos

artistas, os quais carregavam uma pauta revolucionária de transformação e renovação das ideias artísticas. Os artistas buscaram romper com padrões acadêmicos na Bahia, que se mantinham graças a hábitos arraigados da tradição estética. “Foram eles os primeiros artistas modernos da Bahia a expor individualmente para um público dominado pela tradição profunda de quase quatro séculos de arte sacra, conservadora, acrescida do espírito acadêmico resistente” (ROCHA, 1974, p. 87).

Paulatinamente, novos artistas apareciam e a resistência começava a diminuir, assim como um conteúdo característico de uma estética baiana começava a ser pincelado. Surgiam grandes nomes da arte baiana, como Lygia Sampaio, Rubem Valentim, Jenner Augusto⁵¹, Juarez Paraíso. Em 1948 ocorreu a exposição de arte contemporânea, trazida pelo escritor carioca Marques Rebelo. Anísio Teixeira, na condição de secretário da Educação, fora bastante eficaz no processo de publicidade da mostra, convidando Odorico Tavares para realizar o trabalho de comunicação. O sucesso da exposição desencadeou a abertura de uma cidade que já começava a se mostrar ávida por novidades.

O ponto alto desse momento histórico foi o lançamento dos Salões Baianos de Belas Artes, em 1949. Salvaguardando as devidas proporções e comparações, funcionou como a Semana de Arte Moderna da Bahia. Foram seis salões organizados entre 1949 e 1956, trazendo repercussões nacionais e internacionais. Era a apoteose de um trabalho bem sucedido de fomento da arte moderna na Bahia. Vários artistas consagrados no Brasil vieram na condição de avaliadores e jurados, e depois fixaram moradia na Bahia, dentre os quais Pancetti e Caribé⁵². Hansen veio logo depois, assumindo literalmente uma identidade baiana: Hansen-Bahia⁵³, empolgado com as grandes possibilidades imagéticas de composição. Todo esse processo de produção, intercâmbio e fomento contribuiu decisivamente para formatar um estilo. A arte moderna baiana começava a adquirir uma identidade ligada às expressões populares.

Com efeito, começavam a brotar produções que devassavam a realidade de privação e abandono das classes populares, mas valorizava o papel de superação objetiva do povo nordestino. A cultura popular da Bahia e do Nordeste, a sua diversidade e ancestralidade, os

⁵¹ Embora não seja baiano, a maior parte da carreira de Jenner Augusto artística foi construída na Bahia.

⁵² Pancetti ficou impressionado com as possibilidades pictóricas de estudos em torno da luminosidade. Caribé, por seu turno, abraçou pictoricamente as manifestações culturais soteropolitanas, juntando-se a primeira geração de artistas modernos da Bahia.

⁵³ Hansen traz uma xilogravura que exprimia particularidades dos becos, vielas e ambientes soturnos da vida soteropolitana

seus códigos e interditos eram expressos em obras que manifestavam um traço comum entre os seus representantes. Segundo Mariano (2003), essa fase se revela como ruptura. E é fato inconteste como essa ruptura representou uma peculiaridade da arte baiana em relação aos tradicionais centros artísticos.

Ao invés do futurismo e da tecnologização propostos pelo projeto de modernidade das vanguardas européias, fomos ao encontro do Naif, do artesão. Não que isso significasse pouca coisa, ao contrário, numa sociedade dominada por uma elite agrária, que era e é composta por abismos sociais, o adentramento em salões burgueses do repertório simbólico popular, especialmente de origem afro-brasileira, significou uma ruptura e tanto (MARIANO, 2003, p. 02-03).

Nas diversas considerações de artistas e críticos que Pontual (1974) reúne no livro que se dedica a apresentar o pensamento dos artistas modernos baianos, a direção é inequívoca sobre a busca de uma essência de uma arte moderna baiana ligada às causas populares. As raízes populares se tornam a inspiração do fazer artístico. Inspiração que evoca a sua libertação e ruptura com a imposição temática dos grandes centros. O artista Emanuel Araújo fala de uma pressão insuperável por uma arte que representasse as coisas da Bahia; Jorge Amado apresenta cultura popular como marca: “Na Bahia, a cultura popular entra pelos olhos, pelos ouvidos, pela boca [...]. penetra sentido adentro, determina a criação literária e artística e sua viga mestra” (p. 98); e Mario Cravo Junior (p. 79) revela como essa posição diferenciava os baianos do que já se fazia em termos de arte moderna:

Para nós, baianos, o que nos tornou diferentes do resto, nesse processo generalizado de renovação, é que em Salvador nossa ansiedade juvenil de geração terminou se fundindo a um poderoso lastro de cultura popular riquíssima e vivenciada a todo instante. Vivíamos isolados dos maiores centros culturais do país - antigamente, há uns trinta anos atrás, para quem morasse no Rio ou em São Paulo era mais fácil ir à Europa do que vir até nós. Assim, esse isolamento transformou-se em condicionamento de trabalho, atmosfera na qual a criação erudita bebe diretamente das tradições populares, de presença permanente e diversificada na cidade, mesmo hoje, quando elas já vão se diluindo.

Todo esse elemento de ruptura e desenvolvimento intra-estético de uma arte moderna baiana não significa que os artistas modernos paulistas não se debruçaram sobre a cultura popular.

Parte das produções modernistas tinha esse mote. Mas não é possível preterir o binômio nacionalismo / regionalismo. A preocupação de vanguarda dos paulistas residia na constituição de uma arte com caráter nacionalista, para a qual buscava-se a essência do ser brasileiro. O princípio “primitivista” dos modernistas procurava no passado ameríndio, em traços do folclore e da história do Brasil, o ponto de convergência para a constituição de uma caráter de nacionalidade, tentando fugir de confusões ufanistas e chauvinistas.

Ao longo das fases modernistas, percebe-se algumas experiências em torno de composições de corte regionalista. Acontece, sobretudo, com Portinari. Perpassa diversos momentos da arte moderna paulista. Havia um campo artístico de disputas, que propunha a introjeção de caracteres regionalistas. Mas, segundo Castro (1979), esse foi um “desvio” de finalidade da proposta de vanguarda, que limitou a angulação criadora do artista, tentou reposicionar o modernismo sob a perspectiva de um regionalismo-populista e descaracterizou a universalidade de uma obra de arte moderna, aproximando-a de um academismo. Contudo, o que mais importa desse fato - a despeito dos excessos analíticos de Castro - era que os embates acerca das propostas de vanguarda, passavam a ser objeto de reflexão e debate pelos modernistas, possibilitando um trabalho de reposicionar quaisquer aspectos de diversidade regional no âmbito do plano de identidade nacional.

Para a superação do impasse surgido com a negativa posição nacionalista e o conseqüente retorno às normas e perspectivas de vanguarda, mostra-se de absoluta importância a ação crítica de Mário Pedrosa. A consciência revolucionária que sua teoria traz para a atividade artística brasileira permite, principalmente depois de 1945, a recuperação da consciência de vanguarda capaz de superar o limitativo espírito populista-regionalista (CASTRO, 1979, p. 115).

É fundamental que a relação nacionalismo / regionalismo seja compreendida conforme a complexidade que envolve esse binômio. O fato da obra se colocar como regional não elimina o caráter nacional subjacente (ROUANET APUD SANTOS, 2007). Desconstrói-se, portanto, os limites da simples oposição, adquirindo espaço uma dialética assentada na carga política de afirmação da obra. Uma necessidade de interdependência cultural, de forma a posicionar os traços regionais como símbolos da especificidade cultural de um povo. Desse modo, os modernistas baianos apresentaram um corte regionalista eivado de caracteres políticos na composição.

Deve-se assinalar a complexidade da questão. A crítica cultural contemporânea recoloca tanto a questão do nacionalismo como a do regionalismo, reconhecendo uma assimetria e desigualdade no elemento regional brasileiro, por exemplo, que propõe estabelecimento de linguagens próprias. De modo geral, os estudiosos do regionalismo têm sublinhado cada vez mais a pertinência e atualização do regionalismo, que não se tornou categoria ultrapassada (SANTOS, 2007, p. 20).

Havia uma convicção em torno dos traços regionalistas enquanto identidade de resistência e defesa das suas manifestações. O regionalismo ganhou projeção diante da tomada de consciência da posição periférica ocupada pelo nordeste perante a realidade nacional. Portanto, o afastamento estético de uma dinâmica de unidade nacional era revelada gradativamente através da pulsão regionalista de valorização das suas expressões, ritos, movimentos, símbolos, bandeiras.

A cultura popular da Bahia e do nordeste é explorada em torno da sua diversidade. A diversidade expõe a escrita regionalista, de modo que o modernismo baiano constrói as suas representações à luz das diferenças com os objetos e materiais artísticos e composicionais do modernismo iniciado pelos paulistas. Não esquecendo das suas contradições regionais, do contexto de violência urbana e rural, da evocação de uma ancestralidade que provoca a conservação, a arte moderna baiana adquire corpo e forma, passando a dialogar efusivamente com o espírito de renovação reinante da estética internacional.

É, assim, que em 1957 surge uma segunda geração de modernistas baianos, muitos dos quais são conhecidos como a “Geração MAPA⁵⁴”. Esse grupo artístico assumiu a necessidade de continuar explorando a Bahia em formas artísticas face a evocação da cultura popular, mas com um repertório diversificado e antenado com as transformações da linguagem internacional. A Geração MAPA não acreditava no desenvolvimento de uma expressão artística desvinculada do fortalecimento de uma gama de outras expressões. Nesse sentido, a integração entre linguagens era o ponto nodal das experiências estéticas desse grupo, sobretudo nas artes plásticas, na literatura e no cinema. Fizeram parte desse grupo Jorge Amado, Glauber Rocha⁵⁵, Calasans Neto, Roberto Pires, Jenner Augusto, Juarez Paraíso, entre

⁵⁴ O nome é fruto da existência da revista Mapa, dirigida por Fernando da Rocha Peres, que operou como um grande meio de integração e divulgação de novos artistas.

⁵⁵ Glauber produziu e atuou no filme “A Grande Feira” de 1961, que se notabilizou como uma grande experiência em torno dos princípios da Geração MAPA. Sante Scaldaferrri faz um personagem de destaque no

outros grandes artistas. Mas deve se destacar, em separado, a participação de Sante Scaldaferrri nesse movimento. A geração Mapa também foi importante para forjar a sua identidade artística. Sante, inclusive, repercute o papel dessa geração no cenário artístico baiano:

O problema era enfrentado de forma global, isto é, não se reuniram somente os artistas plásticos, mas os de todas as outras linguagens da arte que ficaram unidos sob um mesmo ideal. Não se tratava de dar continuidade ao desenvolvimento das artes plásticas, mas de um grupo de artistas e intelectuais interessados em cultura contemporânea. Esta era uma das principais diferenças entre a segunda e a primeira geração de artistas plásticos: os daquela não se interessavam somente por seu trabalho, mas participavam ativamente em outras linguagens (SCALDAFERRI, 1997, p. 82).

Era um momento de grande ebulição da arte baiana. Pinturas figurativas começavam a conviver com as primeiras experiências abstracionistas na Bahia. Galerias - como a Oxumaré no Passeio Público - passavam a vender obras dos artistas. Em 1957, com o patrocínio da Prefeitura de Salvador, foi lançada no Museu de Arte Moderna de São Paulo a exposição “Artistas da Bahia”, demonstrando o impacto da produção modernista baiana em solos paulistas. Por outro lado, expor em São Paulo representou uma aproximação com círculos hegemônicos que possibilitavam a abertura de mercado para os artistas baianos, assim como a inserção num espaço de profundo significado cultural. Essa profusão artística baiana despertou a atenção de uma das maiores personalidades de difusão da arte moderna brasileira: Lina Bo Bardi.

Lina Bo Bardi foi uma arquiteta modernista italiana que escolheu morar no Brasil por ocasião dos impactos relativos a II Guerra Mundial. Em pouco tempo já estava inserida na vida cultural e intelectual de São Paulo, sendo responsável pela elaboração do projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Lina se tornou uma grande entusiasta do artesanato e cultura popular do nordeste, de modo que realizou em 1959 a “Exposição Bahia” em parceria com o diretor da escola de teatro da Ufba, Martim Gonçalves. Lina foi responsável pela parte arquitetônica, ao passo que Martim pensou e planejou o evento realizado no Parque Ibirapuera. Parceria que perdurou durante grande parte da estadia de Lina pela Bahia (SANTANA, 2011).

filme. Calasans Neto representa um músico. Os casos de Calasans e Glauber apresentam exercícios de metalinguagem da película.

Lina é responsável pela constituição do Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado inicialmente num espaço no Teatro Castro Alves. Segundo Scaldaferrri (1997), o estabelecimento do Museu de Arte Moderna da Bahia é um marco da consolidação da arte moderna baiana, proporcionando ao cenário artístico um fluxo constante de exposições de diversas linguagens artísticas. Em 1963, Lina projeta a transferência do MAMB para o Solar do Unhão através de uma profunda reforma com traços evidentemente modernistas.

O artigo de Calasans Neto no livro de Pontual (1974) é representativo da importância que Lina Bo Bardi teve para a profissionalização do fazer artístico na Bahia. Segundo ele, a vinda de Lina Bo Bardi para a Bahia foi a coroação de um trabalho hercúleo de estabelecimento da arte moderna no estado. Lina estimulou um tratamento mais profissional no cuidado e acondicionamento das obras, assim como na relação entre os artistas e o poder público.

Por intermédio de convênios, Lina conseguia trazer para nós o acervo e as exposições importantes no Museu de Arte de São Paulo, tratando de arrumá-las com o máximo de dispositivos didáticos, na antiga sede do nosso museu, o Teatro Castro Alves. Ela nos transferiu, assim, uma visão profissional de como lidar com a arte, na busca do completo abandono do amadorismo. Glauber, por exemplo, sente logo essa nova necessidade e dirige *A Grande Feira*, um marco no cinema profissional da Bahia, inclusive com a contratação de técnicos de fora (CALASANS NETO, 1974, p. 94).

No entanto, Lina Bo Bardi é obrigada a sair da Bahia em decorrência das perseguições políticas perpetradas pela ditadura militar. Aliás, é um período que afeta diretamente a produção artística baiana e nacional, haja vista que os artistas passam a conviver em circunstâncias muito delicadas - e ao mesmo tempo simbólicas - para uma dimensão que reivindica a plenitude da liberdade de criação. A arte é incompatível com o cerceamento, de modo que a censura do campo artístico promove uma verdadeira apreensão dos artistas na elaboração das suas obras. O regime conduz as questões culturais para uma linha da identidade nacional, cujo imperativo do controle do Estado procurava normatizar a cultura e explorar a realidade brasileira sob a lógica da unidade nacional, ou seja, um princípio que oculta as dimensões de variedades das culturas, buscando, assim, eliminar antagonismos e conflitos presentes na sociedade. Resgatando preceitos modernistas, combina-os com flertes autoritários de submissão dos trabalhos ao julgamento estatal.

3.3 Cultura e Identidade Nacional na Ditadura Militar

O regime imposto em 1964 entendia as manifestações culturais e artísticas como grandes catalisadores do comportamento. Com efeito, políticas de controle e normatização da cultura seriam fundamentais para reverberar um cidadão brasileiro idealizado. Contradições e heterogeneidades culturais seriam substituídas pela harmonia e unidade nacional. Tudo que estivesse fora dos parâmetros estabelecidos pelos órgãos de controle seria concebido como elemento destoante e submetido aos instrumentos de censura.

Nesse sentido, o governo cria diversas estruturas de estímulo orientado da cultura, entre as quais estavam o Conselho Federal de Cultura. Esse órgão era basicamente formado por intelectuais conservadores que apoiaram a ruptura institucional, a exemplo de Rachel de Queiroz, Josué Montello, Gilberto Freyre e Adonias Filho. O papel do Conselho consistia na elaboração de uma política nacional de cultura, estabelecendo diretrizes claras para o fomento da arte e da cultura em geral, norteadas ideologicamente pelo novo regime.

As novas diretrizes da cultura também tinham um papel de promoção de um novo modelo econômico de internacionalização do capital, buscando ampliar mercados e integrar produtos. A cultura passava a ser considerada um produto comercializável, de modo que uma eventual integração com outros ramos da estrutura econômica, tais como a do turismo, funcionaria como estímulo de desenvolvimento da economia nacional. Posições liberais e intervencionistas do Estado eram trabalhadas de forma circunstancial e ao gosto da conveniência. O caso da cultura é emblemático como a lógica do mercado e o controle estatal faziam parte do mesmo modelo, uma vez que a normatização da cultura também servia como um instrumento de reprodução ampliada do capital, conforme destaca Ortiz (2006, p. 81):

O processo de racionalização, que se manifesta sobretudo no planejamento das políticas governamentais (em particular a cultural), não é simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele corresponde a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. Se, como observa Lucio Kowarick, as técnicas de planejamento são inicialmente aplicadas na área econômica, pouco a pouco elas são difundidas para todas as esferas governamentais. Essas transformações mais amplas, por que passa toda a sociedade brasileira, têm consequências imediatas no domínio cultural.

Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura.

Desse modo, a normativa cultural estava atrelada às necessidades de desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Isso tudo era apropriado pelo discurso e *modus operandi* do CFC. A única problematização acerca do controle estatal da cultura pelos intelectuais estava assentada sobre os efeitos da censura. Inclusive, alguns membros do CFC tiveram obras censuradas, como Ariano Suassuna. De acordo com Maia (2012), a censura até causava um ruído entre o CFC e o governo, mas para alguns representantes o problema não estava na mera existência da censura, e sim por ela não pertencer a uma instância da cultura. Ou seja, os intelectuais do CFC reivindicavam o papel e a competência de censurar, tendo em vista a sua capacidade de análise e inferência dos materiais artísticos. Para o Conselho, as prerrogativas de censura deveriam seguir valores éticos e não estéticos.

Os valores éticos aos quais os intelectuais do CFC apregoavam remontam aspectos da tradição, no sentido de refletir questões acerca de uma identidade nacional (ORTIZ, 2006). Debates anacrônicos, extemporâneos passam a ser revisitados pelo Conselho. Tudo isso em torno de um invólucro ideológico de homogeneização da cultura nacional. Uma espécie de “modernismo conservador” pairava sobre as determinações da cultura nacional.

Segundo Ortiz (2006), a ideologia do regime se voltava com força para os aspectos da mestiçagem e de uma suposta “diversidade”. A ideia de democracia racial é retomada para harmonizar eventuais tensões raciais e o reconhecimento da diversidade só acontece mediante o entendimento da sua submissão a uma cultura nacional. O Nordeste, inclusive, é colocado como exemplo de variedade cultural no âmbito de uma identidade nacional.

A região é uma das partes desta diversidade que define a unidade nacional. O elemento de mestiçagem contém justamente os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: unidade na diversidade. Esta fórmula ideológica condensa duas dimensões: a variedade das culturas e a unidade do nacional. Dentro desta perspectiva o documento de Política Nacional de Cultura poderá definir a cultura brasileira como o produto da aculturação de diversas origens (ORTIZ, 2006, p. 93).

O fato é que a noção de pluralidade dentro de uma unidade nacional tem a função de propagar um princípio de harmonia. Ortiz pondera, nesse caso, que não se trata de uma noção de diversidade, e sim de diferenciação, desconstituindo quaisquer aspectos de antagonismo. Isto é, a busca do regime em esconder eventuais conflitos passa pela construção de um ideal de cultura nacional na qual a diferença seria uma parte pertencente a uma totalidade indivisível. Nessa lógica, não há o reconhecimento do diverso enquanto variante de conflito numa multiplicidade das relações sociais. Trata-se, portanto, de uma construção de natureza ideológica com hiatos narrativos.

Mas não era só esse o problema enfrentado pelo Conselho Federal de Cultura. Esse resgate da tradição enquanto princípio ético demonstrava um profundo anacronismo de difícil resolução. A busca por uma ontologia do ser brasileiro já revelava de imediato que era um debate superado. Segundo Ortiz (2006), a cultura brasileira era entendida pelos intelectuais como um conjunto de valores espirituais e materiais acumulados no tempo e, como tal, deveria passar por um trabalho de recuperação da memória e da identidade brasileira. A questão fundamental é que essa noção é uma construção datada historicamente.

Até o momento vínhamos cotejando o discurso do CFC aos escritos de Gilberto Freyre porque o havíamos tomado em sua dimensão paradigmática para compreender e explicitar o pensamento tradicional. Porém, uma vez que a ideologia do Conselho se expressa num momento histórico distinto daquele em que Gilberto Freyre escreve, surgem algumas dificuldades. A problemática do Estado aparece na obra de Gilberto Freyre, em sua grande extensão, sob o signo da suspeita (ORTIZ, 2006, p. 98).

Os ideólogos do regime resgatam um conjunto de idéias já superadas que não condiziam com o debate nacional, mas eram convenientes para os propósitos do governo autoritário. O foco passa a se centrar na análise do homem comum e da cultura popular, no sentido de acomodá-los em torno dos aspectos constitutivos do homem brasileiro idealizado. A sistematização da “diversidade” na unidade nacional é o corolário de sustentação da “nova” proposta.

Para Ortiz (2006), no âmbito de uma busca por uma identidade nacional, os ideólogos precisaram reinterpretar as categorias “nacional” e “popular”. A memória seria o elemento aglutinador da cultura popular como parte da unidade nacional, cuja narrativa funcionaria como instrumento de domínio “oficial” e controle do Estado sobre as manifestações

populares. Para tanto, constata-se a necessidade de constituição de uma memória nacional, detentora do poder de conservação dos valores populares.

Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. A essência da brasilidade que buscava Corbisier é uma construção, e como tal não pode ser encontrada como realidade primeira da vida social. A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares (ORTIZ, 2006, p. 138).

Foi visto no capítulo anterior as diversas implicações da apropriação oficial sobre as manifestações populares. A categoria popular se manifesta e se desenvolve às margens de um sistema ou discurso oficial que efetivamente despreza as suas potências e determinações. A apropriação do “popular” pelas instâncias “oficiais” descaracteriza as suas valências para manter o controle e normatizar o seu funcionamento. Por isso que a busca por uma identidade nacional é uma construção retórica abstrata, pois desconsidera a autonomia do diverso e a heterogeneidade das manifestações populares.

Os intelectuais do regime, no entanto, esforçam-se consideravelmente para extrair do popular uma identidade autenticamente brasileira. Uma identidade eivada de passividade. Em termos estéticos, essa perspectiva antecede até ao modernismo. Evoca um certo idealismo de representação do homem dócil e servidor da pátria. Uma estética desprovida de elementos de tensão, calcada em apelos ufanistas de compromissos com a nação. O regime, portanto, buscava o controle inexorável sobre as determinações da cultura, procurando posicionar o gosto estético no âmbito de um nacionalismo conservador, harmônico e embelezador .

Esse contexto era um grande desafio para as artes plásticas, haja vista o momento em que se encontrava. As artes plásticas no Brasil já começavam a conduzir seus trabalhos face o diálogo com as experiências internacionais, distanciando de debates eminentemente nacionais ou, até mesmo, de cunho nacionalista. O processo de comunicação se tornava intenso através de melhores condições de contato global com centros artísticos internacionais e o intercâmbio cada vez mais frequente entre artistas e obras. O gosto estético hegemônico se voltava fortemente para as experiências em torno do abstracionismo, tendo em vista as características que a arte contemporânea adquiriu no pós-guerra. Mas a nova realidade nacional a partir de

1964 conduziu os artistas uma reflexão acerca das lacunas existentes entre a forma artística e a conjuntura política.

3.4 Do Concretismo ao AI-5

O estabelecimento da ditadura militar de 1964 impôs a arte brasileira um grande debate acerca do seu comportamento em tempos autoritários. Os artistas brasileiros estavam embevecidos com a aplicação no Brasil de experiências internacionais na arte. Produzia-se muito e novos artistas apareceram sob a influência de correntes contemporâneas que pouco dialogavam com os acontecimentos políticos, sociais e econômicos do país.

Isso porque a arte brasileira poucos anos antes da ditadura viu-se envolvida com o que o Concretismo tinha para oferecer. Uma arte muito atenta para as experiências formais, imersa no abstracionismo, cuja construção se enveredava para aspectos puramente plásticos à luz dos jogos entre planos e cores. Desconfiava-se da construção figurativa, na medida em que esta poderia oferecer representações de natureza política que fatalmente seriam acusadas de panfletárias e, como tais, associadas a um papel comprometedor da liberdade artística⁵⁶ e da qualidade da obra de arte. Portanto, a arte considerada erudita no Brasil execrava aspectos políticos vinculados a obra.

Segundo Freitas (2004), havia uma série de razões que posicionava a elite artística do Brasil numa condição de alheamento de questões políticas, entre as quais o fato de não haver o engajamento político explícito, o medo do servilismo intelectual, o afastamento de uma lógica de transparência na informação ideológica, o restrito alcance público das produções e o elitismo das instituições de fomento.

Em reação a chamada ortodoxia dos Concretos, o poeta Ferreira Gullar⁵⁷ apresentou o Neoconcretismo. Corrente que seria voltada para a sensibilidade, sobretudo pelo papel que o fruidor teria na interpretação dos fenômenos. Os artistas passaram a rejeitar o distanciamento

⁵⁶ A referência se voltava as experiências em torno do realismo socialista ou das produções do Centro Popular de Cultura da UNE

⁵⁷ Ferreira Gullar desenvolve a teoria do não-objeto. Ausência completa de representação e objetivação do mundo, de forma que a realidade só estaria presente a partir das sensações.

absoluto da obra para com o seu observador, proporcionando sensações em que o fruidor atribuiria significados à produção. Helio Oiticica absorveu plenamente as ideias do Neoconcretismo para a pintura, na medida em que percebeu o seu potencial de leitura fenomenológica do mundo.

A ruptura democrática de 1964 abalou todas as convicções absolutas presentes na produção artística, visto que os traços autoritários do regime alcançaram fortemente a arte face aos aparelhos de censura, determinando, em contrapartida, uma reação dos artistas por formas de expressão que representassem efetivamente o período. Para além das produções realistas vinculadas aos artistas expressamente ditos de esquerda, houve uma mirada ao figurativo dos artistas de vanguarda, sem o abandono das experiências realizadas por linguagens absolutamente contemporâneas.

O reposicionamento político das artes atinge primeiramente Ferreira Gullar, o maior entusiasta do Neoconcretismo, principalmente quando se tem noção da gestação de um Plano Nacional de Cultura que retroage anacronicamente o pensamento sobre a realidade nacional. Desta forma, Gullar passa a estimular produções com caracteres explicitamente políticos. Os demais neoconcretos - apesar da acusação de ainda prover uma arte alheia às questões políticas do país - procuram de imediato intensificar a relação entre a arte e à vida, através de uma leitura do real que aproxima o observador dos efeitos visuais dos tempos autoritários. Por fim, estabelece-se uma mirada precisa ao figurativo, estimulando produções - muitas ligadas ao pop-art e a nova figuração -, que borbulhavam representações de contestação ao regime.

Encontros foram agendados e realizados. Manifestos foram idealizados. Foi, assim, que nasceu a *Propostas 65*, em que se discutia arte, cultura, política e sociologia. Mas foi com o *Propostas 66* que os artistas buscaram esconder as suas diferenças, com vista a construir um conceito que direcionasse a vanguarda brasileira. Segundo Freitas (2004), o *Propostas 66* funcionou como a real convergência dos neoconcretos com os artistas das novas linguagens.

A partir das discussões surgidas em *Propostas 66* – sobretudo dos pronunciamentos de Frederico Morais e Hélio Oiticica – estabelecem-se as bases estético-ideológicas para a ideia de uma possível vanguarda brasileira. A ideia, por si só – é claro – não serve para resolver as contradições do meio artístico brasileiro de então – até porque ela sustenta, de diversas maneiras, um certo ar discriminatório frente as manifestações artísticas que não se lhe adequassem (e não eram poucas) –, mas serve para expor com razoável clareza um determinado estado de espírito, certamente complexo, de vontade

de combate. O radicalismo de certas tendências e propostas artísticas do período, variavelmente dispersas, aparece sintetizado, de maneira programática, no manifesto intitulado *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, documento básico para o estudo do período (FREITAS, 2004, p. 83).

Nasce, portanto, um posicionamento crítico em contraposição ao nacionalismo ufanista propalado pelos ideólogos do regime. Denunciar os impactos do autoritarismo na realidade brasileira tornou-se um campo de experimentações dos artistas brasileiros, sem abandonar as novas linguagens contemporâneas. Aliás, mesmo com a estrutura formal das linguagens contemporâneas trazendo dificuldades para um mergulho absoluto na realidade objetiva, os artistas brasileiros o fizeram com bastante habilidade. Para tanto, a busca por expressões figurativas se tornou um caminho adequado para os novos tempos, de modo a estimular, por exemplo, Oiticica na constituição da Nova Objetividade Brasileira, junto com outros grandes artistas concretos, neoconcretos e da nova figuração.

O regime militar esperava que a arte brasileira “[...] deveria se adequar às normas de conduta e de civilidade, afirmando uma visão otimista do Brasil” (SCHROEDER, 2013, p. 117), a partir dos pressupostos delineados pelos ideólogos da cultura nacional. No entanto, os artistas deram uma resposta contrária a estes propósitos e, conseqüentemente, instigaram a censura que se tornou cada vez mais frequente entre as artes plásticas.

Segundo Calirman (2013), a censura que acontecia antes do AI 5 era feita de forma aleatória e sem critérios pré-estabelecidos. Os órgãos de censura pouco se preocupavam com as artes plásticas em virtude da falta de notabilidade massiva da produção artística e de uma mentalidade de que os artistas plásticos eram figuras desprezíveis. No entanto, em que pese a pouca visibilidade na sociedade, a preocupação dos artistas com a censura existia e influenciava nas suas manifestações.

Apesar de não serem diretamente perseguidos, os artistas plásticos viviam naquele momento num estado de autocensura, pois não havia definição explícita do que era considerado subversivo ou ofensivo pelo regime militar. Nos primeiros anos após a ditadura ter sido estabelecida em 1964, exposições de arte com referências óbvias a ícones da esquerda, como Che Guevara, ou a confrontos entre a polícia e os estudantes, foram imediatamente proibidas pelo regime militar. Mais tarde, os limites do que era permitido ou não se tornaram mais sombrios, já que a censura às artes plásticas foi continuamente exercida sem quaisquer critérios definidos (CALIRMAN, 2013, p. 22).

A quase liberdade nos primeiros anos permitiu a organização de eventos que visavam massificar as obras produzidas, já influenciadas pelas condições políticas no país. As bienais e os Salões, desse modo, tornaram-se *fronts* artísticos com mostras extremamente críticas, desafiando naturalmente os órgãos de censura do regime militar. E foi aí que, ao despertar o alerta da repressão, iniciou-se e intensificou-se, ao longo dos anos, um processo de violência absoluta e incontrolável. Assim aconteceu em 1967 no IV Salão de Arte Contemporânea em Brasília, com a tela de Claudio Tozzi denominada *Guevara, vivo ou morto*; na repressão a diversas obras apresentadas na Bienal da Bahia em 1968; no fechamento em 1969 da Pré-Bienal de Paris no Rio de Janeiro; e na censura da Bienal de São Paulo, em 1969. As três últimas já eram regidas pelas diretrizes do Ato Institucional nº 5, que legitimou uma escalada da violência e repressão nos meios artísticos.

Antes mesmo da realização da Bienal de São Paulo, ocorreu uma reunião no Museu de Arte Moderna de Paris com o objetivo de construir uma postura comum a respeito da Bienal. Os artistas brasileiros puderam se manifestar através de relatos sobre a situação política do país e a censura prévia a algumas obras, de modo que o encontro possibilitou a redação de um manifesto de boicote ao evento. Grande parte dos artistas de renome nacional e internacional recusaram o convite de participação. Segundo Calirman (2013), esse episódio contribuiu para o debate de nível internacional sobre a situação do país, inclusive sobre o campo ético no âmbito da estética.

3.5 As Artes Plásticas na Bahia após o Golpe Militar

Apesar do golpe de 1964 representar um relativo estiolamento do campo artístico baiano, conseguiram o apoio e fomento estatal no campo das artes. Isso aconteceu, sobretudo, quando a II Bienal da Bahia teve financiamento público⁵⁸.

⁵⁸ Evidentemente que a criação do Conselho Estadual de Cultura em 1967 foi fundamental para a realização dos eventos artísticos-culturais. A existência de um conselho no estado que tratasse das questões culturais era uma exigência do Conselho Federal de Cultura, que pensava no estabelecimento de uma cadeia orgânica dos pressupostos ideológicos do regime autoritário. No entanto, as peculiaridades políticas e regionais prevaleceram até a introdução do AI-5 em 1969.

Por outro lado, registramos que artistas e intelectuais da Bahia realizaram eventos culturais de resistência ao regime e pensaram a realidade a partir do potencial técnico da sua linguagem artística. Carlos Sarno, por exemplo, escreveu e dirigiu uma peça intitulada “Aventuras e Desventuras de um estudante”, que contava a história de um garoto que tomava consciência acerca da realidade educacional e política do país. Essa peça desencadeou, ainda em 1966, uma reação da censura, proibindo-a de ser realizada no Colégio Central. O espetáculo ganhou o apoio de personalidades da Bahia, inclusive Sante Scaldaferrri, como destaca Ferreira (2004, p. 12):

O episódio, pela sua própria natureza, gerou o ensejo para a manifestação de importantes personalidades do mundo da cultura em oposição à escalada obscurantista e repressiva que naquele momento se configurava. Trinta e dois intelectuais baianos, entre eles Jorge Amado, Walter da Silveira, Sante Scaldaferrri, João Ubaldo Ribeiro, assinaram um manifesto em que defendiam a liberação da peça e manifestavam solidariedade aos secundaristas soteropolitanos. Em um dos primeiros gestos efetivos de um dignitário do catolicismo baiano em apoio aos atos de oposição à repressão ditatorial, o abade do mosteiro de São Bento, Dom Timóteo Amoroso Anastácio, abriu as portas do mosteiro para acolher os estudantes perseguidos e ofereceu suas instalações para a representação da obra de Sarno. Em resposta, o mosteiro foi visitado pelo comandante da VI Região Militar, que recomendou a não apresentação do espetáculo naquele local de retiro e adoração sob o argumento de que isto seria inaceitável para as Forças Armadas, marcando assim o início do confronto e a acentuação das diferenças entre a Igreja e os maiores do regime.

Focos de resistência eram criados como resposta à repressão. A iniciativa de Dom Timóteo de acolher o espetáculo gerou mal-estar entre a igreja e o exército, de modo que fez com que o Arcebispo tivesse que intervir para que a peça não fosse realizada. Dom Timóteo era um entusiasta das manifestações populares contra a ditadura, sofrendo intensas perseguições durante o período. Era um grande amigo de Sante Scaldaferrri, estabelecendo uma parceria duradoura no campo artístico e nas manifestações políticas. Dom Timóteo, permitia as exposições de criticidade expressionistas dos amigos no mosteiro⁵⁹ e os apoiava em movimentos de liberdade política, como o do contumaz comício de contestação do regime, realizado nas escadarias do edifício do jornal A Tarde.

⁵⁹ Inclusive muitas obras de Sante foram doadas ao Mosteiro de São Bento. Eles publicaram um livro juntos, intitulado “As Tentações”, em que Sante representa pictoricamente as homilias da Tentação.

Essas experiências foram fundamentais para moldar os traços da composição de Sante. Os eventos que se sucederam após o golpe militar ditadura desencadeou transformações profundas no seu trabalho, representadas por fases ilustrativas dessas mudanças no plano de composição. Na primeira fase da sua pintura (1957-1960), envolvido com as proposições da geração “Mapa”, o artista buscou transportar toda a carga criativa em torno do aprendizado acadêmico acerca da cultura popular, seja por ocasião da disciplina de “Estudos Brasileiros” ministrada por Helio Simões e Cid Teixeira, seja pelo trabalho de assistente de Lina Bo Bardi.

Na segunda fase (1960-1964), Sante faz uma incursão para o abstracionismo vigente nas linguagens internacionais. É um período em que a arte baiana estava absolutamente atualizada com o ritmo das inovações internacionais. Mas acontece o golpe de 1964, e ele entende que o abstracionismo não atende as necessidades prementes do momento histórico. No livro de Portugal (2014), Sante declara: “Não se tratava, nem se trata, de elitismo, que é outra história, e sim de que eu e outros, antes, estávamos macaqueando formas, teorias e conceitos que nada tinham a ver com o povo brasileiro” (PORTUGAL, 2014, p. 117).

Glauber Rocha chamava a fase abstrata de Sante de “Cor Bahia”, por se tratar de um abstracionismo lírico sobre as coisas da Bahia. De fato, ele amadurecia muito rápido com uma pintura abstrata que evocava sinuosidades, movimentos, ritmos e traços de baianidade. Mas Sante abre mão dos seus estudos sobre o abstracionismo, em virtude das inquietações geradas pelos efeitos do golpe, modificando a maneira com a qual ele passava a compreender o objeto plástico.

Mas neste meio tempo há 1964. O Brasil muda, os brasileiros mudam. Entre 1960/1964 adotei a arte abstrata. Mas tudo deixou de ser como era antes. E na minha obra abduco do abstracionismo para voltar a dedicar-me a recriação da cultura popular brasileira (PORTUGAL, 2014, p. 87).

Nesse sentido, Sante entra na terceira fase com a necessidade de resgatar o figurativo, a cultura popular. Antecipa-se, inclusive, a reunião de vanguarda que gera a *Proposta 66*. Passa a apresentar a dura realidade do homem nordestino, utilizando a distorção formal dos expressionistas para representar um cotidiano hostil, mas com uma carga de vibração das representações populares. A terceira fase termina em 1968, sugerindo mudanças

composicionais em virtude do estabelecimento do AI 5.

Recorro aqui a estas palavras que Umberto Eco, escritor italiano, saudou este meu período, que vai perdurar até 1968, também uma data que transforma ainda mais o Brasil, agora de maneira bem violenta, com a perda cotidiana de algum amigo, algum conhecido, de alguém sendo exilado, ou sofrendo torturas e mortes. Era um tempo que eu ao descer a Ladeira da Misericórdia e ir para o atelier, tudo estava cercado de soldados. Apesar da censura a imprensa acabávamos sabendo e vivendo esta dor (PORTUGAL, 2014, p. 87).

A quarta fase (1968 - 1980) é a de organização coletiva das manifestações populares. É quando Sante chama de “ex-votos com cara de gente” pelas diferenças apresentadas com a fase anterior. Representa subversão, desafio ao sistema, associa religiosidade popular e ação política. Sante, portanto, em pleno AI-5 recrudescer o caráter de criticidade simbólica das representações. A radicalização de uma proposta calcada em expressões grotescas da religiosidade popular causa a reação imediata dos defensores da estética da norma. É o momento que o artista sofre com o isolamento e a censura. Tripodi (2008, p.66-67) expõe uma situação que envolve a repulsa estética da burocracia governamental às obras de Sante:

Esta fase é cercada de muitas restrições, já que a obra de Scaldaferrri, completando 20 anos a esta altura, provoca inúmeras reações entre os patrocinadores de uma arte que ainda se conforma com o gosto clássico. Restrições que se estendem às instituições oficiais como o Governo do Estado que publica um livro intitulado ‘Bahia, constrói seu futuro sem destruir o seu passado’, em 1975, de autoria do fotógrafo Bruno Furrer onde aparecem os painéis executados nos prédios do Centro Administrativo do Estado da Bahia, sendo excluído o de Sante Scaldaferrri (localizado na Secretaria de Indústria e Comércio), bem como seu nome da relação dos artistas, por exibir uma arte que contrariava o oficialmente tido como belo.

O recrudescimento da censura ocorre na quinta fase (a partir de 1980) - a de “gente com cara de ex-votos” pelo curso de humanização dos signos plásticos -, quando não só ele adquire um reconhecimento de ordem internacional, como também já experimenta aspectos da cultura popular assentados sob as bases de novas linguagens internacionais, a saber, o

transvanguardismo e o neo-expressionismo. A obra “Guernica do Nordeste Brasileiro” é censurada na exposição de 100 anos do nascimento de Picasso, assim como uma instalação no Salão de Recife que evocava a Reforma Agrária⁶⁰.

Sante, portanto, apresenta em sua trajetória artística uma série de símbolos plásticos que dialogam com os tempos de autoritarismo com os quais o país convivia desde 1964⁶¹. A valorização da cultura popular e a denúncia das condições de vida do povo nordestino coordenavam uma leitura plástica que se contrapunha com a sanha autoritária do regime, inclusive a de propor uma normatização estética com base em um nacionalismo edulcorado.

Sante Scaldaferrri, portanto, é um exemplo considerável da constituição de uma arte baiana, em que o estabelecimento de regramentos atinentes a cultura desperta uma pintura voltada para o reconhecimento das diversas manifestações regionais, além de uma reflexão sobre as condições de vida do povo nordestino. Do ponto de vista estético, o golpe militar mobilizou grande parte dos artistas baianos no sentido do fortalecimento do objeto plástico regionalista, contrapondo-se fortemente a construção de uma estética oficial pautada ideologicamente na identidade nacional.

Nesse contexto, é importante recorrer ao ponto de fissura já apresentado pelos modernistas baianos quando do desenvolvimento do seu caráter estético. Desde a década 1950 os baianos já rechaçavam a ideia de encontrar uma raiz comum que revelasse uma unidade nacional, provocando uma gama de representações que valorizavam a diversidade, o regionalismo e as manifestações populares do Nordeste. Com o passar dos anos, houve uma aproximação de vários artistas com o abstracionismo oriundo das influências internacionais, mas isso não significou um recuo da proposta. Os artistas continuavam engajados - assim como os figurativos - com a temática popular e regional⁶², desafiando propostas normativas que enquadravam o fazer artístico e a cultura popular.

Obviamente que os estímulos para a manutenção de uma rede de produção artística baiana estavam debilitados em virtude das incertezas geradas por um período de instabilidade política. Ocorrem também eventuais conflitos formais, que abrem um espaço considerável

⁶⁰ Sante descreve o processo de censura dessas obras no Programa Perfil e Opinião da TVE (2010).

⁶¹ Sante ressalta em diversas entrevistas o papel de fazer uma arte de natureza política, mas não partidária, para evitar o controle político de uma obra de arte.

⁶² Caso de Rubem Valentim, Cesar Romero e Sergio Rabinovitz, que apostaram no abstracionismo geométrico para revelar manifestações da cultura baiana e da religiosidade popular.

para a seleção de obras abstracionistas⁶³, em detrimento das obras figurativas, presentes na Bienal baiana de 1966. No entanto, os artistas baianos ainda se aproveitavam nos primeiros anos de um ambiente minimamente propício ao fomento, não só pela “expertise” profissional adquirida com o tempo, como também pela necessidade de enfrentamento enquanto recurso de sobrevivência artística. Nesse último quesito, a postura do artista Juarez Paraíso foi de extrema importância para a manutenção de um ambiente artístico sólido.

Nos anos 60, acontecia, em Salvador, a segunda grande mudança na arte visual baiana estimulada por Juarez Paraíso que liderou um grupo de artistas da EBA, onde implantaram oficinas, criaram a Associação dos Artistas Modernos da Bahia e conseguiram reeditar a revista da Bahia (MATOS, 2013, p. 100).

Juarez movimenta a Escola de Belas Artes no sentido da produção e defesa dos artistas. Cria uma associação para defender os interesses dos artistas plásticos. Mobiliza-se na manutenção de um campo artístico pautado na vivacidade e liberdade de criação, na medida em que inaugura espaços institucionais de acolhimento e fomento às artes plásticas. A sua vivência se repercute na sua arte, representando os pilares estéticos de uma arte eminentemente baiana, compondo a cultura popular e as iniquidades dos anos de repressão.

A abordagem de Juarez à arte é sensorial: uma foto, uma alegria, uma injustiça, uma violência provocam o sentimento que aparece no trabalho; as formas orgânicas vão se desdobrando em outras, parte da mesma teia particular que parece infinita, sugerindo o motivo que a provocou. O artista tanto expressou, na arte, a violência dos anos de repressão como o mistério da noite na velha Bahia, a fé contida na distorção de uma igreja, o erotismo do sexo com o auxílio incomum das cabaças, a alegria do carnaval e tantos outros (MATOS, 2013, p. 112-113).

Estético e político emaranhados num campo de produção, portanto, é uma marca da criação baiana, mesmo antes do golpe de 1964. A evocação da ancestralidade afro-atlântica, defesa das expressões populares, valorização histórica da cultura baiana e do Nordeste são representadas por exemplares do pictórico e escultórico que circunscrevem politicamente a arte baiana no cenário brasileiro e internacional. A ruptura institucional só faz despertar uma

⁶³ A Bienal de 1966 procurou trazer as inovações nacionais em torno de uma estética abstrata. Representou, naquele momento, uma abertura dos baianos ao que existia de mais contemporâneo da arte brasileira e internacional. Apesar da primazia do abstracionismo, telas figurativas também fizeram parte da mostra. Sante apresentou três obras figurativas no evento: “A cidade, o Beato e os ex-votos indiferentes”, “A luta dos ex-votos” e “A escatológica visão do beato”.

pulsão de sobrevivência dos seus traços. Juarez Paraíso levava consigo essa percepção, de modo que é responsável em editar na Bahia o evento artístico que viria a ser o símbolo inaugural de repressão do AI-5: A Bienal de 1968.

A Bienal da Bahia de 1968 aconteceu cercada de muitas expectativas. Era a segunda Bienal realizada na Bahia, mas com uma dimensão diferente, pois notabilizou bastante as produções baianas. Os artistas baianos demonstravam protagonismo e comportamento de vanguarda, organizando um evento com repercussões nacionais e internacionais, sobretudo em circunstâncias de perseguição política.

A arte brasileira já se encontrava em um momento em que estava direcionando coletivamente a sua leitura criativa para a realidade do país, de modo que a Bienal se tornou uma grande oportunidade para os artistas baianos mostrarem produções que reconduzisse ao centro a herança moderna do figurativo popular, dialogando não só com as novas linguagens internacionais, como também com os novos acontecimentos políticos e sociais.

Juarez Paraíso teve grandes dificuldades para a realização do evento. A primeira decorreu da reação da primeira geração dos artistas modernos baianos contra a seleção de obras que adotassem as linguagens contemporâneas. Mario Cravo Jr., inclusive, renunciou a sua cadeira no Conselho Estadual de Cultura em resposta a condução da Bienal (A BIENAL, 1968, p. 63). A segunda dificuldade residiu no boicote operado pelos paulistas. Até aquele momento, não havia precedente histórico de tamanho boicote quando eventos dessa natureza eram realizados nos grandes centros culturais. Aconteceu na Bahia, cercado por motivações e interesses que transcendem o caráter artístico. Mariano (2003) aborda o conflito de interesses em torno do cenário artístico, no qual os paulistas deflagraram esse boicote a segunda bienal baiana:

Criam a Pré-Bienal de São Paulo na tentativa de eclipsar a Bienal baiana e favorecer a hegemonia das Bienais paulistas. Artistas locais já consagrados rompem publicamente com a Bienal, criticando os novos rumos estéticos que emergem junto a ela e que portanto colocam em xeque suas respectivas “reservas de mercado”. Junte-se a esse quadro, sérios problemas administrativos e um ambiente político insalubre e teremos então o retrato dos impasses que surgiram frente ao desafio de se criar um evento de vanguarda em uma cidade ainda provinciana (MARIANO, 2003, p. 15).

Em seguida, os problemas advieram com as manifestações dos órgãos de censura, sustentados

agora pelo Ato Institucional nº 5. A comissão realizadora sofreu intensas pressões para que algumas obras não fossem exibidas; produções não selecionadas pelo júri foram interceptadas; e o clima de vigilância era absoluto. Não obstante a tudo isso, a comissão manteve todas as obras selecionadas. Inclusive, o governador Luiz Viana participou da abertura do evento. Mas isso não impediu que a Bienal fosse fechada, obras apreendidas e Juarez Paraíso fosse preso pela polícia política. Juarez Paraíso atribuiu o fechamento ao próprio governador que temia retaliações (SCHROEDER, 2013 apud JUAREZ PARAÍSO, 2005)⁶⁴. Nessa mesma linha, Sante também relata em entrevista ao “Programa Identidades” da TV FTC, exibido em 2009, o desespero dos assessores do governador no que se refere a atmosfera de transgressão política da Bienal, de modo que imploraram para que Luiz Viana não participasse do evento.

O fato é que uma exposição modesta em virtude dos grandes problemas de natureza operacional, tornou-se o símbolo do contraponto entre as diretrizes do regime ditatorial e a liberdade de produção artística .

Apesar da repressão descontinuar um projeto coletivo das grandes exposições como fora a Bienal, os artistas baianos puderam posteriormente se organizar em diversas iniciativas, como a “Etsedron”⁶⁵, que englobava um trabalho com refinamento estético e assentado numa linguagem de natureza sociológica (MATOS, 2013). O grupo reunia artistas do nordeste em torno de expressões que problematizavam a cultura popular da região. Desse modo, a veia regionalista permanecia ativa e crítica à revelia da violência de tempos autoritários.

Com efeito, no presente capítulo analisamos em que medida a valorização da cultura popular do nordeste é uma marca da arte baiana. Para tanto, Sante foi um ávido partícipe e contribuinte desse movimento que perpassou diversas épocas e sobreviveu, mesmo diante de um impulso normatizador da cultura nacional operada pela ditadura de 1964. O artista revelou claramente a relação da sua obra com o seu tempo. Desse modo, foi parte de uma arte baiana que se desenvolveu à luz da convicção em torno dos seus traços, proporcionando o desvelamento das condições de vida do povo nordestino, evocando privações e, ao mesmo tempo, a sua riqueza cultural.

⁶⁴ Entrevista Juarez Paraíso. **Revista da Bahia**, Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.40, abr. 2005

⁶⁵ Significa Nordeste ao contrário. A partir da década de 1970, o grupo mexeu com o cenário brasileiro das artes, contando, inclusive, com o apoio e entusiasmo dos “mecenass” da família Matarazzo.

CAPÍTULO 4: A CULTURA POPULAR NAS TELAS DE SANTE SCALDAFERRI

A carga expressionista de Sante Scaldaferrri conduziu suas pinturas para uma incursão estética eivada de sensibilidade, subjetivamente fértil, que posiciona politicamente as pinceladas, ao mesmo tempo que não se enquadra em soluções normativas do fazer artístico. O artista distorce fundamentalmente a forma no sentido de produzir a inquietação necessária para o argumento central, sobre o qual a cultura popular manifesta as suas mais intensas e tensas características.

Nesse sentido, a assunção do grotesco possibilita uma imersão significativa acerca do questionamento de convenções na arte e nas relações sociais. Sante carrega essa ideia nas mais altas determinações. Desconstrói aforismos de submissão a busca de uma pintura assentada em traços harmônicos, equilibrados e proporcionais, em nome de revelações esteticamente profundas e destituídas de modelos considerados “aceitáveis”. A densidade das projeções artísticas é revelada num conteúdo que não sucumbe por pressões de natureza política. O grotesco, dessa maneira, apresenta os traços de uma cultura popular nordestina que resiste a pressões reguladoras de comportamentos e práticas, trazendo formas singulares de ritos que fogem das normativas “oficiais”, isto é, estruturas convencionais que disciplinam corpos, distensionam realidades, enquadram formas de vivência e convivência.

E, é assim, que Sante incorre no chamado “Realismo Grotesco”, rebaixando para o plano material uma narrativa fantástica, transcendental, que converge com a realidade da cultura popular nordestina, envolvida com as manifestações da religiosidade popular, do messianismo, do mito do cangaço. Todos esses elementos coordenados pictoricamente em meio a uma conjuntura política de exceção, possibilitando uma imersão ainda mais crítica acerca da realidade nacional.

Desse modo, a linha temporal das pinturas de Sante entre 1964 a 1988, apresentada em três fases de composição, carrega uma série de pinturas que materializam (ou desmaterializam) realidades complexas à luz de uma escrita inquietante, provocativa, problematizadora das relações sociais. O impulso regionalista é o corte de profusão na composição das manifestações populares, adquirindo formas distintas à medida em que as fases estão se sucedendo. O ex-voto “in natura” é substituído paulatinamente por materiais votivos antropomorfizados, que ganham protagonismo no suporte, agregando características humanas

em forma e em comportamento. Isso permite a revelação de fragilidades de caráter que resvalam diretamente em reações de “animalidade” no âmbito das relações de poder. Essas transformações estéticas ao longo das fases acarretam num gradativo recrudescimento do viés crítico da sua pintura em plena ditadura militar. Portanto, um processo longo e contínuo que permeia o desenvolvimento dessas três fases temporais, sobre as quais nos debruçamos na presente tese. Desse modo, visualiza-se uma narrativa pictórica, que pensa as questões estéticas, assim como se envereda na problematização da realidade, apresentando desde instantes de resistência até fragmentos de desesperança.

4.1 Uma escrita pictórica de resistência: repressão e valorização dos costumes populares (1964 - 1968)

Como já abordado ao longo da presente tese, a terceira fase da pintura de Sante Scaldasferri é o ponto de partida de análise, em virtude da imersão do artista na temática da cultura popular. É um período de grandes experimentações por parte do artista, com vista a construir uma identidade pictórica e delinear traços pessoais característicos. Segundo Tripodi (2008), essa fase é marcada pela religiosidade e transfiguração, trazendo uma série de representações da religiosidade popular e de manifestações populares do nordeste brasileiro, tais como os cangaceiros, os beatos, os pejis, orixás, artesanatos. Sante procura esgotar um tema calcado pela diversidade, complexidade e infinidade de elementos característicos do Nordeste. Procura povoar todo o suporte com o figurativismo regionalista, preenchendo todos os espaços, numa sanha de atender a complexidade de manifestações ali concentradas. Tripodi chama essa postura de “figurativismo ingênuo”.

Sua obra, nesse momento, começa a povoar-se de figuras do Nordeste associadas aos mitos e às práticas religiosas, numa retomada de um processo de identidade que tinha se estabelecido na primeira fase. São ex-votos, cangaceiros, beatos, procissões; do afro-brasileiro, são pejis, orixás. Recuperam-se os elementos iniciais, é um figurativismo ingênuo, sem, no entanto, confundir-se com o primitivismo. Sante Scaldasferri executa uma arte brasileira, apoiada nos elementos da cultura popular (TRIPODI, 2008, p.60)

Essa necessidade premente de preencher toda a superfície plástica converge com a busca de notabilizar manifestações marginalizadas no âmbito do contexto nacional. O impulso de atender uma multiplicidade de símbolos populares conduz os traços para a valorização das suas características, diante de um contexto marcado por uma política institucional voltada ideologicamente para a construção de uma identidade nacional. Ademais, a valorização da cultura popular é acompanhada por um figurativo que evoca situações de resistência aos aparelhos repressores do Estado. O diálogo com a conjuntura política do país atravessa diversas composições dessa fase, através de referências diretas ou caracteres simbólicos de tensionamento.

Essa fase compreende obras que percorrem aspectos da cultura popular em áreas rurais e urbanas. Experimenta o grotesco em tons de desafio aos padrões de beleza, assim como se revela provocativa aos efeitos da festa popular para o circuito das convenções “oficiais”. Manifesta o tom “absurdo”, fantástico e assustador do “rebaixamento”, trazendo para o plano terreno e popular figuras míticas e transcendentais. Sante, portanto, devolve para a audiência uma leitura criativa da cultura popular do nordeste sob o alcance das suas particularidades místicas, religiosas e comportamentais.

4.1.1 A cultura popular e o questionamento do “belo” em artigos de fé

Na cultura popular nordestina existe uma série de objetos produzidos que revelam vivências e experiências cotidianas. São artigos de artesanato, oriundos da fé popular tradicional, mitificados em narrativas fantásticas que remontam séculos de construção. Nessa fase de construção de sua obra, Sante esteve preocupado em materializar pictoricamente determinadas experiências de cunho religioso e social da cultura popular nordestina face a reelaboração de traços da sua riqueza escultórica. Peças que possuem um caráter simbólico e expressivo da realidade local. Ele retoma a sua experiência em torno dos ex-votos, apresenta o apelo regional das carrancas, e reforça a diversidade de um artesanato com vista a demonstrar o seu potencial alusivo de representação da história do povo nordestino.

As obras terão uma confluência no que concerne a disposição dos objetos figurativos. O equilíbrio e a harmonia clássica ou acadêmica são rompidos em nome de uma carga expressionista de dissolução de padrões estéticos de “beleza”. Uma “poética do feio” cumpre o papel de transformar a assimetria, a desorganização do espaço e a distorção dos traços em algo de relevância estética, isto é, desconstruindo paradigmas artisticamente consolidados em face de um belo não convencional. Sante, portanto, problematiza questões estéticas para descortinar riquezas de experiências e vivências, de modo a apresentar telas alegóricas da condição do povo nordestino.



1. Eu de Carranca

A tela “Eu de Carranca” de 1964 é bem representativa dessa nova fase do pintor. É uma das primeiras obras de Sante acerca da cultura popular. Um quadro que pertence a uma série de pinturas denominada “Carrancas”, na qual busca exprimir o papel das carrancas no imaginário do povo nordestino. As carrancas são esculturas que apresentam em sua história a constituição de uma noção que atribui a seus componentes poderes místicos para afugentar supostos maus espíritos, sobretudo o chamado “nego d’água”, responsável pelo naufrágio das embarcações. O formato zoomórfico é parte de sua característica. A carranca representada por Sante na

pintura é a do tipo “Guarany”, um estilo tradicional que adorna os barcos do Rio São Francisco, cujas feições humanas são combinadas com as de cavalo.

A carranca é um artigo muito popular no nordeste, de forma que Sante evidencia os aspectos mais significativos da sua composição escultórica. A combinação zooantropomórfica é o primeiro passo do processo de imersão nessa realidade. Um exercício de intercorporalidade característico de um grotesco popular, cuja representação desafia o corpo clássico. Desproporcional, intuitivo, desmedido, o corpo se apresenta no mundo à luz das suas imperfeições. É um exemplo emblemático da associação entre o grotesco e a cultura popular, tendo em vista uma representação que envolve a construção de uma narrativa fantástica e mística, desprovida das imposições de gosto, de ordem e de beleza.

Nesse sentido, Sante se preocupa com a composição de um espaço plástico assertivo no que se refere ao questionamento de padrões de beleza em artigos de fé. A carranca encarna o grotesco e o misticismo popular. Os contornos são imprecisos, as cores falham, a pele causa ojeriza, os pescoços são extremamente largos em referência a Modigliani⁶⁶. O campo pictórico é de indeterminação, valorizando a expressão e o sentimento dos personagens. A veia expressionista carrega o tom das pinceladas. José Roberto Teixeira Leite (1985) é enfático na avaliação de que Sante recorre aos artifícios expressionistas de resvalar para a sátira e a farsa, para a caricatura e a imprecação. Isso vai ficar ainda mais evidente ao longo do desenvolvimento do seu trabalho.

Sante se apresenta como parte desse universo popular, na medida em que compõe o seu auto-retrato junto a outras três carrancas. É um rito de iniciação, sugerindo que as carrancas brotam dele (ou com ele). Logo, uma história voltada para a composição da cultura popular nasce a partir desta tela. O trabalho evoca um exercício criativo-reflexivo sobre a busca de representação da realidade calcada no figurativo popular e a responsabilidade do papel do artista na expressão dessa realidade. O esforço de imersão na realidade popular nordestina, através do qual o artista passa a refletir pictoricamente sobre aquele contexto, mobiliza-o na condição de sujeito histórico daquela realidade. Logo, não existe distanciamento. Pelo contrário, Sante promove um pertencimento tão característico do cunho regionalista dos artistas modernos baianos.

⁶⁶ Sante ressalta a influência de Modigliani em alguns dos seus trabalhos na entrevista ao Programa Perfil Opinião em 2010.



2. Ex-votos

A subversão dos padrões de beleza também é uma marca da tela “Ex-votos” de 1967. É uma pintura fundamental para a compreensão da construção da identidade pictórica de Sante Scaldaferri, na medida em que os ex-votos se tornam a referência para a qual o artista compõe suas obras nas mais diversas fases. Sante aposta em experimentos estéticos pautados no protagonismo desse artigo de fé, cuja característica elementar é oferecer ao santo um objeto que represente a parte do corpo afligida pelo mal. Apesar de não ser novidade para Sante a composição de ex-votos - vez que na primeira fase do seu trabalho, pintou “Mulher de Manguê” e “Cabeça de Mulher Sofrida”, ambas de 1958 -, é a partir desse momento que o material votivo adquire proeminência nos seus trabalhos.

Os contornos dos ex-votos são representativos da terceira fase de composição. Delineia-se um espaço plástico que evidencia a constituição de um ex-voto “in natura”, com vista a demonstrar a sua força no âmbito de uma religiosidade popular. Um ex-voto com rostos impassíveis, desprovido de movimento, mas que apresenta sentido dentro da lógica de construção de um objeto dedicado a celebrar o milagre. É o efeito de notabilizar a importância do material votivo no contexto da cultura popular.

Desta forma, Sante explora as histórias que envolvem a disposição de cada ex-voto, na medida em que espalha no seu espaço as diversas manifestações dos objetos votivos: ex-voto cabeça, ex-voto de corpo inteiro, braços, pernas, mãos, animais. Ex-votos com rosto ocupam o mesmo espaço com ex-votos sem rosto. Ex-votos com cabelo, sem cabelo, ex-votos grávidas, com bigodes e com cores diferentes. Isto demonstra que para cada ex-voto existe uma história subjacente a cada objeto, que sustenta a realização do milagre. Portanto, a heterogeneidade de ex-votos é a evidência que existe uma história, um rosto, uma vida encarnada em cada escultura. Isso fica ainda mais forte na próxima fase quando ocorre um processo de humanização das formas votivas.

A sua produção é individual, artesanal e tem relação direta com as necessidades do devoto. Qualquer possibilidade de fabricação em série de um ex-voto é uma distorção de origem. Descaracteriza a sua essência. É, nesse sentido, que Sante marca uma posição de repulsa a distribuição comercial de materiais votivos (SCALDAFERRI, 2011). O ex-voto mercadoria elimina não só a natureza de constituição do objeto, como também fetichiza, destrói o seu caráter social, omite o trabalho significativo nele envolvido, destitui de sua singularidade.

Por isso que ele abusa da diversidade de materiais votivos. A heterogeneidade revela a particularidade de cada objeto. A impassividade dos seus rostos manifesta dialeticamente o sentimento latente, que deu origem à constituição do artigo..

Sante apela, desse modo, para uma densidade do objeto plástico que remete a uma confusão de formas. A desorganização espacial é acompanhada de formas imprecisas, dissonantes e desproporcionais. É um “cadinho” expressionista que exprime o grotesco da realidade popular. Um grotesco que se revela em ausência de ordem e de organização da disposição das peças.



3. Arte Popular

Na pintura “Arte Popular” de 1967, por sua vez, Santa encontra beleza num plano caótico. Assim como a tela anterior, a disposição dos objetos plásticos desarticula o olhar, concentrando uma série de elementos numa superfície conjugada. É uma obra que relaciona a cultura popular e a arte popular do sertão. A disposição caótica das peças adquire sentido no âmbito da narrativa popular, que não se preocupa com graus de ordenamento e racionalização na organização dos espaços. Pode chocar e escandalizar por inverter o complexo de ordem, sustentando o “realismo grotesco” da escrita pictórica. É possível encontrar beleza na apresentação do caótico, da desordem, do disforme. Isso tudo diante de um contexto político que, acima de tudo, regurgitava a ideia de ordem institucional enquanto máxima governamental.

Além de ser um suporte de expressão da riqueza cultural, a pintura ressalta figuras históricas relevantes que desafiaram ou resistiram à ordem institucional. Inclusive, são demarcados pictoricamente por linhas de movimento que sugerem uma sobreposição aos próprios objetos artesanais, tendo em vista a força simbólica que carregam. Destacam-se o beato - que tanto desestruturou o ordenamento da igreja “oficial” - e os cangaceiros - que motivaram cruzadas policiais no sertão -, que estão dispostos na tela com uma série de objetos que representam a cultura popular, a saber, ex-votos, cabeças de gado, cavalos, sertanejos, potes de barro, candeia, frutas típicas.

A arte popular advoga pela necessidade de representar os seus elementos mais emblemáticos,

de modo que a pintura em questão é a expressão da valorização da cultura popular e, por extensão, da arte popular. Vários ícones do sertão são assentados na tela como produtos de artesanato, demonstrando um jogo metalinguístico de uma expressão pictórica erudita sobre a arte popular. Sante, desse modo, depreende a necessidade estética de aproximação da pintura com elementos da cultura popular, reforçando a ideia de uma estética de corte regionalista, característica dos artistas modernos baianos.

As três telas destacadas convergem no sentido de apresentar aspectos da cultura popular carregados de simbolismo, misticismo e história. Carrancas, ex-votos e artesanato popular são instrumentos de representação de vivências do povo nordestino. Sante mostra a necessidade, portanto, de dar visibilidade a esses objetos, trazendo para o debate o questionamento de normas impositivas de construção estética, na medida em que dispõe no espaço uma totalidade de formas dissonantes, mas que carregam consigo um conteúdo de vivacidade, pertencimento e beleza.

4.1.2 “Rebaixamento” e misticismo numa narrativa popular

O tom marcadamente acentuado de “Realismo Grotesco” está presente nas telas que virão a seguir. Sante carrega as suas composições de narrativas fantásticas, rebaixamento terreno de questões transcendentais e misticismo em volta de figuras emblemáticas da história do sertão nordestino. As telas funcionam como enredos engendrados por um cordel pictórico, atribuindo características mágicas aos objetos plásticos como parte da construção de personagens míticos da região. A afronta ao circuito oficial e aos padrões socialmente estabelecidos, passam desde a herança da religiosidade popular que constrói os seus próprios códigos e modelos de relacionamento com o divino, até aos caracteres políticos de representação de figuras que desestabilizam o sistema político, econômico, social e religioso.

A consideração do catolicismo popular, segundo a qual a “sociedade é uma reprodução terrena da ordem celeste”, atinge linhas de grande intensidade. Os personagens centrais são movidos por essa atmosfera mágica enquanto condição natural de vivência em sociedade. Isso

provoca o olhar para uma realização distinta da visão convencional, cuja profusão do sagrado desconsidera a sustentação de uma estética de fácil assimilação, a partir da recomposição grotesca que traz um conteúdo inquietante, provocativo e desestabilizador.



4. Nossa Senhora do Sertão do Nordeste

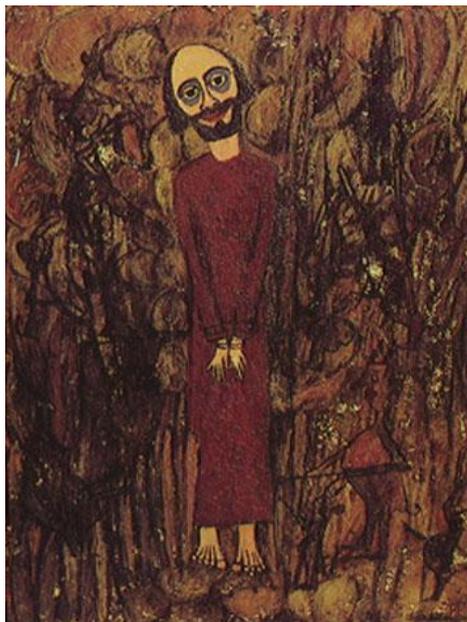
A tela “Nossa Senhora do Sertão do Nordeste” de 1965 é um exemplo simbólico de transgressão de natureza religiosa. A pintura apresenta a materialização de uma santa no plano terreno, sofrendo das vicissitudes e intempéries das condições de privação de uma mulher nordestina. Sante mergulha numa narrativa grotesca sobre a qual as construções da religiosidade popular aproximam o santo das condições objetivas de existência do devoto. A religiosidade popular, desse modo, apresenta a imagem do santo como presença no cotidiano, de modo que a vivência religiosa é rebaixada para o plano material, em detrimento do distanciamento transcendental apregoado pela igreja romana ou oficial.

O rebaixamento de expressões transcendentais para a vida terrena é um aspecto do “Realismo Grotesco”, conduzindo manifestações que são constituídas em desacordo aos aspectos normativos de convivência em sociedade. Sante remonta pictoricamente essas manifestações da cultura popular, pincelando decisivamente os pontos de transgressão, desarranjo e tensão.

A estrutura plástica combina elementos que exprimem condições sociais de extrema desigualdade, representando uma situação presente numa coletividade.

A tela representa uma mulher do campo, trabalhando em seu pilão de madeira. O espaço central, ocupado pela mulher, é acompanhado por objetos fundamentais para a sua existência naquela realidade, a saber, a candeia, a pá e a picareta. Mas a pintura vai muito além, trazendo um universo eivado de misticismo a partir de referências simbólicas construídas pela religiosidade popular. O ex-voto está presente para materializar a condição do milagre que, numa realidade de privação, recompõe a luta pela própria sobrevivência. Os anjos, por sua vez, trazem o equilíbrio necessário para a manutenção de um trabalho que se mostra exaustivo. Isto é, a fé do devoto e o trabalho compõem a sua existência.

A Nossa Senhora é materializada e corporificada com os atributos e feições de uma mulher mestiça trabalhadora do nordeste. A santa, desse modo, passa pelo mesmo cotidiano de restrição material e luta pela sobrevivência. É a lógica da santa popular. Ela sente e compartilha das mesmas aflições do devoto. O caráter sublime e harmônico de uma santidade é substituído por traços instáveis, na medida em que o santo está imerso no cotidiano calcado na vulnerabilidade social e na precarização das condições de vida. Nesse sentido, Sante recorre à lógica da narrativa grotesca enquanto aspecto fundamental das construções da cultura popular, evocando experiências marginais e periféricas no contexto da sociedade brasileira.



5. A Flagelação do Beato

Após a composição de uma tela que exprime a singularidade da religiosidade popular no tocante a aproximação imediata do santo com o devoto, Sante abre uma série de quadros cujos protagonistas são os beatos. A “Flagelação do Beato” de 1966 traz dados interessantes para o escopo da pesquisa, pois apresenta o papel messiânico ao qual o beato se projeta⁶⁷. O beato é um personagem fundamental na lógica da religiosidade popular, visto que aos olhos de seguidores aparece como dotado de poderes mágicos e de uma liderança carismática que pode conduzir o sertanejo a um mundo diferente. Em geral, o beato assume lacunas deixadas pela igreja católica quanto a respostas imediatas sobre questões materiais, aproximando o devoto de uma vida celestial no plano material. Está no quadro da mentalidade messiânica (QUEIROZ, 2005), segundo a qual existe a crença do fim do mundo terreno em face do aparecimento de uma outra dimensão, pautada na paz, boa aventura e justiça.

Nesse sentido, a figura do beato aparece historicamente como uma ameaça para a igreja romana e para suas convenções, na medida em que apresenta uma interpretação do catolicismo que põe em dúvida alguns de seus princípios fundamentais. Sante faz uma imersão nesse mundo do beato como peça fundamental no contexto da realidade da cultura popular nordestina, compondo os traços de um personagem que traz consigo uma série de características de tensionamento com as instituições sociais e religiosas.

⁶⁷ Flagelação ao Beato de 1966, “O anjo consola o beato triste” de 1966 e o Castigo virá do céu de 1965, fazem parte da série “Beatos”, presentes nessa fase da carreira de Sante Scaldaferrì.

A Tela “Flagelação do Beato” mostra um religioso com mãos amarradas, sendo flagelado por inúmeros demônios que povoam a tela. Uma névoa preenche o fundo do quadro, evidenciando sombras mais ou menos nítidas das incursões provocadoras desses demônios. O beato apresenta um olhar resignado, compreendendo a sujeição de martírio espiritual. As mãos amarradas sugerem que o beato está condicionado a uma situação para além de suas forças, a qual não pode modificar. Uma flagelação espiritual marcada pela tentação ao pecado do mundo material. A resignação é a compreensão do curso de um processo que ele deve passar na condição de beato.

A magia e a fantasia presentes na composição da figura do beato, passam a competir com poderes estranhos que desidratam a sua força. O personagem demonstra enfraquecimento, privação, cansaço, sofrimento. Os olhos arregalados, com olheiras acentuadas, antecipam um traço marcante das obras de Sante, caracterizando contextos de infortúnio e inquietude existentes em várias situações. O quadro de repressão psicológica aproxima mais uma vez o pintor da representação, uma vez que os traços sugerem uma espécie de auto-retrato. Jogo de presença, pertencimento e sensibilidade do artista para com a realidade representada.

Essa tela é bastante representativa no âmbito da análise sobre a cultura popular e a conexão com experiências do grotesco por exprimir um personagem fundamental da religiosidade de corte popular, do “catolicismo rústico”, que não se enquadra em padrões estabelecidos, choca as convenções sociais e religiosas, não está presente na hierarquia oficial da igreja, mas apresenta liderança e mobiliza esforços para coordenar um coletivo que gera uma instabilidade institucional. Sante conduz seus traços para figuras marginais do contexto nordestino, mas que têm importância fundamental para a compreensão da religiosidade popular, do misticismo e dos códigos e interditos da cultura popular da região.



6. Sertão (II)

A tela “Sertão” de 1967 explora a mística atribuída a diversos personagens do sertão nordestino⁶⁸. A pintura funciona como um folheto ou cordel pictórico, trazendo destaque para algumas figuras que são objeto do imaginário popular do nordeste e estão imersos num contexto em que narrativas fantásticas e folclóricas fazem parte do cotidiano de uma cultura popular regional. Nesse sentido, situações consideradas triviais do mundo ordinário convivem com manifestações de corte popular que trazem explicações mágicas para determinadas situações da vida em sociedade. Sante, nesse caso, explora as nuances de uma cultura popular nordestina, evidenciando uma coletividade ávida em construir enredos e fábulas, cuja transferência de questões transcendentais para o plano material possibilita a emergência da popularização de um imaginário formado por personagens com caráter mítico e dotados de poderes sobrenaturais.

O cordel funciona perfeitamente como um exemplar de “Realismo Grotesco”, herdado dos contos medievais. Sante soube explorar perfeitamente essa conexão. O cordel delinea uma estética que materializa a confluência da vida cotidiana com expressões de um mundo prodigioso, recombina corpos, hiperboliza comportamentos, redimensionando estruturas morais e éticas. O conteúdo grotesco carrega um tom de escárnio com as linhas de

⁶⁸ Existe outra tela homônima de Sante que dialoga com essa. Para efeito de atender os propósitos da pesquisa, optamos pela presente tela por ter a capacidade de explorar com mais representatividade o fenômeno da cultura popular.

proporção e realismo, desvelando uma realidade desprovida de julgamentos morais, éticos e estéticos. Nessa tela, Sante exprime pictoricamente todo esse jogo de relações que envolvem a vida cotidiana e seus paralelos de natureza quimérica como parte de uma gama de situações da cultura popular do nordeste.

“Sertão” avança ainda mais, sobretudo em comparação às pinturas que a precedem, no âmbito de problematizar valores constituídos que não possuem correspondência direta com uma série de códigos presentes na cultura popular sertaneja. A dissociação de um sistema de valores considerados universais, transforma personagens que teriam a conformação padrão desviante e desajustada, passível de escandalização e choque em sociedade, em figuras míticas e carregadas de dons espetaculares. A tela se apresenta como um folheto ou cordel que sustenta uma narrativa em torno de personalidades que afrontam a estrutura de poder e desafiam o ordenamento político. Nesse sentido Sante evoca partes significativas do imaginário do sertão, com figuras como Antônio Conselheiro, Lampião, Maria Bonita, Jararaca e Padre Ciço.

A apresentação de Antônio Conselheiro personifica e potencializa o papel do beato já apresentado na tela anterior. Personificar uma figura considerada desviante, uma liderança popular com um alto grau de apelo à coletividade, constitui-se simbolicamente como uma provocação aos órgãos de censura de um governo autoritário. Sante representa um beato com história, com rosto e que conduz um séquito de seguidores. Não é um beato sujeito a flagelação psicológica e espiritual, é um beato cujo nome se confunde com a história do messianismo do sertão nordestino. A sua composição é carimbada como um ícone da realidade popular do sertão, fomentada por fábulas e contos fantásticos.

O padre Ciço, por sua vez, também é representado nas mesmas condições de Antônio Conselheiro. É objeto contumaz das narrativas extraordinárias e grotescas dos cordéis pelo tom mítico e controverso que lhe é atribuído. Considerado santo popular pelas “graças conquistadas” e político habilidoso, por estabelecer relações com os poderes constituídos e, também, com o cangaço e o messianismo, Padre Ciço adquiriu fama por todo o sertão nordestino. Apesar da penetração em diversas camadas da sociedade, Padre Ciço disseminava ideias e comportamentos que desagradavam a igreja romana, o que gerava uma atmosfera de fascínio coletivo no catolicismo popular. Estabeleceu, inclusive, relações com Antônio Conselheiro, como descreveu Calasans (2015, p. 95):

No Ceará, até padre Cícero Romão Batista, em plena ascensão de sua carreira mística, manifestava interesse pela sorte do taumaturgo de Vaza-Barris, tanto assim que lhe enviou, consoante declaração de Honório Vilanova, pouco antes do ‘fogo de Uauá’, um emissário, de nome Herculano. Ele esteve algum tempo entre jagunços, regressando ao Crato, com a recomendação do Conselheiro de contar ao padre tudo que vira. Não será despropósito admitir a presença de outros afilhados do ‘padim’ Cícero nas hostes conselheristas.

Sante, portanto, materializa pictoricamente dois representantes dos maiores movimentos messiânicos da história do Brasil. Conselheiro numa comunidade rural de Canudos na Bahia e Padre Ciço em Juazeiro do Norte, no Ceará. O primeiro se trata de um beato, que é forjado na cultura popular com caracteres claramente dissonantes. O segundo é um padre, tomado pela força coletiva das manifestações populares que impõem rupturas evidentes com normas de comportamento eclesiástico.

O cangaço também é parte fundamental da pintura, na medida em que se propõe representar o sertão. Sante coordena a fusão do místico com o cangaço (CALDERÓN, 1977), cujos representantes estão também imersos numa realidade carregada de crenças em forças sobrenaturais que agem no plano terreno. O mito do cangaço tem em Lampião a representação máxima de rebaixamento de dons transcendentais para uma batalha permanente no sertão. Sante apresenta Lampião, a sua companheira Maria Bonita, e o seu fiel escudeiro, o intrépido Jararaca. Este, inclusive, é considerado santo na região de Mossoró, dada a sua popularidade com supostas graças que lhes são atribuídas. Um santo popular eivado de tensionamento, desordem, como também é de espiritualidade, rebaixamento e misticismo. E são, nesses termos, que Sante preenche o suporte trazendo o paralelo de figuras míticas do sertão nordestino, com repertórios controversos de natureza política, associados diretamente à variante religiosa da cultura popular.

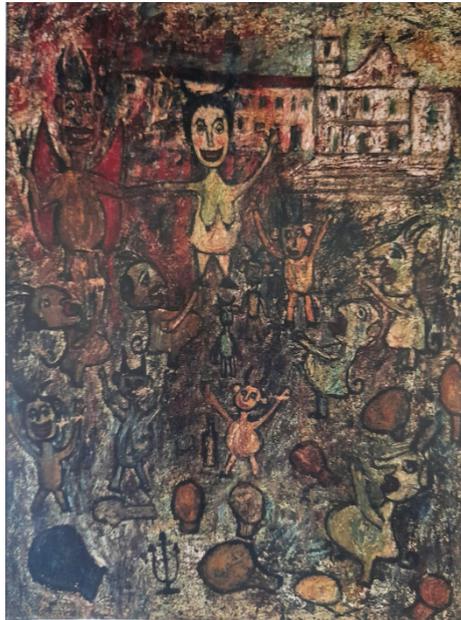
Toda essa mística reverbera em representações que margeiam a tela. Boiadeiros, vaqueiros, bois, cavalos, burros, sertanejos, convivem com lendas e folclores do nordeste, a saber, mula sem cabeça, desenhos de cordel, demônios. A cultura popular com seus modos de expressão, manifestações e crenças. É misticismo e rebaixamento. Sante reforça a estética do sertão quando imprime um apelo cromático do ocre que traz questões relacionadas a terra. Uma auto-afirmação do sertanejo que transborda em imaginário sobre as relações do campo com manifestações da cultura popular.

A compreensão é de que as telas que abordam aspectos de misticismo e rebaixamento nesta fase, apresentam um desenvolvimento interno que carregam politicamente as suas representações. Sante personaliza o figurativo em torno de personagens emblemáticos da história do sertão nordestino, cujas composições trazem subversão em forma e conteúdo, diante de uma conjuntura de progressão da ditadura militar. Figuras que são objetos de narrativas fantásticas, reunindo transgressão com misticismo, insubordinação com religiosidade popular. Sante desenvolve modelos que sustentam o reverso da ordem, provocam os circuitos oficiais e a submissão normativa, tanto do ponto de vista estético, como social.

4.1.3 O riso, a festa, a violência e a miséria: o grotesco em caracteres urbanos

A pintura do final da terceira fase de Sante mergulha em manifestações da cultura popular presentes em espaços urbanos, apresentando circunstâncias movidas por contradições. Desde a referência às festas de largo, nas quais o sagrado e profano convergem e disputam dialeticamente numa arena performática, até em expressões de pulsão de uma cultura popular urbana e pauperizada, submetida ao julgo autoritário de aparelhos repressores do Estado. Sante constrói um espaço em que o grotesco transborda em choque, revolta, passividade, sadismo e resiliência. Considerando que a festa como manifestação popular é efetivamente uma alegoria do mundo, a realidade objetiva se revela pelas suas contradições: como desigualdade, como hierarquia de poder, como privação cotidiana.

O caráter de politização do espaço plástico que já ganhava corpo nas telas anteriores, adquire um vigor exponencial nas telas seguintes, sobretudo quando se aproxima de vidas, lugares e situações que trazem verossimilhança entre o universo plástico e o espaço objetivo. Um caminho de “objetividade” - que não significava submissão a reprodução da realidade - das representações impulsionado pelo reposicionamento crítico e político dos grandes pintores brasileiros da época, com vista a tensionar uma conjuntura de avanço progressivo da ditadura militar.



7. Bacanal Baianal

A provocação com traços claramente grotescos é uma marca inexorável da pintura “Bacanal Baianal” de 1966. Sante recorre a representação de manifestações da cultura popular baiana que combinam o sagrado e o profano nas festas populares ou festas de largo. Tece um enredo com tons grotescos, na medida em que uma coletividade desprovida de interesses pontuais por seguir regras e acordos tácitos, celebram o que não pode ser dominado, imposto, subjugado. Expressam uma liberdade, que mesmo momentânea, é carregada de excitação e entusiasmo. A pintura transfere para o plano material elementos mágicos, disformes e considerados inaceitáveis por um juízo de gosto padrão. Sante representa a festa e o riso cômico amalgamados a uma cultura popular, que podem ser relativamente comparados - respeitando os diferentes contextos e temporalidades - a análise das incursões medievais de Rabelais realizada por Bakhtin. Isto é, um riso cômico que provoca a substituição da ordem pela desordem, revelando o seu contraditório.

Evidentemente que a festa popular contemporânea tem uma participação decisiva do Estado na sua organização. Mas os elementos de dissonância permanecem. Sante apresenta uma mistura desordenada da festa popular. É uma obra que traz figuras grotescas, casal de demônios, tridentes, e outras figuras demoníacas em caráter de festa e comunhão como parte de expressão do caráter profano da celebração. É um verdadeiro “bacanal” que atinge

diretamente o conservadorismo dos costumes, apresentando formas de ritualização que desafiam as convenções religiosas, visto que o extravasamento é proporcionado por uma celebração cuja origem é eminentemente religiosa. Logo, todas as expressões de celebração são dispostas na tela com a igreja como pano de fundo.

A combinação dicotômica e, ao mesmo tempo, intercambiável de elementos sagrados e profanos ditam o ritmo da profusão de festas religiosas na Bahia. Os demônios de Sante são uma população ávida por experienciar esses ritos de celebração popular. O tom carnavalesco e festivo constrói personagens e hierarquiza funções, haja vista o casal que referenda a bagunça colossal do seu séquito de seguidores. É a alegoria do mundo enquanto palco das contradições. Aspectos candentes das condições materiais de existência emergem diante da celebração, desnudando desigualdades e relações de poder. O grotesco provoca os ritos oficiais. Os traços manifestam desequilíbrio. A festa arregimenta antinomias do mundo. Nesse caminho, Sante não faz concessões. Segundo Leenhardt (1995, p.36-37),

Estes artistas e, sem dúvida, entre eles Sante Scaldaferrri, acham que nossa humanidade merece ao menos ser mostrada sem artificios, a idealização nada mais é que uma das formas da mentira, talvez até da vergonha de si mesmo. Sante recusa o percurso imposto pela imagem insípida do que o ser humano 'deveria ser', para passar diretamente às imagens brutais, a um imaginário grotesco e carnavalesco na linha de Ensor. Ele pinta com a generosidade do amante dos seres que aparecem acima de tudo sob o ângulo de suas fraquezas, de sua feiúra, mas sua pintura nos compele a amá-los em seu desamparo, que é também nosso, mais do que a condená-los do alto de um tribunal hipotético.

A igreja está disposta sob traços de distanciamento e sobriedade, mas um elemento do sagrado está misturado à coletividade festiva: o ex-voto. O material votivo é representado como um instrumento fundamental daquele contexto. Por isso a presença e a mistura naquela consagração festiva. Sante evidencia o ex-voto como parte da crença no milagre. A festa e o milagre são indissociáveis, assim como o sagrado e o profano na cultura popular. O ex-voto, mesmo representado como um objeto impassível, é destacado em importância no âmbito das manifestações da festa popular.

Nesse sentido, diversos elementos simbólicos são postos para desvelar pictoricamente, à luz de um espaço plástico, o que caracteriza uma festa popular. É uma questão bem marcante no

sertão, mas tem uma força significativa nos espaços urbanos de Salvador. Sante representa a capacidade da festa popular em agregar situações que transcendem o sagrado, revelando uma forma livre de manifestação da vida, desconcertando os códigos oficiais e, sobretudo, desenvolvendo formas de expressão e comportamento que problematizam costumes arraigados.



8. Alagados 1

A obra “Bacanal Baianal” aborda a festividade como uma manifestação da cultura popular que se apresenta enquanto alegoria da vida cotidiana. Como tal, exprime a efeméride da exaltação livre e feliz, assentada em códigos de questionamentos das vias oficiais de representação, assim como também deixa escapar o seu contrário: uma realidade permeada por situações de imposição de hierarquia e poder. Sante apresenta também uma série de pinturas denominada “Alagados”, nas quais a cultura popular está imersa em circunstâncias de repressão, restrição de liberdade e autoritarismo. A festividade, inclusive, é subsumida por esses elementos, trazendo contornos evidentemente políticos num contexto de ditadura militar. No âmbito da terceira fase de composição de Sante Scaldaferrri, a série “Alagados” é o conjunto de obras que melhor dialoga ou tensiona com a conjuntura nacional da época.

As telas funcionam como um tríptico. Existe um efeito de continuidade até uma síntese da situação abordada. O termo "Alagados" remete a uma antiga comunidade de palafitas no bairro do Uruguai, em Salvador. São construções de madeira em área alagadiça, sob condições insalubres e inseguras. Resultado da inoperância do poder público em resolver um problema fundamental de moradia popular. Nesse sentido, as pinturas representam questões que envolvem a comunidade de palafitas e a relação global com diversos aspectos que interferem na dinâmica da cultura popular: a política, a segurança pública, a saúde pública, a penetração de uma cultura estrangeira, processos de aculturação, etc.

Na tela "Alagados 1", Sante aprofunda o teor crítico já apresentado nas telas anteriores, cujo deslocamento da representação para espaços urbanos aproxima o potencial fruidor de mazelas sociais urgentes. A obra centraliza duas situações: a primeira é a de repressão policial, na qual um grupo de militares aborda violentamente um morador da comunidade, e a segunda é de exposição de uma mulher grávida, que vive numa condição de miserabilidade com seus três filhos. Com efeito, a obra delimita duas situações comuns em regiões populares, como destacada na localidade de Alagados: repressão policial e pobreza extrema.

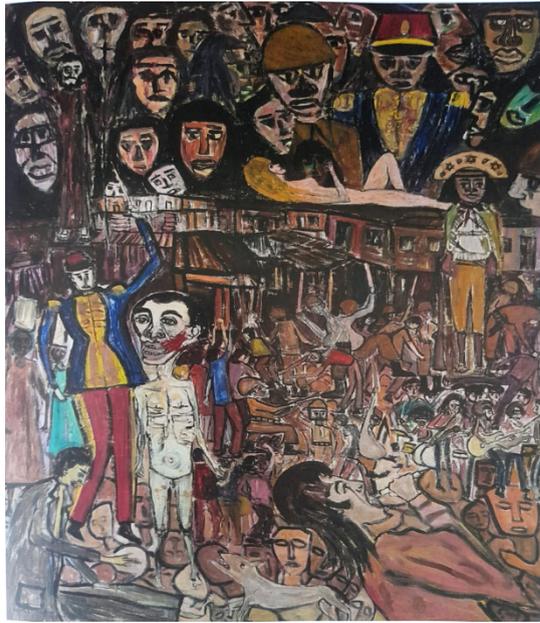
Essa situação é vivida intensamente, conhecida, reconhecida e ignorada por um figurativo que margeia a tela. É, nesse momento, que Sante preenche o suporte com representações da religiosidade popular, que também fazem parte do imaginário popular em áreas urbanas - embora numa condição de maior distanciamento. Beatos, orixás, povos de santo e demônios povoam a margem superior da tela. Não há uma evidência marcante do processo de rebaixamento como é experienciado no sertão. As referências religiosas que se apresentam naquele cenário, mantêm um breve distanciamento de uma situação extremamente sofrida. O missionário e seu séquito de seguidores estão presentes na ausência, na medida em que ignoram aquela situação e são indiferentes ao seu principal algoz, o demônio.

Apesar de demarcar um percurso político e objetivo que desidrata o caráter de "rebaixamento" pela separação dos personagens entre o domínio celestial e terreno, Sante compõe, ao contrário do missionário que ignora seu antagonista, orixás e povos de santo - em condição de elevação e horizontalidade - que encaram de frente a realidade, na medida em que padecem dos mesmos infortúnios carregados de preconceito de classe, violência e miséria. Olhares de resignação, sofrimento e revolta provocam o corte expressionista do trabalho e a demonstração de sensibilidade para com a situação representada. Eles vivem e sofrem na pele o cotidiano de repressão e violência. Sante, portanto, destaca a presença mais atuante de

religiões de matriz africanas no cotidiano de vida da população de áreas urbanas, sobretudo na cidade de Salvador.

Os observadores da situação no plano terreno estão na margem inferior. E é aí que Sante apresenta as diversas manifestações em torno de um contexto de injustiça social. Pessoas que conhecem o cotidiano de miséria e repressão policial nas comunidades. Algumas só observam, outras ignoram, e tem aqueles que até acham engraçado. Sante, dessa forma, escancara facetas ideologicamente representadas em figuras que respaldam a ação de um estado leniente e autoritário. Duas figuras emblemáticas com olhos vendados e mordança na boca evocam o comportamento que o regime de exceção espera da população. Mas a pintura não deixa de apresentar um horizonte de resistência, tampouco de sensibilidade com a situação representada enquanto microcosmo da situação do país. Existem aqueles que estão chocados, os que encaram de frente, os que choram, posicionando politicamente as pinceladas em oposição ao estado de coisas representado.

“Alagados 1” é uma tela extremamente densa, tanto do ponto de vista do preenchimento do objeto plástico na superfície, como na envergadura política e social. Continua trabalhando a valorização da cultura popular, trazendo elementos intrínsecos às suas manifestações, a partir de referências urbanas de Salvador nos fins da década de 1960. No contexto de progressão da ditadura militar, é uma tela extremamente tensional, conflituosa, regionalista e assertiva, na medida em que problematiza a desigualdade e a violência à luz de referências simbólicas, mediadas e, também, diretamente identificáveis com a realidade durante o período autoritário, que trazem reflexos significativos e indelévels para o país após o processo de redemocratização.



9. Alagados 2

O efeito de continuidade da tela “Alagados 2” recrudescer o processo de repressão e miséria. Novos componentes emergem para manifestar passividade e alienação diante de uma realidade perversa. Referência à penetração de símbolos norte-americanos evoca um olhar sobre a cultura nacional. Sante carrega ainda mais o suporte com associações diversas acerca da sujeição do povo brasileiro a uma carga de construção de valores que compete e, até mesmo despreza, a cultura popular, naturaliza mazelas sociais e admite violência de natureza social e política.

O cenário ainda se passa na comunidade de Alagados. Observadores na parte superior da tela são personagens fundamentais de um roteiro pictórico que envolve ódio, tortura, miséria, prostituição. Expressões das mais diversas acompanham esses observadores “privilegiados”: medo, impassividade, indiferença, regozijo. Cada qual de acordo com o papel desempenhado numa trama, cujo desenvolvimento é pautado na interseção e contato com as mais variadas realidades. Social, político e cultural estão inextricavelmente associados numa situação grotesca, isto é, de difícil absorção pela maneira como os componentes se apresentam.

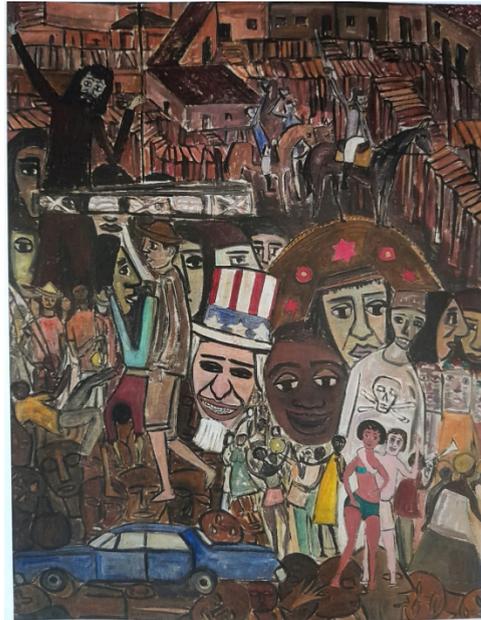
Sante, com efeito, apresenta uma realidade nacional em que a violência se desdobra em diversos aspectos. A polícia, que na tela anterior ocupa um “tímido” espaço no suporte, reproduz a sua força em diversas frentes de repressão, subjugando a comunidade, trazendo terror e sangue. Fome e violência ocorrem na esteira de uma construção que resvala na

dominação política. Tudo é posto como um espetáculo. Conjuntos de orquestras formados por militares sugerem uma situação encadeada de imposição de uma realidade através da força. O maestro é um militar, apresentando-se como um regente daquele contexto de ocupação militar. Alagados é projetada como a miniatura de um processo de recrudescimento do regime militar.

Uma parte ínfima do campo se mobiliza. Como se fossem poucos e insuficientes. O horizonte de transformação presente na tela anterior é esmagado pelo desencanto e esvaziamento. Sante evidencia uma pequena parcela de manifestantes. A maior parte é representada por aqueles que estão indiferentes, consomem cultura estrangeira e se mantêm distantes da situação política do país. É aí que Sante, no âmbito de um proselitismo regionalista, associa o processo de alienação política ao aspecto cultural. O artista apresenta conexões com uma visão nacionalista de esquerda, segundo a qual uma espécie de imperialismo cultural ameaçaria as particularidades culturais de um território⁶⁹. Desse modo, a cultura popular seria subsumida por variantes estrangeiras. Na tela, a representação do cangaço, ex-votos e beatos estão próximos de uma população que sofre, ao passo que símbolos estrangeiros são posicionados diante daqueles que ignoram a conjuntura de autoritarismo e repressão.

Alagados 2, desse modo, amplia as possibilidades já apresentadas em Alagados 1. Mostra um processo de ocupação pela força do corpo militar, enquanto emblema de uma situação nacional. Sante demonstra que o sofrimento recai sobre os mais vulneráveis, espremidos e subjugados por instâncias de poder, cuja necessidade é a manutenção ininterrupta da ordem. A pintura, portanto, apresenta com bastante precisão o caráter político das telas de Sante Scaldaferri, sem deixar de trabalhar com o elemento mais importante das suas pinturas: a cultura popular.

⁶⁹Esse discurso foi paulatinamente rechaçado, tendo em vista que posicionou o sujeito numa condição passiva diante da penetração de componentes culturais estrangeiros.



10. Alagados 3

A tela “Alagados 3” apresenta o resultado do processo de violência e desigualdade: a morte. Enquanto a primeira tela evidencia o início de um processo de abordagem repressiva e um figurativo marcado pela vulnerabilidade social; a segunda, por sua vez, projeta a progressão de uma repressão violenta na comunidade, associada a situações de privação, prostituição, fome e sofrimento; a terceira estabelece uma síntese do processo, cujo efeito de continuidade se traduz na morte. Desse modo, Sante tece o resultado de uma rotina cruel nas comunidades pobres como a de Alagados, que sucumbe diariamente diante de um cotidiano de repressão e extrema desigualdade.

O caixão é a representação simbólica da morte. Não existe mais a presença militar, tampouco uma massa sedenta por necessidades básicas. O caixão emerge como signo de culminância de uma dinâmica interminável de violência. Logo, a repressão e a miséria resultam em morte. Mas as palafitas permanecem. A morte não significa a supressão de uma realidade de iniquidades com a vida. O ciclo deve se restabelecer em circunstâncias ainda desfavoráveis.

Mas conflitos de ordem cultural continuam, assim como a noção de imperialismo cultural, já apresentados na segunda tela. Sante demonstra como a cultura popular se mostra viva diante da imposição de uma cultura importada, estrangeira, norte-americana. O artista firma posição diante de um cenário social e político marcado pelo aniquilamento da vida. Introduce novamente símbolos da cultura popular nordestina em contraposição às “ameaças” externas.

A amplitude das representações envolvem referências rurais e urbanas. O beato reaparece, assim como o boiadeiro, a capoeira, as festas de terreiro, os ex-votos, os cangaceiros. A imagem destacada do “Tio Sam”, por outro lado, sustenta simbolicamente uma invasão que desconstrói identidades, gostos e valores regionais. O automóvel “atropela” os ex-votos e a moda adquire proeminência numa realidade desigual.

Sante incorre, portanto, no tensionamento de ordem cultural, enquanto política e socialmente a morte é naturalizada. A cultura popular ainda não morreu. Segue resistindo. Apesar de ser objeto de intensos debates no bojo da construção de uma suposta identidade nacional. A tela dialoga com esse momento, reiterando a riqueza das manifestações regionais. É, desse modo, que Sante cristaliza um posicionamento diante de uma conjuntura extremamente difícil para o setor cultural, para arte e para a pintura. O tom grotesco desafia um olhar que anseia por traços sublimes e harmônicos do suporte. Mas a realidade não é sublime e a busca por harmonia das formas poderia escamotear um contexto marcado por graves problemas políticos e sociais.

Com efeito, Sante recorta espacialmente uma teia de relações presentes em áreas urbanas, trazendo símbolos que fazem parte do cotidiano desses espaços. Elementos da cultura popular e da religiosidade popular que também demonstram suas especificidades e semelhanças com o sertão nordestino. Esse jogo de simbiose e particularidade evoca a capacidade de construção popular sobre questões atinentes ao modo de vida e de expressão em sociedade, seja através da realização festiva ou da crença transcendental de superação de privações materiais. Apesar de um regional que estabelece mediações com a realidade nacional, sobre as quais elementos universais aparecem em sua singularidade, Sante carrega as telas de um proselitismo regionalista que circunscreve o aporte temático, para o qual orbita a diversidade dos signos plásticos.

Essa fase de Sante é uma busca de amplitude das questões culturais que dialogam diretamente com aspectos sociais e políticos do Brasil pós 1964. Envolve a visibilidade de expressões regionais desprezadas pelo debate nacional. O suporte conduz a necessidade premente de representação do cotidiano do campo e da cidade, movida por construções que escapam aos modelos prontos do que é a sociedade brasileira. Grupos sociais marginalizados que destoam do padrão societário e lutam pela manutenção da memória, por reconhecimento e, sobretudo, sobrevivência material. É a partir dessas composições com alta carga de

criticidade que os aspectos políticos adquirem força, tendo em vista um contexto de restrição de liberdade.

Sante traz ao debate objetos carregados de espiritualidade, através dos quais a presença do divino é uma sentença material cotidiana. A referência ao “realismo grotesco” é fundamental para compreender a manifestação pictórica de rebaixamento de elementos cósmicos e transcendentais para o plano material. A cultura popular na sua variante religiosa compreende a modificação dos traços de determinados personagens como parte da convivência do sobrenatural no plano físico, de modo que se diferencia das manifestações oficiais de relacionamento com o divino. Nesse sentido, a Nossa Senhora é uma camponesa que traz em seus traços as agruras do cidadão comum, assim como a mentalidade messiânica permite compreender o beato com poderes sobrenaturais, ou até mesmo atribuir a questões mágicas a sobrevivência do cangaço. Sante, portanto, entre 1964 e 1968, numa ditadura militar em curso, recorre as nuances da cultura popular nordestina para estabelecer um debate sobre a realidade brasileira.

4.2 Ex-voto em transformação: o sustentáculo da cultura popular (1968 - 1980)

Sante transforma os seus traços em conformidade com o devir histórico. A conjuntura política brasileira apontava para o recrudescimento do estado de exceção em face do processo de restrição de liberdade, perseguição política e cassação de direitos políticos. Há uma mudança perceptível no suporte do artista que coincide com o estabelecimento do AI-5, através da qual a escrita pictórica conduz para novos arranjos estéticos de leitura da realidade nacional.

Como já revelado no curso da fase anterior, a ruptura institucional tornou possível experiências estéticas de afirmação da diversidade regional, diante de um debate de natureza ideológica em torno de um nacionalismo ufanista que subsume as particularidades locais, étnicas e culturais. Convém enfatizar que os traços regionalistas de Sante não desprezam a realidade nacional, embora a imersão profunda na temática regionalista imponha limites na leitura da obra.

Sante apresenta uma pintura que traz consigo situações que se contrapõem aos padrões socialmente estabelecidos. A cultura popular se mostra viva. O tom grotesco mobiliza a reflexão sobre o esteticamente “válido” e sobre relações sociais pautadas pelo relacionamento com o transcendental, que fogem das explicações triviais de racionalidade e conexão de sentido.

A quarta fase de Sante (1968-1980) é o aprofundamento dessa imersão nas particularidades de uma cultura popular nordestina. Os contornos são carregados de nuances simbólicas de um estado de alerta, cujas profusões religiosas sustentam o caráter anímico das manifestações populares. Os personagens aparecem envolvidos em uma realidade na qual a distância entre a realidade terrena e cósmica diminui consideravelmente. Sante modifica a estrutura do suporte, os traços são mais instáveis, provocadores e inquietantes, sobretudo no que se refere a expressividade de um coletivo que dialeticamente transborda em estado de sofrimento e júbilo, alienação e resistência.

Nessa fase, a experimentação alcança níveis de exploração da realidade popular do nordeste não vistas na fase anterior. Sante explora manifestações regionais bem específicas, presentes em diversas localidades da Bahia, trazendo idiossincrasias da relação do homem nordestino com a festa popular, nos seus aspectos coletivos, universais e utópicos. A festa, o rebaixamento, a imersão, o envolvimento, estão imiscuídos numa lógica de representação das complexas nuances da realização de práticas que escapam do sentido habitual das relações cotidianas.

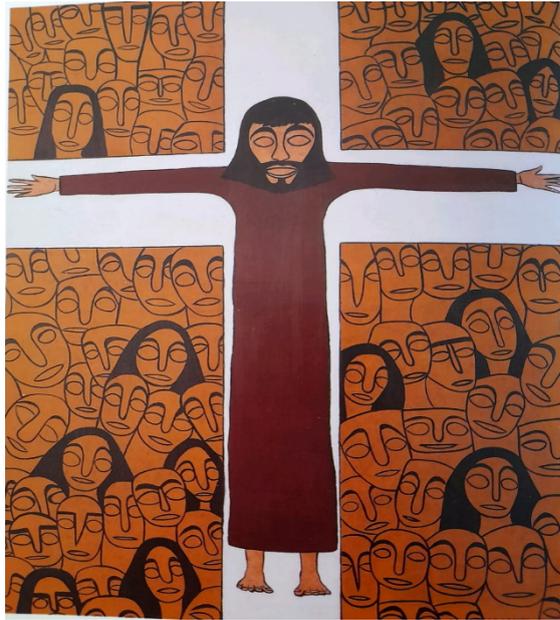
Posto isso, Sante articula forma e conteúdo em torno do desenvolvimento de uma identidade estética. Consolida no suporte os símbolos populares, com vista a universalização e configuração de uma linguagem própria (TRIPODI, 2008). Restringe tematicamente a sua abordagem, devolve um grotesco em tons caricaturais e debocha das linhas proporcionais e harmônicas. A expressão do amadurecimento do seu trabalho é acompanhada do aprofundamento técnico e do rigor exploratório de um contexto que se propõe desnudar, considerando a sua complexidade e riquezas materiais.

Sua obra neste momento assume a condição, por completo, de arte engajada nos fenômenos da cultura popular. Se antes esses elementos existiam para a composição, agora eles tomam a forma que o artista desejava, a de reconhecer a natureza do homem, que, afinal, é o centro de maior interesse da sua poética (TRIPODI, 1985, p. 69).

O engajamento do qual Tripodi relata implica diretamente na compreensão da transformação do material votivo. Enquanto na fase anterior a participação dos ex-votos fazia parte de uma estrutura densa de informações acerca da cultura popular, adquire nesta fase o papel de protagonismo. O ex-voto impassível da fase anterior passa a exprimir feições humanas, trazendo consigo as consequências existenciais de um processo de humanização de formas votivas. É a fase do “ex-voto com cara de gente”, que substitui o material votivo “in natura” por expressões votivas que demonstram a sua participação política, social e religiosa no âmbito da cultura popular. A expressividade dos ex-votos é reveladora para uma leitura das peculiaridades da realidade do homem nordestino.

4.2.1 A metamorfose das tradicionais formas votivas

Sante passa a posicionar a pintura para uma dimensão que transcende uma simples composição do objeto. A representação das tradicionais formas votivas presente na fase anterior é substituída por traços diferenciados que impõem uma presença significativa no suporte. A metamorfose dos ex-votos adquire contornos mais expressivos à medida que características humanas estampam a face dos objetos. Embora continuem na condição de ex-votos, carregam gradativamente traços de personalidade que sugerem uma participação efetiva em circunstâncias que ampliam o seu papel de materialização do milagre. O “ex-voto com cara de gente” manifesta o grau de rebaixamento para o plano material que aproxima ainda mais o divino e o terreno.



11. Oração ao Beato

A tela “Oração ao Beato”, de 1968, inaugura essa nova fase de Sante, evidenciando dois elementos fundamentais para a compreensão do seu trabalho: o messianismo e os ex-votos. Ambos envolvidos numa aura coletiva de projeção ao divino. “Os movimentos messiânicos, que sempre culminaram em violência” ao lado que representa o ex-voto, no sentido de englobar uma série de atos de fé, inclusive litúrgicos, são as manifestações mais importantes da religiosidade popular no Brasil” (SCALDAFERRI, 1992, n.p.). Desse modo, não é de maneira fortuita que Sante inaugura essa nova fase com uma tela tão representativa.

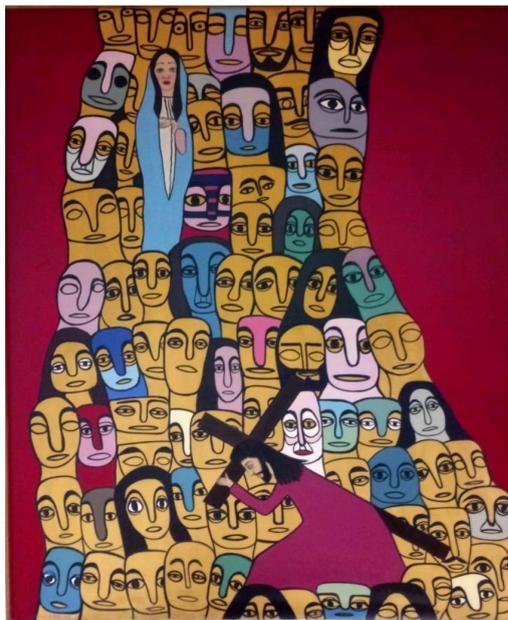
A violência da qual Sante pontua é um aspecto presente na história do messianismo, popularizada em diversos movimentos de resistência. Na fase anterior, Sante já manifesta toda a carga simbólica da participação dos beatos no cotidiano do nordestino. É um fenômeno que reverbera questões de fé e política à luz de uma série de discursos e práticas que contagiam uma massa ávida por situações que emulem condições celestes na terra. Por isso que a lógica do rebaixamento é importante para compreender uma gama de relações para as quais estruturas “oficiais” - como a igreja - não conseguem trazer respostas, dado o volume de necessidades nas construções da cultura popular. Os beatos emergem dessa lacuna, prometendo diminuir essa distância entre o “reino” dos céus e o plano material. Sante, nesse sentido, consegue captar com exatidão uma característica fundamental da cultura popular. A presente tela é um modelo emblemático da leitura do artista a respeito desse momento.

A pintura apresenta um beato com braços abertos em formato de cruz. Contornos em branco preenchem o formato, trazendo um sentido transcendental ao movimento. Uma massa resiliente é enquadrada no suporte como parte da vivência e existência do beato. É um coletivo de ex-votos, que se confunde com um séquito de seguidores de um beato que apresenta também feições de ex-voto. Ex-voto, portanto, com cara de gente, trazendo consigo o amálgama do milagre com o processo de humanização, da aproximação do céu e da terra.

O ex-voto com cara de beato é o condutor dos milagres e parte daquela instância material de religiosidade. A relação imediata entre o céu e a terra conduz o grau de rebaixamento em tons de realismo grotesco. Sante expressa como o beato dispõe de características que despertam interesse coletivo, conciliando a condição de representante celeste dotado de dons especiais, com a ideia emanada de horizontalização das relações sociais, isto é, o beato é parte daquele grupo, sente, vive e sofre dos mesmos problemas que passam os devotos.

O coletivo é parte da metamorfose do ex-voto que traz dimensões que estão para além do cumprimento do voto, ou do crédito pelo milagre alcançado. O sofrimento do homem nordestino com as condições materiais existentes mobiliza uma massa em torno desse líder “carismático”, que alcança notoriedade pela legitimidade popular. O fanatismo e a reação aos códigos “oficiais”, portanto, são evidenciados como características que permeiam essa expressão da cultura popular.

O fato é que essa pintura já apresenta um artista com traços diferenciados. Retira o excesso de informações da fase anterior para direcionar uma linha de expressão. Promove o fervor coletivo em tempos de chumbo, mostrando aspectos peculiares da cultura popular impulsionados pela massa de trabalhadores e sertanejos. O traço ainda mais disforme, caricatural e grotesco dos ex-votos, já demonstra como será a linha adotada pelo pintor nas próximas telas.



12. Procissão de Monte Santo

A tela “Procissão de Monte Santo”, de 1968, introduz a temática de romarias e procissões nas suas obras, posicionando novamente a importância da festa no contexto da cultura popular do nordeste. Sante representa a secular procissão religiosa de Monte Santo, cidade do semiárido baiano. É uma cidade que desperta muitos olhares pela vocação religiosa e, sobretudo, por estar concentrada na região onde ocorreu a batalha de Canudos. Monte Santo é um espelho de manifestações da religiosidade popular, trazendo características importantes para a compreensão do fenômeno.

A procissão de Monte Santo ocorre desde 1775. Celebra a Semana Santa, representando o caminho percorrido por Jesus até o calvário. A peregrinação ocorre em direção a capela que “encosta no céu”, fincada no alto do monte. Como “encosta no céu”, o caminho até a capela atende perfeitamente a necessidade popular de aproximação com a ordem celeste. Uma experiência transcendental, envolvendo sacrifícios, promessas e pagamentos de milagres. Como parte dessa atmosfera em torno do milagre, os materiais votivos são largamente utilizados. Um caudal de expressões, referenciais, manifestações, que permitem o transbordamento de composições plásticas acerca da festa popular.

Sante apresenta uma tela com maior concentração cromática, contornos bem evidentes e um jogo de luz que sugere colagem sobre a superfície do suporte. Como uma característica dessa fase do artista, os traços garantem vivacidade aos signos plásticos, de modo a apresentar a

força de personagens fundamentais que trazem sentido à manifestação popular-religiosa. Na condição de uma composição do grotesco-popular, as representações sustentam a aproximação do devoto com a santidade, desprovida da mediação institucional e dos códigos oficiais de relacionamento com o divino.

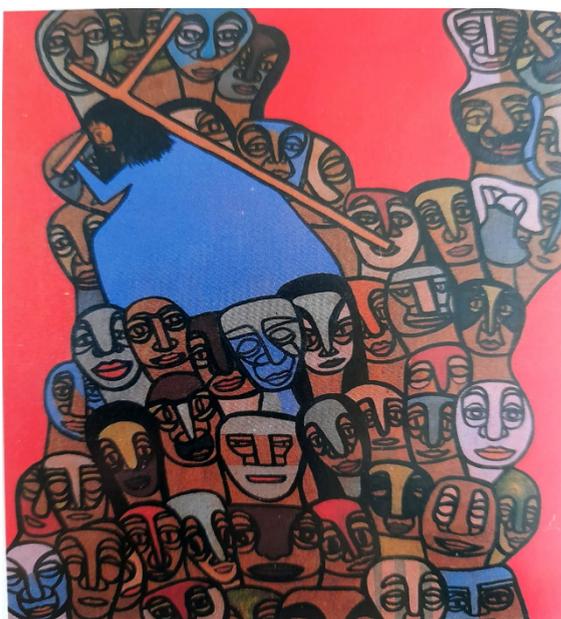
Nesse contexto, a pintura mostra a cena icônica de Jesus carregando a cruz a caminho da crucificação. Jesus na parte inferior da tela e a virgem Maria na parte superior, demonstrando a aproximação entre as dimensões terrenas e celestes. A “Paixão de Cristo”, portanto, é um emblema dessa conexão, na medida em que a morte de Jesus é sucedida pela ressurreição e ascensão aos céus. Sante, desse modo, aproxima essa experiência mítica do corpo popular, apresentando o papel da religiosidade popular em conformar aspectos mágicos e extraordinários como parte do próprio cotidiano.

A tela revela uma nova dimensão do rebaixamento característico das classes populares, na medida em que a religiosidade popular provoca experiências mais significativas de relacionamento imediato com a ordem divina. A capela que “encosta no céu” aproxima o devoto da virgem Maria, emulando a jornada de transcendência de Jesus. A história da “Paixão de Cristo” é representativa do rebaixamento para o qual a cultura popular se utiliza para estabelecer mediações com o divino, ou seja, imersão terrena e sublimação ao domínio celeste.

Tudo isso envolto num ambiente de oferecimento do milagre. E é nesse ponto que o coletivo de “ex-votos com cara de gente” traz a sustentação necessária para a reprodução de práticas religiosas. O amontoado de ex-votos - que não preenche toda a tela - delinea a precipitação rochosa que caracteriza o caminho de encontro com a capela no alto do monte. Um caminho unívoco do milagre, misturando fé e assunção coletiva, impulsionadas por um séquito sedento por revelações de ordem sobrenatural, envolvidos por uma atmosfera de sujeição absoluta aos referenciais do plano celestial. Como aborda Tripodi (2008, p. 74),

Ao tomar símbolos da religiosidade popular, sua obra passa a ser reveladora, pois, ao mesmo tempo em que mostra, por um lado, a riqueza da manifestação popular, por outro, recupera um discurso de religiosidade e fanatismo, materializado em forma de ex-voto.

Com efeito, Sante demonstra aspectos da religiosidade popular constituídas por uma díade que envolve, por um lado, a reação às determinações oficiais de comportamento e sociabilidade, e, por outro, a um fervor passional de imersão religiosa. Carrega um germe de resistência, valorização e manutenção de práticas concebidas no seio da cultura popular, como também mobiliza as massas para conservar as suas práticas. Uma unidade contraditória representativa da cultura popular.



13. Senhor dos Passos de Monte Santo

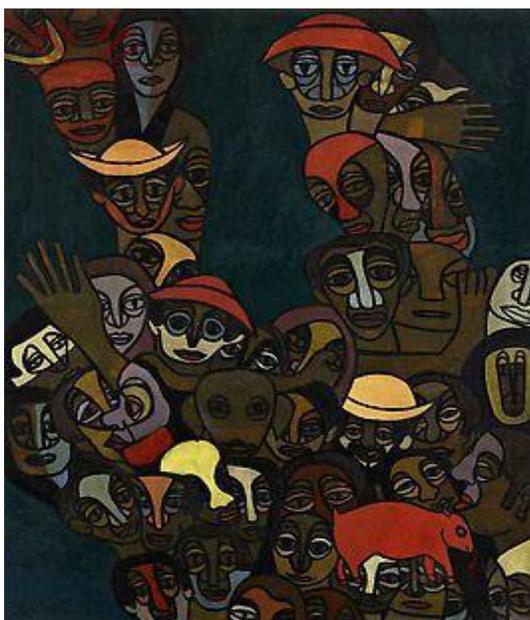
A composição dos ex-votos permanece em plena transformação. A tela “Procissão de Monte Santo” já demonstra diferenças com a “Oração ao Beato”, por conjugar o tradicional material votivo em ocre com outros que possuem diversas tonalidades, revelando pessoas com cores, formas e desenhos diferentes. Posto isso, o “ex-voto com cara de gente” sugere um coletivo formado por individualidades. A tela “Senhor dos Passos de Monte Santo”, de 1969, por seu turno, apresenta o material votivo completamente metamorfoseado. Como se para cada ex-voto ali representado existisse efetivamente uma história, uma personalidade emanada, uma consciência encarnada.

Por ora, fortalece a participação consciente de um coletivo popular, modificando a estrutura “passiva” das formas votivas clássicas. Desse modo, o caráter humano adquire mais vigor nos “ex-votos” representados. A tela “Senhor dos Passos de Monte Santo”, assim como as

anteriores dessa fase, projeta os ex-votos como sustentáculo das expressões simbólicas da cultura popular, sobretudo na sua vertente religiosa. O acúmulo de materiais votivos forma uma base delimitada sobre a qual expressões da religiosidade popular se manifestam. E é isso que acontece mais uma vez através da representação da Festa do Senhor dos Passos, em Monte Santo.

A festa do Senhor dos Passos é um desdobramento da alegoria do trajeto percorrido por Jesus Cristo até o calvário. Ocorre durante a quaresma na cidade de Monte Santo. Apesar da quaresma preceder a páscoa, a festa do Senhor dos Passos é uma antecipação da santificação de Jesus. Destaca-se, nesta tela, a posição de Jesus na escala superior, demonstrando um processo de transcendência em curso. A evocação de um processo de santificação que sucede o plano terreno apresentado na pintura anterior.

Sante, desse modo, recorre novamente a uma cidade icônica da religiosidade popular para exprimir as nuances das manifestações populares típicas do nordeste. Espaço que mobiliza um corpo coletivo em busca da redenção divina, cuja relação direta com a divindade, traz para o plano material a força sobrenatural que mantém viva uma série de práticas e ritos populares. A tela demonstra movimento, dialoga com a anterior, exhibe a especificidade do movimento cultural, concomitantemente com o fluxo de transformações intra-estética em torno do objeto.



14. Romeiros de Monte Santo

A pintura “Romeiros de Monte Santo”, de 1969, remonta outra festa popular realizada entre os meses de outubro e novembro em Monte Santo: O dia de todos os santos. É uma festa secular, cujo protagonismo é dos próprios romeiros, que percorrem quatro quilômetros até o Santuário de Santa Cruz. Na condição de romaria - que etimologicamente significa “caminho para Roma”, no sentido de designar as longas jornadas até a sede da igreja durante o império romano -, as distâncias e os sacrifícios são substancialmente mais notáveis, envolvendo referências importantes para a religiosidade popular, como o “paredão dos milagres” e a “pedra que traz vida longa”.

Sante exprime a movimentação dos “ex-votos” com cara de romeiros. O romeiro é colocado na condição de protagonista, exortando o rebaixamento que caracteriza a relação do homem com o material votivo. Mulheres e homens estão envolvidos num ambiente marcado pela exaltação do milagre, no qual o extraordinário e o plano material se confundem em face de um grotesco popular.

Mais uma vez a identidade de um “ex-voto” em processo de humanização vem adquirindo forma. A particularidade do romeiro é revelada a partir da sua indumentária popular característica. Vaqueiros e sertanejos, com formas redefinidas, cores e expressões distintas, acompanhadas de ex-votos braços, pernas e animais. O ex-voto passa por mais uma etapa de transformação estética.

O amontoado de ex-votos delimita o caminho até o santuário. Um conjunto que manifesta não só a coleção de ex-votos desordenados e desorganizados - característico dos espaços que acolhem objetos votivos -, como também exprime aspectos da condição humana, para cuja sensibilidade mobiliza um corpo popular com vista a uma necessidade em comum. Uma marca significativa dessa fase do artista, portanto, é desvelar uma dimensão que sublima o aspecto impassível e inanimado do objeto, para uma outra que compreende participação popular, envolvimento e consciência.

O fundo cromático vermelho das telas anteriores, que sugere movimentação diante do calor do semi-árido, é substituído pelo azul-escuro, trazendo um aspecto noturno, como consequência de uma longa jornada de peregrinação até o Santuário. É a expressão da resiliência e fervor passional (PEINDARIE, 1992) de grupos que organizam anualmente eventos dedicados à religiosidade popular. O corpo coletivo em contato, disforme e desordenado, mobilizados por situações e sentimentos que escapam das convencionalidades

da fé. Pitombo (1977, n.p.), nesse sentido, destaca como característica dessa fase do artista a abordagem em que “[..]o misticismo da sua humanidade alucinada pela loucura da fé, ou o delírio do fanatismo, sugere a fixação carismática dos predestinados. E perturba, à primeira vista, com a violência de um fogo sagrado”.

A presente tela é parte da incursão expressionista que envolve um emaranhado de situações complexas. Tudo está envolvido em formas particulares de expressão regional da cultura popular, que podem trazer reações chocadas daqueles que esperam o cumprimento de normas e modelos de comportamento. Recorre a uma composição que investe na desordem, na recombinação corporal, na profusão de sentimentos exacerbados, no rebaixamento do plano divino; é fanatismo, mas também é consciência de pertencimento; é passionalidade, mas não é passividade. A instância coletiva não só é o lócus da participação política, como também preconiza a conservação dos costumes.



15. Procissão do Bom Jesus dos Navegantes

Assim como na fase anterior, Sante recorre a eventos da cultura popular que também acontecem em regiões litorâneas da Bahia. Manifestações que movimentam as cidades a partir

de celebrações tradicionais, como na tela “Procissão do Bom Jesus dos Navegantes”, de 1969. Em Salvador, a festa do Bom Jesus dos Navegantes ocorre nos últimos dias do ano, levando a imagem do Bom Jesus dos Navegantes até a tradicional embarcação “Galeota gratidão do povo”, que segue em procissão marítima da Praia de Boa Viagem até o cais do porto.

Apesar de remontar uma festa popular como as três obras anteriores, esta tela está mais próxima esteticamente da pintura “Oração ao beato”. Os contornos dos ex-votos possui um formato de presença humanizadora, de um coletivo funcional e partícipe de um evento popular, portanto, é um “ex-voto com cara de gente”, mas não tem o alcance do nível experimental apresentado nas telas “Procissão de Monte Santo”, “Senhor dos Passos de Monte Santo” e “Romeiros de Monte Santo”.

Sante apresenta a costa de Salvador com o amontoado de ex-votos que acompanha a chegada da imagem do Bom Jesus dos Navegantes até a embarcação “Galeota Gratidão do Povo”. Outras embarcações são representadas como parte da procissão marítima da imagem. A concentração de ex-votos define os limites entre a terra e o mar. Não existe espaço vazio. Os ex-votos demarcam o espaço, revelando um caminho para o qual se deve percorrer.

A galeota brota dos ex-votos, como parte de uma expressão do milagre, haja vista que não é mostrada em sua integralidade. Uma parte ainda fica ligada inextricavelmente a esse corpo coletivo, assim como as outras embarcações, que compartilham o papel de reproduzir uma tradição popular. Portanto, a procissão surge desse fenômeno popular que produz o enredo, a estética e os ritos de consagração da imagem.

É representativo dessa fase do artista a mudança do plano de composição. Restringe a quantidade de símbolos plásticos emanados, reduz a densidade das informações, retira a carga “realista” dos personagens, em nome de novas experiências estéticas em torno da composição. O ex-voto é o objeto central de transformação da sua estrutura, metamorfoseado com traços humanizados, trazendo sentido a uma aproximação imediata do plano celestial e material. A intercorporeidade com linhas de rebaixamento garante a leitura do suporte sob a perspectiva do realismo grotesco.

4.2.2 O apelo a diversidade de representação (da fé)

Sante passa a projetar uma representação com novos enquadramentos e uma perspectiva mais ampliada de composição dos personagens. A diversidade étnica, religiosa e de gênero é provocada por recortes específicos da realidade, acompanhada por um plano mais aproximado, evidenciando desdobramentos de circunstâncias de privação, sofrimento, consciência e luta. A preocupação centra-se em abordar diversas configurações e contextos da cultura popular, destacando a expressividade, a tomada de consciência e o performatismo. É o momento de destaque aos olhos arregalados, as olheiras, que dizem muito sobre a situação do sertanejo, da mulher, do povo de santo e de um conjunto de pessoas que buscam emancipação de natureza religiosa e política. O curso de um processo humanizador dos ex-votos atinge um novo patamar. Sante, nesse sentido, aposta por mais um novo caminho composicional, que é diverso, não generalista, mas incisivo do ponto de vista político, diante de uma realidade nacional de recrudescimento da repressão. A valorização da cultura popular à luz da sua diversidade impõe novamente um debate sobre o contexto do Brasil em plena ditadura.



16. Antônio Conselheiro e os Beatos de Belo Monte

A obra “Antônio Conselheiro e os Beatos de Belo Monte”, de 1969, revela esse novo momento das pinturas de Sante. Incorre na aproximação do plano de composição, dando nitidez às expressões e ao contorno da face do grupo representado, manifestando um processo avançado de humanização das formas votivas. Ademais, evidencia um recorte, um momento pontual, que se estende em contracampo, diferenciando dos planos distanciados que o precedem. O enquadramento mais próximo proporciona, inclusive, uma maior intimidade com o próprio objeto da composição, afastando-se de uma suposta neutralidade em nome da diversidade da representação.

Essa é a primeira obra dessa fase do artista em que o beato é personificado em Antônio Conselheiro. Isso já reforça sensivelmente a carga política das pinturas de Sante. Na pintura, Conselheiro aponta para os céus e empunha a sua grande cruz de madeira. Ao fundo estão os seus fiéis seguidores, homens e mulheres, que sustentam o seu discurso sob um céu escaldante. Mas ainda são ex-votos, embora com formatos ainda mais humanos. São “ex-votos com cara de gente”, inclusive o próprio Antônio Conselheiro, exprimindo uma atmosfera de realizações de milagres e ações humanas.

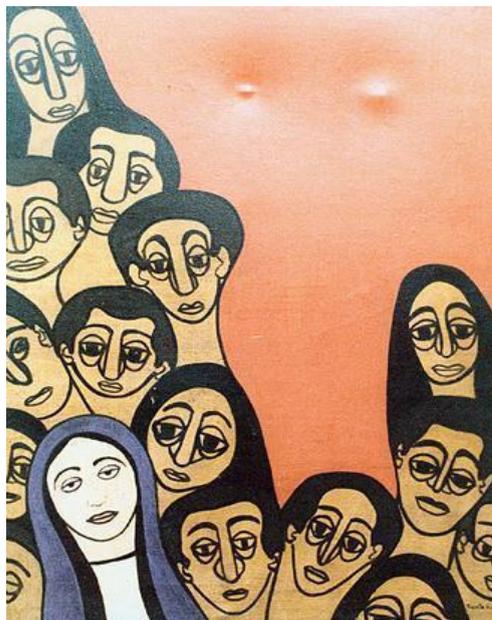
Os olhos arregalados, as suas olheiras, fortalecem a humanidade dos materiais votivos. Sertanejos e sertanejas cansados de um estado de coisas que os mantêm numa condição de privação e vulnerabilidade. O cansaço que faz emergir um estado de consciência, que se desdobra em luta e resistência. Segundo Reynivaldo Brito (2003), a pintura de Sante é uma reação daqueles que tendem a desaparecer em nome do “progresso”. Aposta num coletivo, pois a organização coletiva mantém a sobrevivência do grupo e sustenta uma série de referenciais e costumes construídos ao longo dos tempos.

O desenho não é apurado e não precisava ser porque ele busca exatamente traduzir os conhecimentos desta gente sofrida e esquecida do nosso Nordeste. Um detalhe curioso é que todas as suas figuras têm olhos grandes e vigilantes como a demonstrar que embora esquecidos estão vivos e a qualquer momento poderão se agrupar, como já aconteceu com milhares que seguiram Antônio Conselheiro e outros fanáticos, que de vez em quando aparecem (REYNIVALDO BRITO, 2003, p. 36).

O nome da obra faz referência ao local em que se estabeleceu o arraial de Canudos: Belo Monte. Assim como traz um retrato do papel que exercia Antônio Conselheiro no âmbito de uma mentalidade messiânica, na medida em que era considerado uma figura com poderes

mágicos, representante da ordem celeste. Não é à toa que aponta para o céu. Característica de um processo de rebaixamento típico dos arranjos populares. A representação em tons de realismo grotesco recorre a essa combinação de elementos disfuncionais, disformes e não convencionais, problematizando esferas de poder, juízos de gosto, comportamentos habituais.

Nesse sentido que a carga política da obra de Sante adquire força. Antônio Conselheiro confronta os observadores de frente, transpondo o espaço plástico. Através de uma narrativa de natureza pictórica que apreende circunstâncias históricas do povo nordestino, o artista dialoga com o Brasil a partir de personagens que desafiam os poderes estabelecidos. Retoma a abordagem da mentalidade messiânica à luz da sua figura mais representativa, mostrando como a religiosidade popular afronta instituições oficiais e tradicionais, mobilizando um coletivo sedento pela superação da sua realidade.



17. Procissão das Dores

Outra tela na mesma linha é “Procissão das Dores”, de 1969. Assim como a anterior, a proximidade do plano traz nitidez a respeito das diferenças entre os personagens votivos, cujo recorte demonstra a existência de um contracampo que estende substancialmente o quantitativo em torno da santa de devoção. A carga de sofrimento é a tônica que permeia toda

a tela, tendo em vista que representa uma procissão⁷⁰ marcada pela demonstração das sete dores que Nossa Senhora sofreu ao longo de sua vida terrena, sobretudo durante a “Paixão de Cristo”. Em geral, a sua imagem é mostrada com facas introjetadas ao corpo.

Nesse sentido, a tela atinge o paroxismo da representação do sofrimento, proporcionando um estágio ainda mais avançado de humanização das formas votivas. Um sofrimento que acomete um coletivo dos “olhos arregalados”, manifestando expressivamente o seu sentimento, cuja aproximação da superfície destaca o grau de inquietação. A situação de sofrimento compartilhada entre a Nossa Senhora e o coletivo é um aspecto fundamental de conciliação do sertanejo com a narrativa da religiosidade popular, na medida em que sente das mesmas agruras pelas quais corpos celestiais padecem - e o seu contrário. O santo popular mobiliza pela capacidade de se identificar com as condições objetivas do devoto.

Sante traz um coletivo movido por formas comuns de convivência. Mas a heterogeneidade, a individualidade e a diversidade estão presentes em torno dos traços humanos nos ex-votos. Logo, o ex-voto é formatado sob diversas nuances, mostrando que há subjetividades que compõem esse corpo coletivo. Individualidades que compartilham situações de privação e sofrimento.

Por outro lado, o caráter místico da santa, assim como fora com Antônio Conselheiro na pintura anterior, é revelado pela diferença cromática com os devotos. O tom monocromático dos devotos é confrontado pela tonalidade azul do véu da santa. É o que garante o seu caráter especial, os dons extraordinários, a sua especificidade no meio da multidão. A diferença na representação não impede o relacionamento imediato entre a santa e o devoto enquanto característica da religiosidade popular. O rebaixamento se expressa pela presença do personagem com qualidades excepcionais no cotidiano do cidadão comum. Uma pertença ao plano material que aproxima - sem mediações - o devoto do santo.

⁷⁰ Essa procissão ocorre nas cidades de Mairi e Candiba, no interior da Bahia.



18. Cangaceiros

A obra “Cangaceiros”, de 1969, é parte de uma série dedicada ao cangaço. Sante retoma um tema trabalhado fortemente na terceira fase (1964-1968), haja vista a importância que o cangaço teve para a cultura e o imaginário popular do nordeste. Nessa tela, a centralidade está na representação da linha de comando e empoderamento do bando. Mas a força simbólica dos cangaceiros é confrontada pelo aparente cansaço. Isso tudo sob um plano cuja aproximação manifesta uma série de elementos sensíveis aos seus personagens.

Nesse sentido, nota-se a centralidade dada para o líder cangaceiro com o seu séquito de seguidores sob um sol escaldante. Sante pensa a indumentária do bando, com o detalhe dos lenços (o vermelho é do posto de comando, tal qual representado na pintura), das cintas e da ornamentação dos chapéus, que possuem uma força simbólica de caracterizar a relação entre o misticismo e o cangaço. Segundo Clemente (2018), a ornamentação do corpo é parte de uma prática de fechamento do corpo. Para tanto, os cangaceiros usavam metais, pratas e ouros, acreditando na mística desses materiais para a proteção do corpo.

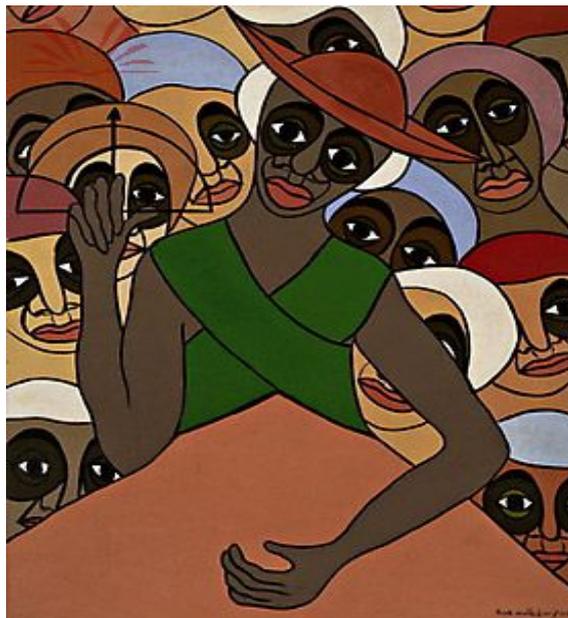
São estes os elementos. Práticas, saberes e tradições, fundamentais para o sucesso das crenças. Implicavam, por outro lado, estratégias de sobrevivência do bando. No cangaço Lampiãoico, havia uma ênfase na mística dos objetos de ouro, prata, alumínio e aço. O chapéu de couro de Lampião era ornado com seis sinos de Salomão; testeira de couro afixadas moedas e medalhas – duas com gravação Deus te Guie; uma moeda

brasileira de ouro com a efígie de Petrus II, de 1855; bandoleira do mosquetão enfeitada com sete escudos de prata do Império e um saquinho contendo sete orações (CLEMENTE, 2018, p. 20).

O cangaço misturava elementos da natureza com misticismo, trazendo para a prática da religiosidade popular a busca pelo fechamento do corpo, tendo em vista as ameaças permanentes de sobrevivência do bando. Sante recorre a essa característica fundamental do cangaço para representar o bando de cangaceiros, que dispõem de vários símbolos de proteção nos seus chapéus. Isso enfatizava o papel da religiosidade na construção do mito do cangaço.

Como característica desse momento estético das obras de Sante, a evidência aos “olhos arregalados”, “as olheiras”, mais uma vez traz a dimensão do cansaço e sofrimento, mesmo em circunstâncias que envolvem conflito. Nesse sentido, o sofrimento se reveste em instrumentos de luta, assim como nas hordas de Antônio Conselheiro ou nas dores e dissabores do cotidiano de um sertanejo presente numa festa popular.

A essência dos objetos votivos de expressão da religiosidade popular e rebaixamento do misticismo permanece. São ainda “ex-votos com cara de gente”. Mas a humanização em curso descaracteriza consideravelmente o formato dos ex-votos. Dificulta-se a identificação dos traços votivos, sobretudo quando o “ex-voto cabeça” é substituído por um busto que arregimenta a presença de um coletivo popular reformatado. O caráter humano sobrepuja a referência do objeto votivo à luz da tomada de consciência de uma situação de privação material, dissolvendo a impassividade, em face de um movimento de presença e pertencimento a um contexto socialmente deslocado para o esquecimento e marginalização.



19. Oxossi

O caminho da alteridade é uma conquista da tela “Oxossi”, de 1970. Pintura que faz parte da série dedicada aos orixás. O curso de valorização da diversidade de gênero, racial e religiosa na cultura popular é representado por uma pintura que exprime os mais sensíveis símbolos do candomblé. Como parte das provocações expressionistas, o pintor evoca beleza estética em traços que não pertencem aos padrões apregoados socialmente, possibilitando um debate estético que penetra nas instâncias objetivas.

Sante destaca a representação de um grupo social que sustenta uma linha da religiosidade popular movida por intensas narrativas sobre o poder extraordinário das divindades da natureza. Mulheres e homens, mães, pais, filhas e filhos de santo são destacados com suas cores, turbantes e expressões, conduzidos por uma imersão coletiva na experiência religiosa. É um coletivo que se espalha em contracampo, manifestando grandeza quantitativa. O plano aproximado expõe sentimentos que não se contentam com a interioridade, revelam angústias, dissabores e inquietações.

Um Oxóssi performático invade a tela à luz dos olhares dos seus filhos. Característico da sua expressividade cênica, comumente atribuído às artes. O arco e a flecha também são evidenciados, na medida em que se constitui como guardião da natureza. É um trabalhador que ostenta o seu chapéu de couro. Oxóssi é o orixá da caça, do sustento, responsável pelo alimento. Sante se preocupa em trazer todos esses elementos conjugados, respeitando a forma

pela qual a religião concebe o orixá, sobretudo na condição de uma divindade afrocentrada, desprovida das eventuais reproduções fenotípicas caucasianas.

O orixá é parte do cotidiano desse coletivo. A divindade é rebaixada ao plano material enquanto figura fundamental para a manutenção de práticas e ritos habituais, de modo que está presente materialmente no contexto de devoção. O formato grotesco - que está em plena transformação intra-estético desde a fase anterior - evoca linhas desconcertantes, provocantes, dissonantes, cuja materialização de expressões fantásticas na realidade cotidiana desvela uma representação avessa aos modelos convencionais.

Isso fica ainda mais emblemático quando os ex-votos ainda são a forma pela qual a presença humana se afirma. Logo, ex-votos com cara de povos de santo, “ex-votos com cara de gente”, estão aglomerados e acumulados, tais quais os coletivos que mantêm viva a força da cultura popular. O material votivo e as manifestações do candomblé estão fundidos numa realidade única, resgatando expressões de natureza sincrética, mas inseridas estritamente no âmbito do corte popular, que desconsideram os impulsos dominantes que marcaram a história do catolicismo oficial no Brasil.

Há de salientar os formatos faciais cada vez mais humanizados das representações. As expressões faciais estão cada vez mais distantes das experiências de composição dos ex-votos impassíveis e “inexpressivos” da fase anterior (1964-1968). Essa fase apresenta um desenvolvimento interno que revela uma transformação do ex-voto no sentido da humanização, cuja demonstração dos sentimentos mais efusivos da linha expressionista evoca uma figura que sofre com as condições objetivas de existência, mas, por outro lado, não se satisfaz com o estado de coisas existente.

A ênfase nos chamados “olhos arregalados” é representativa da capacidade de apresentar a inquietação diante do flagelo da vida cotidiana. Composições que exprimem posturas não conformistas, trazendo para o debate minorias marginalizadas no âmbito de um contexto repressivo da realidade nacional. E é assim que a questão racial nas religiões de matriz africana emerge nessa obra, assim como o corte de gênero é apontado em pinturas dedicadas para o cangaço, e o milenarismo-messiânico se apresenta como contraponto à normatização das instituições. Sante mostra que a realidade da cultura popular também pode se afirmar pela diversidade.

A linha de humanização vai preenchendo toda essa fase. Algumas obras subsequentes revelam um ex-voto de corpo inteiro, mas que vai perdendo a capacidade “intrínseca” de “indignação”, trazendo outras potências humanas que, diante de um cenário de aprofundamento da ditadura, supostamente despolitizam e alienam a juventude. Sante incorre numa visão comum à esquerda da época, que mostrou-se equivocada, tal qual a noção de “imperialismo cultural” presente nas telas da fase anterior. Pinturas como “Confusão na área⁷¹” e “Verão⁷²”, ambas da década de 1970, mostram uma juventude comprometida com o futebol (usado como instrumento político da ditadura), com a moda e o corpo. Na mesma linha está a obra “Vernissage”, também da década de 1970, expondo uma elite econômica e intelectual ávida pelo consumo de obras de arte, mas indiferente aos problemas sociais e políticos do país, de modo que a presença da cultura popular só é aceita apenas como objeto de curiosidade artística.

Desse modo, traços de desencantamento começam a aparecer nas telas do artista. Contornos diferentes que exprimem uma nova atmosfera de representação, cujo processo de humanização permite também a presença de comportamentos de alheamento da realidade. Um exemplo disso é a pintura “Missão do Beato” de 1972, que mostra um performático beato dirigindo seu discurso para um coletivo impassível. A resistência cede espaço para a passividade, desembocando em telas que exprimem situações de fatalismo e falta de perspectiva. Uma nova transformação estética começa a ser percebida nas obras de Sante.

4.2.3 Ensaios de “gente com cara de ex-voto”

Essa transformação estética implica na mudança de concepção dos objetos e signos plásticos. Mudanças nos traços e na expressão dos personagens, que abandonam a vivacidade, altivez e o apelo à diversidade, por representações desprovidas de consciência. Todos são tecidos sob as mesmas condições, uma massa homogênea submetida a um poder contra o qual não

⁷¹ Nessa obra existe um detalhe importante para um personagem que se mostra inconformado com a situação. É o único com o rosto virado de perfil, com mãos trêmulas segurando a sua cabeça. O goleiro tenta segurar a cabeça como uma bola, como se quisessem roubar a sua consciência. Os outros estão na expectativa para que o “outsider” se torne um deles.

⁷² A tela Verão já apresenta influência da Pop-art americana. Um jogo de futilidades e consumo desenfreado preenche um quadro face a postura fatigada dos demais personagens.

consegue mais lutar. A esperança de superação da realidade é substituída pelo alheamento. Um ensaio de humanização que desloca o indivíduo para o centro do processo artístico, invertendo a condição de “ex-voto com cara de gente” para “gente com cara de ex-voto”. Cria-se um espaço de experiências em torno de um processo de desencantamento que evoca desde questões existenciais às vicissitudes do poder.

Desse modo, Sante indicava os caminhos pelos quais a sua obra seria conduzida, sobretudo na fase seguinte (1980-1988). Esse é, portanto, um momento de transição. O ensaio de transição retrata basicamente a relação entre figuras proeminentes do sertão, como o vaqueiro, o beato e um coletivo uniforme, que reagem em uníssono e docilmente às movimentações personalistas dos seus líderes. Como parte de uma linha sobre a qual grupos socialmente fragilizados são apontados como facilmente manipuláveis, Sante delinea uma massa passiva diante de uma estrutura de dominação. Reproduz, portanto, uma mentalidade superada de indiferença das classes populares a uma situação de degradação das relações humanas. “Gente com cara de ex-votos” são relacionados diretamente a “gados” que seguem passivamente as ordens dos seus líderes. A alienação que já começava a ser percebida timidamente nas obras, adquiria contornos mais expressivos.



20. Casa do Romeiro

A casa do romeiro é um espaço considerado de acolhimento ao devoto, tendo em vista o desgaste proporcionado pelos percursos da romaria. Várias cidades do interior do nordeste utilizam o espaço como um centro de socialização e de exposição de objetos religiosos. Na tela “Casa do Romeiro”, de 1976, Sante mostra esse espaço sob tons provocadores. Concentração de rostos num espaço contíguo à luz da liderança de beatos supostamente assimilados por estruturas oficiais.

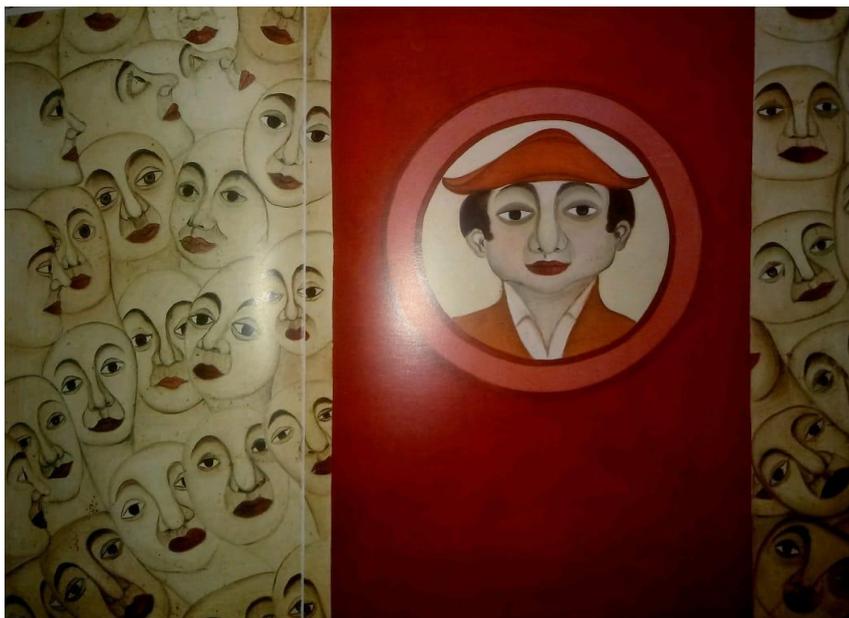
Na pintura, o beato e a beata - esteticamente distintos das pinturas anteriores - mostram-se entusiasmados com a casa dos romeiros. O tom performático de ambos sob uma superfície de alternância cromática - como uma pista de dança -, movimenta uma dimensão de espetacularização. Não se trata mais de um beato que coaduna com o sofrimento emanado pela horda de sertanejos, mobilizado pelos interesses coletivos que independem das estruturas oficiais da igreja, mas sim um religioso que se satisfaz com as circunstâncias de apropriação institucional de um evento característico da religiosidade popular.

Os beatos se transformam em mercadores da fé, responsáveis legítimos por concentrar o maior número de romeiros num espaço de socialização. Não são mais “ex-votos com cara de gente”. Sante já apresenta um embrião das suas experiências em torno do homem. “Gente com cara de ex-voto”, destinado a um processo de dominação que despersonaliza o seu caráter. Dialeticamente, a cara de ex-voto desponta pela homogeneização do rosto. O que poderia ser o acúmulo de materiais votivos, é desvelado como aprisionamento ideológico.

As pessoas estão presas numa redoma de inconsciência. Não apresentam a perspectiva de liberdade de outrora. Não ostentam a alcunha grotesca de um objeto votivo desprovido de imposições estéticas e religiosas. Estão efetivamente agrilhoados, despersonalizados, perdem sua identidade. Viram “gados”. A presença de um boi mugindo representa decisivamente um processo de alienação que se espalha entre um coletivo indiferente. Em tempos autoritários, é uma representação simbólica que traz consigo tensionamentos com a ordem vigente.

No fundo está o vaqueiro. Com as mesmas expressões cênicas dos líderes beatos, garante o papel subserviente de conduzir a massa “bovina” conforme as diretrizes oficiais. Uma casa do romeiro assimilada, confiscada institucionalmente. Sante apresenta um olhar sob o qual a cultura popular está sujeita a apropriação cultural de instâncias oficiais, na mesma medida em

que corpos e mentes podem e são submetidos a estruturas ideológicas de vigilância e dominação.



21. Bandeira do Vaqueiro

O paroxismo da despersonalização é encontrado na tela “Bandeira de Vaqueiro”, de 1976. A tela reúne um acúmulo desordenado e homogêneo de “gente com cara de ex-voto”. O campo de representação apresenta uma mistura desorganizada e disforme de uma coleção de materiais votivos. Mas não são ex-votos. Tem cara de ex-votos, disposição de ex-votos, mas os contornos faciais são de homens. Assim como a tela anterior, Sante engatinha na tessitura da degenerescência do homem, que será desenvolvida substancialmente na próxima fase do artista (1980-1989). Prevalece uma atmosfera de alheamento e não reconhecimento da condição do homem enquanto sujeito histórico.

Essa pintura é parte do curso dialético de transformação da sua escrita pictórica, que traz consigo reflexos significativos da conjuntura política nacional. O retrato da imobilidade e sujeição da realidade se sobrepõe ao outrora horizonte de transformação perpetrado por uma ativa cultura popular. Perde-se a identidade. A heterogeneidade e apelo à diversidade são

desconstituídos. Despersonaliza-se em face de um coletivo, cujo destino é norteado por uma figura responsável em conduzir o rebanho. Como aborda Romano Galeffi (1977, n.p.),

Ora, nessa repetição ou multiplicação de faces ou animais uniformizados ou indiferenciados, reevoca Sante a função que as figuras dos mosaicos de S. Apollinaire Nuovo, em Ravenna, exerciam enquanto meros suportes de almas. Esta despersonalização dos personagens de Sante, porém, não têm uma motivação sobretudo mística, expressando, de preferência, um evidente sentido de massificação, fruto de uma ignorância generalizada que é causa e efeito de muito sofrimento.

O curso de desencantamento da pintura de Sante, invisibiliza plasticamente as movimentações políticas dos camponeses que ocorriam na dimensão material⁷³. Um fenômeno que ocorre no decorrer dessa fase. O artista provoca uma transição na qual o sofrimento que conduzia para a luta é substituído por circunstâncias de imobilismo fatalista. Na tela, as pessoas não possuem mais bandeiras de luta. Estão imersas a subserviência e passividade. Carregam, portanto, a bandeira do vaqueiro. Essa adquire centralidade, importância, para uma massa inerte e desprovida de consciência. O vaqueiro é a representação simbólica do poder, que conduz as pessoas como gados, dando a direção considerada a correta para as suas necessidades.

O vaqueiro compartilha dos mesmos traços da “gente com cara de ex-voto”. Mas a condição de vaqueiro diferencia, personaliza e empodera. A massa é desenhada sem cabelo, sem roupas; despersonalização que se desdobra em privações materiais. O vaqueiro, por seu turno, ostenta sua indumentária e seu cabelo em condições harmônicas, reverberando ordem e alinhamento. A identidade do vaqueiro, portanto, manifesta a assimetria de poder.

⁷³ Mais especificamente a atuação histórica promovida pela Ligas Camponesas e Pastorais Camponesas.



22. X exposição de gado

A exposição é de gado, mas o protagonismo é do vaqueiro. A tela “X exposição de gado”, de 1977, mostra a aparência de um evento comum no interior do nordeste e do Brasil. A exposição de gado é a oportunidade de diversos criadores de animais mostrarem a qualidade de um “produto” destinado ao mercado. O apelo circunstancial de Sante a uma décima edição demonstra o quão popular e tradicional é um evento dessa natureza, sobretudo nos rincões do nordeste.

Na tela, o vaqueiro assume a centralidade da representação. Como nas telas anteriores, o vaqueiro é composto por linhas harmônicas e delicadas. Um contraponto a deformidade tensa, densa e provocativa de diversos personagens do nordeste que povoam as telas do pintor. O vaqueiro impõe a sua presença. É o protagonista de um evento que transforma o gado em objeto, em mercadoria, em instrumento de desejo e aquisição. O banner de apresentação, inclusive, projeta esse protagonismo do vaqueiro.

Um animal é posicionado a sua frente, estendendo a sua presença a um suposto público considerado como um rebanho, sujeito a exposição da sua fragilidade e esvaziamento da sua individualidade. “Gente com cara de ex-votos” despidos novamente de sua personalidade, alheios a sua realidade e servindo de objeto de domínio das relações de poder.

A individualidade e a assunção da personalidade está restrita ao vaqueiro, ao passo que a

horda de sertanejos é destinada ao sofrimento e vergonha. A tela de exibição de “gente com cara de ex-votos” confronta a impassividade dos rostos frontais, com o seu espelho incrédulo, aflito e desafiador. A assimetria das relações conduz a um estado de rebaixamento da própria existência.

Jorge Amado (1987), considera que Sante procurou ao máximo exprimir o drama do latifúndio, tão marcadamente expresso e trabalhado pela Geração MAPA. Um espaço rural que não está mais atraído pela utopia de superação milenarista, tampouco pelo desafio permanente às estruturas institucionais operadas pelo cangaço. Um espaço de imposição da força e esvaziamento das manifestações em torno da cultura popular. O artista, portanto, ignora o surgimento de novas lutas camponesas daquele período.

O fato é que essa fase - considerada a quarta fase do artista - é de transformação interna e transição para um mergulho sobre questões humanas, que será trabalhada substancialmente na quinta fase do artista. O ex-voto se modifica estruturalmente, sujeito a livre composição do seu potencial estético. Adquire existência tal qual a vivacidade oferecida pelas diversas expressões da cultura popular emanadas. Movimenta-se como a essência do funcionamento dos ritos da religiosidade popular, demonstrando força e energia que contagia uma coletividade.

Sante oferece uma diversidade impregnada de questões humanas. Por ora, imprime uma utopia de transformação através da participação popular, carregada de misticismo e resistência. Os caracteres políticos das pinceladas começam a ficar cada vez mais evidentes, apostando na presença de grupos minoritários e marginalizados da esfera social no jogo político. Encaram de frente, mostrando altivez e sobrevivência, trazendo contornos que exprimem dissonância, desequilíbrio, desordem.

Com o tempo a assunção da humanidade no material votivo se completa. Sante começa a representar homens e mulheres com cara de ex-votos - um ensaio ou antecipação de problemas fundamentais da próxima fase. Mas há uma mudança na composição, que se estende para o sentido das representações. Quaisquer movimentos emancipatórios desaparecem do suporte. A utopia de outrora é substituída pela distopia enclausurante, a resistência é substituída pela passividade, e a consciência pela alienação. Em tempos de ausência de perspectiva no que se refere a manutenção de uma ordem autoritária no Brasil da década de 1970, o homem com cara de ex-voto de Sante está agrilhado numa redoma inviolável de existência e inconsciência.

4.3 Grotresco em movimento: entre a humanização e a animalização (1980 - 1988)

A quinta fase de Sante se manifesta como resultado do desenvolvimento de um processo estético já iniciado na fase anterior. O material votivo apreende definitivamente características anímicas que subvertem o “mero” papel simbólico de representação do milagre, provocando novas formas de representação. O ex-voto é humanizado e, como tal, está imerso em circunstâncias objetivas de existência que evocam relações de poder, violência, desigualdade social e de classe. Consolidam-se as figuras humanizadas, “gente com cara de ex-voto”, sujeitas a condições sociais e políticas pautadas na assimetria, coerção e degradação das relações sociais.

Nesse sentido, Sante apresenta a culminância de um percurso estético de humanização das formas votivas que, dialeticamente, provoca situações moralmente "desumanas". O ex-voto humanizado é submetido a uma realidade desprezível, centrada em contextos de dominação, desesperança, indiferença e uso progressivo da força. Tudo isso acompanhado por expressões pictóricas que remontam subserviência, alienação, alheamento, e violência política e de gênero. Em tempos de ditadura militar, Sante recrudesce as pinceladas críticas alcançando um estado de desencantamento e fatalismo não vistos nas fases anteriores. A utopia de outrora é substituída pela distopia. Ao ponto do processo de humanização desembocar em expressões animalescas, repletas de iniquidades, barbáries e experiências comprometedoras da dignidade humana. Massas disformes e zoomorfizadas cumprem o papel de caracterizar esse momento.

A carga repressiva, violenta e agressiva das telas sugere uma situação de natureza irreparável, insolúvel, contra a qual é difícil reagir. Os personagens apresentam um caráter de resignação e submissão que evidenciam relações de naturalização da desigualdade. É, portanto, uma fase que direciona as pinceladas para o plano objetivo. Diferentemente das fases anteriores, o particular se encontra efetivamente com o universal, representando experiências que transcendem os limites do objeto. Materializa uma narrativa angustiada em consonância com um momento político do Brasil. O fatalismo é fundamentado por um enredo sobre o qual a responsabilidade da permanência de um estado de coisas do país é atribuída a uma fraqueza do caráter humano. A humanização do material votivo é acompanhada por desvios de caráter que impedem a superação da realidade. Uma humanização que “animaliza”.

É claramente uma mudança de tom em comparação às fases anteriores, que recorrem a eventuais possibilidades de transformação social. Inclusive em relação às telas de transição de “gente com cara de ex-votos”⁷⁴, visto que o caráter coletivo se esvai diante da sujeição individual. Essa fase é característica na demonstração do comportamento peculiar de figuras imersas em um contexto degradante. Massas volumosas carregadas de vícios preenchem as telas, tornam-se algozes, submetem grupos desprivilegiados, apelam para manutenção de estruturas sociais assimétricas. O *realismo grotesco*, sobretudo em torno do homem-porco, reforça uma narrativa de rebaixamento para o plano material de uma força que realiza uma devassa da condição humana.

A quinta fase é carregada de sub-fases, com as quais Sante experimenta essa profusão de sentimentos: monocromática (fundo ocre), linhas demarcadas, linhas não demarcadas, coloridas. Todas envolvidas no plano de aproximação com inovações contemporâneas, como o Neo-expressionismo, Transvanguardismo e Pop-art. A adoção dessas correntes é fundamental para a exploração da figura antropomórfica e da expressão da fraqueza do caráter humano, visto os efeitos estéticos que proporcionam. Nesse sentido, Tripodi (2008) considera esse momento o ápice do seu refinamento artístico.

Figuras horrendas e gordas passam a dominar a cena. Desta forma transfigura toda a sua temática para o expressivo, dilatando uma compreensão de universo onírico e místico, colocando doses ainda maiores de religiosidade, partindo definitivamente para a negação da ‘estética da norma’. Assegurando uma das fases mais amadurecidas da sua carreira, afirmando que sua pintura é gente com cara de ex-voto e não ex-voto com cara de gente. De uma forma mais ampla, o interesse da sua pintura tornam-se a fragilidade e as fraquezas humanas (TRIPODI, 2008, p. 72).

Para tornar a sua composição mais expressiva, crível e representativa desse novo momento, Sante precisava de uma massa densa, áspera e volumosa. Isso se torna possível a partir da adoção da encáustica como técnica artística, trazendo para a superfície manifestações gestuais e violentas de um corpo imerso no mundo. Segundo Scaldaferrri (2000), a encáustica é uma técnica antiga que tem a vantagem de absorver a luz, e não refletir. A preparação do material envolve o trabalho de esfriar a cera e depois esquentá-la para aplicar no suporte. O material é

⁷⁴ final da quarta fase.

delineado no suporte conformando uma massa grosseira, com contornos irregulares, destituída de proporção e simetria.

A utilização da encáustica permite, portanto, a representação de um jogo insólito de personagens desprovidos de formas harmônicas, presencialmente reativos e moralmente degenerados. Sante transporta técnica e tematicamente para a pintura, inclusive, uma valoração moral em consonância com o contexto de exceção, na medida em que as relações de poder projetariam a condição degradada para a qual o homem estaria submetido.

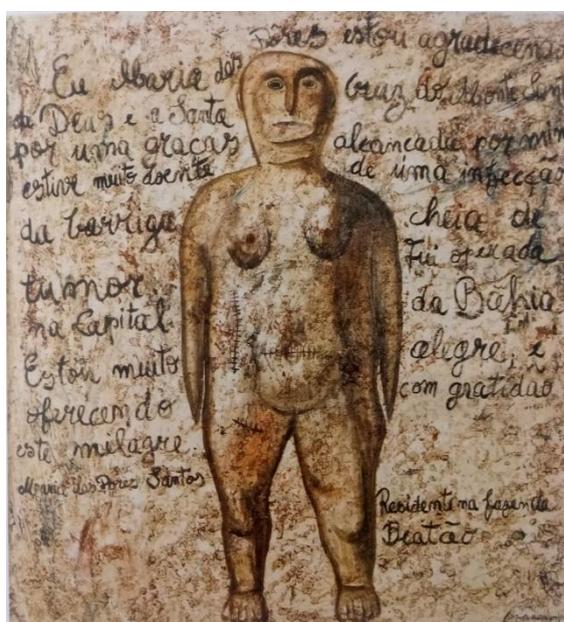
Essa condição inextricável que aprisiona o sujeito a uma espécie de enredo lúgubre e indelével é associada também a progressão do estado de violência. Paulatinamente, a dimensão popular marcadamente coletiva, tensional e inconformada das fases anteriores, esvai-se diante de situações políticas que exploram a submissão, a subalternidade e a passividade. O fim é uma opressão que acomete psicologicamente e retrospectivamente o sujeito numa redoma de inconsciência. Mas o começo ainda apresenta resquícios de esperança, assentada em novas possibilidades de composição e constituição do objeto plástico, cuja experiência de humanização do material votivo é carregada de projeções existenciais.

4.3.1 Humanização, milagre e esperança! (homem, ex-votos e futuro)

A quinta fase das pinturas de Sante Scaldasferri tem início com uma mudança abrupta na superfície de composição, principalmente na forma como é conformado o material votivo. O ex-voto cabeça é substituído pelo ex-voto de corpo inteiro, emulando um corpo grotesco presente no mundo. A base em ocre (monocromática) garante as primeiras experiências no âmbito dessa fase de composição. É um corpo votivo que carrega consigo o acúmulo de experiências na composição dos ex-votos, na medida em que remonta a impassividade presente na terceira fase e o apelo popular da quarta fase, consolidando a condição de homem enquanto protagonista do espaço plástico.

As duas obras mais significativas desse início são “O milagre” (1980) e a “A esperança” (1980). São pinturas que manifestam o papel do ex-voto no relacionamento com o devoto,

compreendendo a materialização do milagre e a esperança de obtê-lo a partir da mediação do material votivo. São obras que demonstram a força simbólica da cultura popular nas relações cotidianas, através das quais ainda é possível ter esperança na superação da realidade. Apontam para o horizonte, para o futuro, posicionando a narrativa para a assunção de um ex-voto humanizado e popular, em contraposição aos impulsos de desencantamento promovidos no final da quarta fase.



23. O Milagre

A obra “O milagre” de 1980 inaugura essa nova fase de Sante Scaldaferri. Uma nova fase com traços explicitamente diferenciados e novas formas de composição do objeto plástico. O material votivo de corpo inteiro preenche a tela, imerso numa carta de agradecimento pela realização do milagre. A carta descreve a enfermidade, contextualiza o processo de cirurgia e manifesta a gratidão pelo milagre. O ex-voto é posicionado frontalmente destacando o local das suturas cirúrgicas e a evidência de um corpo feminino, indiferente às suas imperfeições.

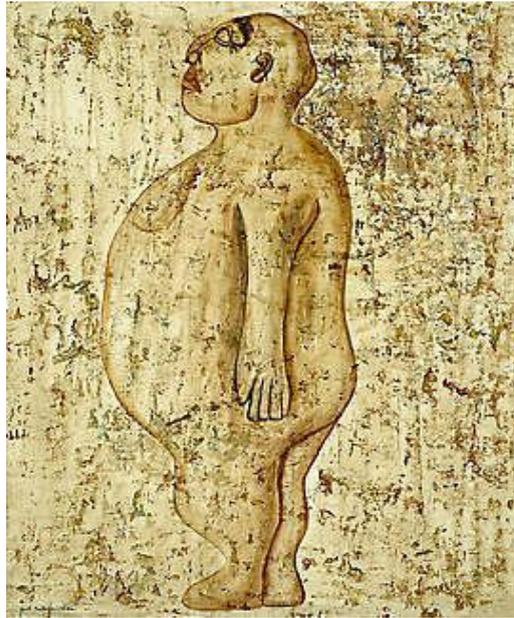
Sante dialoga com as fases anteriores demonstrando o desenvolvimento do trabalho. Manifesta a evolução do experimento (MORAIS, 2000). O ex-voto de corpo inteiro irrompe no suporte marcando presença no campo de representação enquanto protagonista de um enredo popular. É, portanto, a síntese de uma série de experimentos que perpassam as fases

anteriores. A composição do ex-voto de corpo inteiro - mudança significativa do seu suporte - é fruto do entusiasmo do artista ao conhecer materiais votivos em São Francisco do Canindé. “A partir de um ex-voto, gordo, com suturas enormes na barriga, encontrado em São Francisco de Canindé, no Ceará, começa a deformar suas figuras, passando para o ‘grotesco’ (TRIPODI, 2008, p. 72).

Nesse contexto, as preocupações do artista ainda estão voltadas para o papel de enunciação de um material simbólico que despreza padrões sociais de beleza. O mergulho estético apreende o belo através da densidade do material representado. O ex-voto manifesta toda a carga de comunicação com o divino, cuja carta fundamenta a sua presença no mundo. Sante apresenta, desse modo, a importância do ex-voto e a necessidade da sua existência no âmbito da religiosidade popular.

A humanização - tão marcadamente presente nessa fase - se manifesta através da carta que justifica a existência da presença do material votivo na tela. Apesar do protagonismo, o ex-voto sozinho não traz informações suficientes para entender em sua plenitude o objeto do milagre. A carta é a parte do material votivo que contextualiza as circunstâncias de realização da oferta ao santo de devoção. O agradecimento a Santa Cruz de Monte Santo pela melhora na infecção na barriga demonstra o padrão de oferecimento do milagre. Para deixar clarividente ao santo de quem se trata, a assinatura e o local de residência são destacados. É, portanto, o registro de comprovação ao santo.

A carta humaniza o processo, na medida em que descreve e circunscribe a origem do flagelo apresentada no material votivo. Sante transforma a tela numa metalinguagem do processo de oferecimento do milagre, manifestando a materialização da realização de uma atividade eminentemente popular. As letras da carta se misturam com o ex-voto como se brotassem do objeto, como parte da sua existência. É o ex-voto traduzido e despido para o seu interlocutor. A devassa de exploração do milagre.



24. A Esperança

Tanto na tela “O milagre”, como na pintura “A Esperança”, de 1980, ocorre o arrefecimento do curso de desencantamento que se prenunciava desde o fim da fase anterior. O contexto coincide com o período da anistia, que permitiu o indulto de grandes figuras que resistiram à ditadura militar brasileira. Momento em que expectativas em torno do futuro eram criadas. Esperanças eram renovadas. Mas a esperança de Sante não é entusiasmada. É uma esperança angustiada, tensa, aflita.

Sante apresenta uma figura corpulenta de perfil, olhando atenciosamente para cima, como se esperasse que algo pudesse acontecer. Os traços votivos trazem os contornos de um personagem grotesco a espera do rebaixamento ou intervenção celestial. Logo, a esperança se converte na expectativa do milagre, uma busca passiva, mas eivada de sentimentos de aflição. Uma presença individualizada e solitária - marca incontestemente dessa fase - que fortalece os contornos reveladores da espera angustiada.

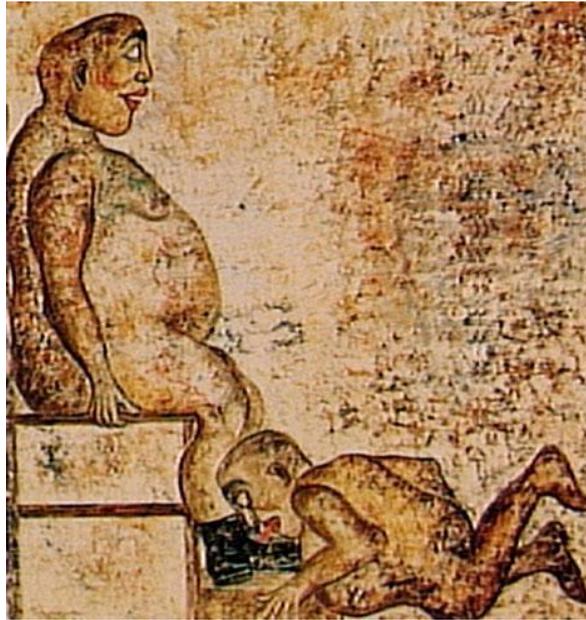
O personagem apresenta traços votivos, mas é humanizado, carregado de sentimentos, cuja sensibilidade se manifesta por uma expressão facial característica. Nesse sentido que a linha antropomórfica de “gente com cara de ex-voto” adquire profundidade. O homem é o centro do suporte, mas as características votivas ainda estão presentes. O caráter popular das obras se traduz por esse hibridismo, no qual o homem revela a sua história à luz de instrumentos, objetos, convenções e hábitos cotidianos compartilhados. Segundo Lima (2010, p. 10),

Nas suas pinturas em encáustica, ora usa a retratação popular com fortes traços ex-votivos, com expressão facial e deformação corporal, ora apropria-se de objetos votivos em sua obra, misturando elementos híbridos em sua arte. A simplificação facial, na forma quadrada ou triangular dos rostos, o tratamento expressivo dos olhos e narizes dão a idéia da forte influência exvotiva nas pinturas de Sante.

A veia antropomórfica com características votivas é a marca mais significativa dessa fase, de modo que essa tela já revela uma linha de desenvolvimento intra-estético, através da qual a impassividade da apresentação do ex-voto de corpo inteiro é substituída por uma figura eivada de personalidade. Um homem com cara de ex-voto impregnado de relações simbólicas que ainda remetem para a religiosidade popular, para os ritos de convergência com o sagrado e para a busca de rebaixamento para o plano material. No entanto, é uma espera angustiada e distante, passível de mudança face o indeterminar dos acontecimentos. Uma espera que não se cumpre, provocando a retomada ou consolidação de uma linha distópica carregada de tensão política, social, e exacerbação da violência.

4.3.2 A negação da dimensão popular: poder e alienação

A esperança não durou muito, trazendo novos desdobramentos estéticos. A efervescência da cultura popular movida por instâncias coletivas de luta presentes nas terceira e quarta fases, é subsumida por circunstâncias de dominação, controle e repressão que passam a preencher o cotidiano. A carga simbólica do ex-voto perde evidência. Relações de poder asfixiam qualquer tomada de consciência. Manifestações de sujeição e subalternidade irrompem no suporte, provocando demonstrações de alheamento da realidade. Todos esses elementos conjugados fazem direta ou indiretamente referência à situação política do país. A humanização se converte em “animalidade”.



25. O Engraxate

A pintura “ O engraxate”, de 1980, é representativa dessa mudança na composição. É o momento em que a fase das “Fraquezas e fragilidades humanas” começa a despontar na superfície das suas telas. Sante apresenta criticamente uma situação muito comum das áreas urbanas de grandes cidades, a saber, a presença do engraxate. Em geral, o engraxate percorre com sua maleta espaços com grande densidade populacional e circulação de pessoas, com vista a oferecer seus serviços de polimento de calçados.

A obra aborda um sujeito caracteristicamente corpulento, que está sentado numa caixa e observa de forma satisfeita uma figura com proporções menores lambendo as suas botas. O tom quase monocromático acentua a tessitura crítica, no qual os dois personagens aparecem em condições desiguais. O engraxate é submetido a uma situação vexatória, obrigado a satisfazer os caprichos de um homem que se deleita em seu privilégio. Situação inserida no campo narrativo das fragilidades humanas. Como afirma Brito (1987), a “pureza” dos ex-votos é invadida para mostrar as fraquezas do homem.

A perda de especificidade de um objeto de corte popular provoca o surgimento de novas características em torno desse material. As pinturas passam a explorar situações de desigualdades e relações de poder. O contexto autoritário, por seu turno, emerge à luz de referências simbólicas que remetem os objetos plásticos às circunstâncias materiais de existência. Nesse sentido, a bota cumpre um papel fundamental para desvelar relações de poder.

A figura corpulenta, que se deleita na sua condição de superioridade, dispõe a sua bota para que o sujeito em condições vulneráveis tenha contato. A bota preta é destacada, assim como a vermelhidão da língua do “engraxate”. A ação remete a expressão popular “lamber botas”, que designa uma condição de subserviência, convergindo com a atividade funcional dos engraxates, por ocasião da ação de inclinar-se diante dos clientes. As proporções menores do “engraxate”, tal qual a ausência de calçados, indicam a condição de inferioridade. No contexto de ditadura militar, a relação com as botas do oficialato adquire sentido, na medida em que se refere a posições hierárquicas que impõem submissão às condições de poder.

Nesse sentido, Sante começa a potencializar os aspectos políticos dessa fase de composição. Leite (1985) aborda esse jogo de prazer e poder presente na obra de Sante. Uma relação que manifesta sujeição, alheamento e falta de consciência. A cabeça achatada da figura corpulenta, inclusive, exprime a inconsciência de uma situação vexatória. Logo, a condição humana é objeto de experimentações pictóricas que exploram circunstâncias degradantes da existência em sociedade.

Sante não acredita, em definitivo, na nobreza do homem: pessimista incorrigível, encara-o como um animal depravado e imperfeito, cujo aspecto externo deformado e grotesco apenas reflete seu interior, dominado pelo jogo das paixões desenfreadas e pela mal dissimulada ânsia de prazer, e poder (LEITE, 1985, p. 07).

Por outro lado, o processo de desencantamento presente nessa fase também é carregado de posicionamentos moralistas. No âmbito da criticidade de natureza política, aspectos moralistas em torno do homem despontam no suporte. Apesar de não ser uma realidade eminentemente individual, visto que aponta para uma situação social e política do país, Sante também resvala para uma carga valorativa da condição humana, eivada principalmente de princípios religiosos. Isso fica ainda mais evidente com a tela “Tríptico da tentação”.



26. Tríptico da Tentação

O “Tríptico da Tentação”, de 1981, é um conjunto de três pinturas baseado na homilia das três tentações de Dom Timóteo Amoroso Anastácio. Cada quadro representa uma preleção religiosa: o prazer, o êxito prestigioso e o poder. Como parte do ativismo de Dom Timóteo no período de exceção⁷⁵, a homilia tinha um caráter explicitamente político, posicionando a pregação em referência a desigualdade social e a sujeição às instâncias de poder. A homilia tem relação com o evangelho segundo Marcos - que trata da tentação a carne -, o evangelho segundo Mateus - que trata da tentação no deserto - e o evangelho segundo Lucas - que expressa as diversas tentações.

Sante e Dom Timóteo, inclusive, lançaram o livro/álbum dedicado à pintura e à homilia. Com o título “As Tentações” (1989), a obra é composta por um catálogo que apresenta o Tríptico e o Políptico⁷⁶ das Tentações, trazendo um quadro explicativo das motivações pelas quais a pintura tem uma ligação narrativa/pictórica com a homilia proferida por Dom Timóteo. Assim escreveu Scaldaferrri (1989, p. 03):

⁷⁵ No capítulo 3, apresentamos fatos históricos que mostram o papel de resistência de Dom Timóteo à ditadura militar. Inclusive o vínculo e alinhamento de ações com Sante Scaldaferrri.

⁷⁶ O “Políptico das Tentações” é uma série com quatro pinturas que remontam a homilia. As telas que fazem parte do acervo do MAM de São Paulo trabalham com base na dispersão cromática do Transvanguardismo.

A razão deste álbum é a ilustração feita por mim ao belo sermão de Dom Timóteo.

Convidado a ver o tríptico e outros trabalhos meus, Dom Timóteo escreveu um texto que muito me emocionou, a respeito do meu trabalho e da minha pessoa. A meu pedido, Dom Timóteo preparou um texto sobre a Tentação, aprofundando a sua homilia daquela Santa Missa.

Nascia assim o tríptico, esse álbum e o políptico que seria um desdobramento do tríptico.

A ambientação plástica das telas converge com a fase das fraquezas humanas. Sante manifesta todo o processo de construção de humanidade que se converte em desumanização. Dom Timóteo, nesse sentido, demonstra o alinhamento da sua homilia com a linha estética adotada pelo pintor, demonstrando as consequências religiosas em torno de uma atitude de isolamento, de falta de solidariedade e de compaixão humanas.”A história imemorial e, sobretudo, esta que a nossa geração está construindo com tanta ambiguidade, demonstra que, na busca e no serviço, ou melhor, servidão desses três ídolos, o homem, em vez de se exaltar, se desumaniza” (ANASTÁCIO, 1989).

O fato é que a percepção sobre a condição humana absorve completamente o objeto plástico. O material votivo reduz a sua presença à forma; o conteúdo é expressão humana. Manifestações humanizadas trazem consigo um repertório amplo de expressões passíveis de experimentações estéticas, com as quais Sante se utiliza para compor as suas telas. O quadro em questão é emblemático no sentido de desvelar essas preocupações, evocando circunstâncias existenciais da moral cristã e consequências políticas e sociais da ação humana. Segundo Tripodi (2008, p. 93),

Na sua obra ‘O Tríptico da Tentação (1981), Scaldaferrri executa um repertório de suas experiências de natureza estética. Intui valores morais, que remetem a questões da ética e das ‘tentações’, numa clara alusão à fragilidade da natureza humana. O aspecto bizarro e satírico das figuras somente acentua a proposta do artista de abordar temas inquisitoriais que habitam a alma humana.

O julgamento de ordem moral é uma parte significativa da primeira tela que compõe o tríptico, intitulada “O Prazer”. Na pintura, os corpos estão combinados pelo prazer. Os instintos de prazer sexual, o prazer da gula e o prazer pela bebida. Regozijam-se, tocam-se mutuamente e estabelecem trocas, cujos corpos se fundem no espaço. No campo surge o

personagem com a bebida, uma figura com um pedaço de carne, trocando carícias com um corpo feminino, e o voyeur, que observa e se deleita com a atmosfera promíscua.

Sante, em consonância com a homilia que projeta o suposto pecado da carne, carrega de juízos de valor um ambiente em torno do prazer. O prazer é ideologicamente estigmatizado, transformado em objeto das iniquidades humanas. Nesse caso, a condição humana para a qual o material votivo foi mergulhado conduz a figura para a instância do pecado e a degenerescência. As contradições que envolvem a esfera religiosa assumem o caráter de censura em torno de comportamentos e hábitos cotidianos. Logo, o humano é responsabilizado individualmente pelos seus atos, com base em convicções reacionárias de ordem religiosa.

O estado de desencantamento fatalista em torno da condição humana é uma característica dessa fase, desembocando numa tela que destoa da projeção estética nas fases anteriores. O horizonte de superação coletiva é substituído pela desesperança eivada de juízo moral. Um processo que começa a revelar um estado de “animalidade” destacado pelas patas de cavalo do “voyeur”. Ele é o que argumenta, o que convence, para que o pecado seja manifestado. O caráter de “animalidade” começa a ser demarcado por Sante face a lógica das fraquezas humanas. A tela traz referências, inclusive, “As Tentações de Santo Antão” de Bosch, que sustenta o aspecto do pecado às dimensões do prazer. A diferença é que Bosch transcende a moralidade, ao passo que Sante permanece fincado em juízos valorativos.

O “êxito prestigioso”, por sua vez, é projetado sob novas nuances. Apesar de demarcar uma situação de pecado, componentes estruturais emergem para dialogar com a realidade circundante. Sante carrega a tela politicamente trazendo circunstâncias de desigualdade entre os homens. Isto é, a realidade socioeconômica do Brasil é objeto de experimentações estéticas que delimitam claramente relações assimétricas presentes no plano objetivo.

A pintura mostra figuras impassíveis diante uma realidade de poderio econômico e social. Um estado de alheamento emerge como sustentáculo de um processo incondicional de dominação. Personagens surgem traçados sob borrões, como se sumissem diante de uma figura altiva que se projeta no suporte. A invisibilidade das classes desprivilegiadas é apresentada em contraposição a presença reveladora de uma figura que ostenta uma posição economicamente favorecida.

O corredor é aberto para que a figura com fraque, chapéu e charuto expresse a sua gama de

privilégios. A sua maleta é conduzida por um sujeito numa condição servil, cuja indiferença com os demais demonstra que não se reconhece como parte de um grupo submetido a uma realidade com profundas desigualdades. Essa indiferença lhe custa as “patas de cavalo”, carimbada pela condição humana que resvala para a “animalidade”, afastando-o de qualquer possibilidade de despertar solidariedade de classe.

A última tela do tríptico é “O Poder”. É uma pintura que explora substancialmente a condição de subalternidade aos detentores do poder. Algumas figuras orbitam em torno de um casal que ostenta “coroas reais”. O casal “real” se deleita com o séquito de bajuladores, que baixa a cabeça diante da expressão de poder emanada. O espaço plástico é permeado por relações explícitas de força política e sujeição absoluta às instâncias de poder.

A representação do casal real é uma expressão simbólica em torno dos comportamentos sociais acerca do princípio de autoridade. Sante apresenta os detentores do poder como figuras que se comportam como representantes da realeza, esperando um comportamento submisso e alienado das massas. Ao contrário das fases anteriores, cuja representação se centrava no desafio ao poder estatuído, essa fase se manifesta pela fragilidade e submissão às esferas de poder.

No quadro de passividade em torno da autoridade, surge uma figura ao lado da “rainha”. Um personagem com rosto fino e uma barba que se estende até o queixo. Personagem que apresenta expressividade, presença cênica e contornos plásticos que remontam metaforicamente a Rasputin, conselheiro real e responsável direto por diversas ações insólitas e impopulares da Rússia czarista. Sante compõe as patas de cavalo nessa figura, tendo em vista o papel consciente de contribuição para manutenção de uma realidade estratificada, cujo espírito servil é a mola propulsora de manutenção das relações de poder. Rasputin é mais uma referência histórica que Sante se serve para circunscrever o papel enunciador do espaço plástico.

Essas telas, portanto, abrem caminho para uma série de experimentações no que se refere à condição humana. Sante representa o caráter de “animalidade” de um homem que perde a capacidade de insurgência; está imerso numa atmosfera de inconsciência e sujeição, assentado numa conjuntura pautada na busca pela manutenção de privilégios e desigualdades. Essa condição sustenta não só a indiferença a um contexto autoritário, como também alimenta uma série de interditos e violências em nome da ordem institucional.



27. O Homem Porco Maltrata os Ex-Votos

A progressão da irracionalidade humana é objeto da tela “O homem porco maltrata os ex-votos”. A pintura apresenta o chamado homem-porco maltratando os ex-votos. Ele pisa, desmonta, quebra os ex-votos. As linhas marcadas em ocre delineiam a ação agressiva de um homem-porco submetendo os materiais votivos a uma tortura física que desfaz da sua força simbólica imanente. É um homem-porco com cara de ex-voto inteiro, representado por uma grandeza dimensional que sobrepuja os fragilizados. Isto é, o tamanho exprime a gradação do uso da força diante de objetos marcados pela vulnerabilidade.

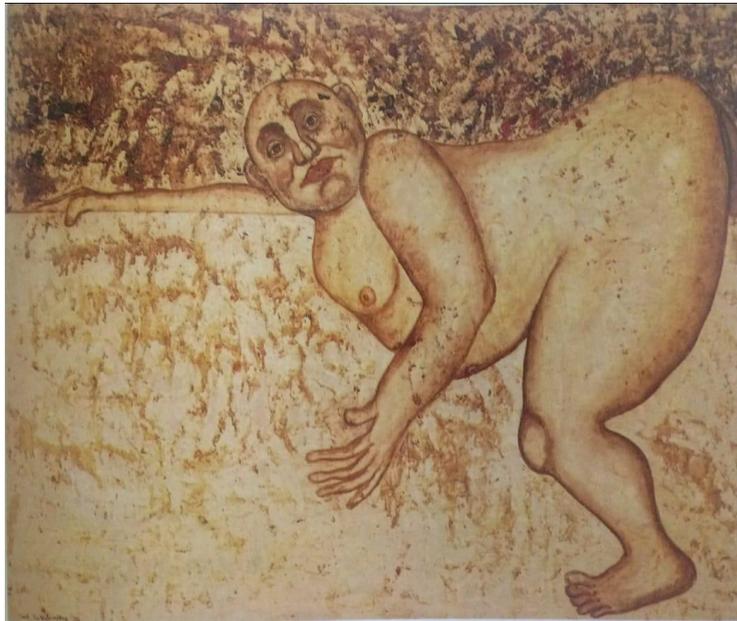
Da pata de cavalo da tela anterior, aparece o homem-porco. Os traços animais adquirem contornos mais significativos. Em depoimento ao livro de Portugal (2014), Sante revela que o homem-porco é a expressão “animalizada” do homem, apresentando-se como “anjo exterminador” que veio cumprir a sua missão de colocar em evidência as fraquezas de caráter. Uma espécie de rebaixamento que traz um novo caráter às representações, na medida em que há uma prevalência distópica no plano de composição. Nesse sentido, Ayala (1992) ressalta a necessidade de ordem estética das pinturas de Sante de revelar um estado natural do homem que faz transbordar uma série de práticas e comportamentos que desnudam o seu caráter.

Os retratos e personagens liberados pela pintura pessoal de Sante pertencem ao estado natural do homem, aquele limiar em que a humanidade e a animalidade se confundem, sem demérito para qualquer parte. O grotesco satiriza os costumes, a pobreza, a nudez, o misticismo. Vive-se ali o avesso da beleza publicitária transfixada na raça das praias de Ipanema, e que e que as propagandas de cigarro e sunga, quando não a idolatria novelesca, projetam como biotipo ideal e possível, quando a realidade se contorce em outro diapasão. Sante localiza a decadência física dos deserdados do sol e do ócio, os encardidos do sal e da areia, os modelos da antivaidade, através dos quais as fraquezas humanas se tornam mais visíveis (AYALA, 1992, sn).

Características grotescas são acompanhadas por uma recusa da sua identidade. Um instante de violência e negação, quando o homem não se reconhece como ex-voto, promovendo uma destruição dos objetos da cultura popular. Não se reconhecer como ex-voto implica na negação das suas propriedades. É, portanto, o paroxismo do esvaziamento da dimensão popular quando o personagem zooantropomorfizado combina as suas características para sublevar a horda de artefatos populares, extirpando o seu conteúdo simbólico, o papel de mediação celestial, o seu caráter mítico.

Maltratar os ex-votos significa desprestigiar a cultura popular nas suas variantes mais expressivas. A condição humana para a qual os ex-votos foram transmutados desconstitui a história de um povo, a identidade de grupos tradicionais, objetos com valores históricos substanciais. Despe, portanto, o caráter humano (SCALDAFERRI, 2011). A gradação para a “animalidade” comporta uma violência que desconstrói o seu semelhante em nome de superestruturas ideológicas. Corpos são decepados, pisados, torturados, mutilados e controlados, cuja ação é simbólica para estabelecer uma analogia com os efeitos da repressão política no Brasil em plena ditadura militar.

As olheiras características da fase anterior são restabelecidas. O algoz manifesta sofrimento e cansaço. É um corpo que também pode ser desmontado, sujeito a uma série de violações, mas o exercício de poder prevalece sobre o estado de consciência. A série “Fraquezas de Caráter” representa, portanto, as diversas manifestações que atentam contra a dignidade humana. Da mesma maneira que uma ação pode ser letal contra grupos desprivilegiados, a omissão também pode sustentar um estado de coisas calcado pela perseguição, violência e tortura. A tela subsequente é emblemática neste sentido, provocando reflexões sobre a ausência de posicionamento em tempos de exceção.



28. O Muro

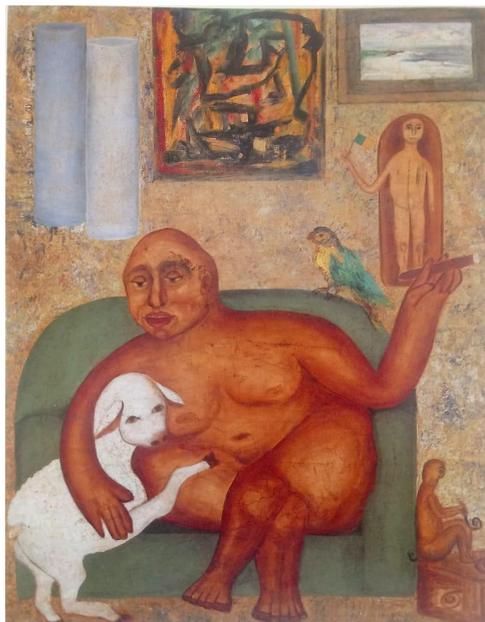
A pintura “O muro” de 1982, é representativa desse momento. A tela em linhas marcadas em ocre mostra uma figura corpulenta com um olhar absorto, distante e expressão impassível, encarando a audiência deitada sobre o muro. O personagem prostra-se sobre a parede segurando-a firmemente para não cair. Do ponto de vista da linguagem popular, estar “em cima do muro” implica falta de posicionamento diante de situações importantes e decisivas. Sante, nesse contexto, dialoga com assuntos sensíveis da realidade brasileira do período, enveredando-se por signos plásticos que recorrem a um estado de alheamento massivo em torno das questões políticas nacionais.

Matos (2013) considera essa pintura carregada de criticidade com relação à ditadura militar brasileira, destacando a representação da omissão coletiva diante do autoritarismo estatal. Em tempos de supressão das liberdades individuais, o fato de não se posicionar legitima ações truculentas e coercitivas. A tela sobrepõe o corpo sobre o muro como se fosse extensão deste. Uma amálgama que traz conforto e segurança para o cidadão que não deseja o peso da responsabilidade de lutar contra o estado de coisas que ainda persiste no Brasil da década de 1980.

Evidentemente que a obra transcende o caráter histórico. O espaço plástico se impõe em torno de uma autonomia que sustenta todas as conexões plásticas ali presentes. As relações com o espaço objetivo e seu contexto histórico não anulam a carga de autonomia e especificidade da obra. É, nesse contexto, que a análise de um trabalho com grande densidade histórica, política e social, não deve perder de vista esse componente que garante a sua singularidade. Essa consideração é fundamental, sobretudo nessa fase do artista, visto que a carga de fragilidade do caráter desnuda circunstâncias muito significativas da realidade política da época, levando ao estabelecimento de conexões imediatas entre o espaço plástico e o espaço objetivo.

O fato é que a tela expressa desencantamento e exaustão. As olheiras ou olhos arregalados estão mais uma vez demarcados. Paradoxalmente, o sujeito encara de frente a sua omissão. Uma auto-afirmação da chamada fragilidade de caráter. Nesse quesito, Sante relaciona diretamente a linha narrativa das fraquezas humanas com a responsabilidade de natureza política em não se posicionar por ocasião das consequências da ditadura militar.

O caráter popular e grotesco do ex-voto, possibilitando a fuga de padrões e a imersão livre na realidade cotidiana, é assenhorada pela condição humana, que Sante traça sob uma atmosfera carregada de iniquidades. Nesse ponto, há uma clara relação com a situação política do país. Assim como o silêncio que se traduz em sustentação velada ao regime, a indiferença incorre também no processo de alheamento à conjuntura política nacional. A tela “A poltrona” é emblemática neste sentido.



29. A Poltrona

“A Poltrona”, de 1982, é uma pintura muito representativa do ano que foi lançada. Não só carrega consigo referências indiretas sobre a ditadura militar, como também explora o universo da cultura popular, do futebol (ano de copa do mundo) e da arte. Todos envolvidos na linha das fraquezas humanas, explorando os limites de carga tensional característica aos expressionistas, através da qual manifesta plasticamente uma série de elementos presentes na realidade.

A pintura apresenta um homem com cara de ex-voto sentado numa poltrona, ostentando o seu charuto e abraçando o seu animal doméstico. O canário verde-amarelo pousa na poltrona. Encostado no sofá está um exemplar de ex-voto, assim como na parede, empunhando uma bandeira verde-amarela. A parede em ocre ainda suporta uma pintura abstrata e uma tela figurativa. Cada objeto plástico está impregnado de significado, de forma que sua combinação permite fazer uma leitura da realidade política, social e artística do Brasil.

O ex-voto humanizado é o grande protagonista da tela. A sua centralidade no suporte alimenta todas as conexões plásticas ali presentes. Situado no contexto de referências verde-amarelas, assiste confortavelmente a copa do mundo de futebol numa televisão em contracampo, deleitando-se com a subserviência de um cachorro-ovelha, que expressa toda a sua docilidade. Corpos dóceis em tempos de autoritarismo, evocando a leitura crítica de associação do futebol

com alienação, ou melhor, como o futebol era utilizado como um meio de distração das massas.

A poltrona revela comodismo e indiferença a outros aspectos fundamentais da realidade brasileira. As pernas cruzadas e o charuto aludem esse estado de alheamento. Os seus interesses convergem univocamente com as pretensões chauvinistas de exaltação patriótica, sob a qual a seleção brasileira cumpre um forte papel. O canarinho verde-amarelo (símbolo da seleção brasileira de futebol) e o ex-voto que empunha a bandeira nacional são representativos dessa relação. O ex-voto, inclusive, é reduzido a um artigo de decoração de parede, aprisionado literalmente as condições materiais que esvaziam o sentido simbólico da sua existência.

Outro ex-voto é delineado de costas para o personagem performático na poltrona. As suas características diferem do material votivo aprisionado. É flexível, distante e inconformado. Não se enquadra no jogo de relações dominantes para as quais o carimbo das fraquezas humanas se estabelece. Sante, portanto, apresenta o antagonismo inconformado presente em objetos votivos. O curso de esvaziamento da força da cultura popular é acompanhado pela resistência tímida e sutil, que se estende analogamente à ditadura militar.

A alienação de natureza política do personagem votivo humanizado é convertida também num estado de inconsciência em torno do aspecto artístico. Tema caro entre os artistas modernos e objeto de diversos debates realizados por Sante (1992;1997;2010), o conflito entre arte moderna e arte acadêmica faz parte do espaço plástico da tela em questão. O espaço doméstico é preenchido por uma pintura abstrata ao lado de uma tela de paisagem. Sante, desse modo, explora um estado de alienação que, a seu ver, se estendia para a esfera artística.

As telas a seguir operam no recrudescimento do grau de violência. Para tanto, Sante recorre ao Neo-expressionismo e ao Transvanguardismo, com vista a tornar mais evidente a carga tensional presente nas composições. Violência política, psicológica, social e de gênero brotam no suporte trazendo uma nova dimensão acerca da temática das fragilidades humanas, aprofundando debates da realidade brasileira em vias da redemocratização.

4.3.3 Sobre violência e desesperança

O processo de “animalidade” se espraia nas telas subsequentes como parte do comportamento humano. As fraquezas de caráter adquirem um novo ritmo, apresentando consequências da conjuntura política, da estrutura patriarcal e dos efeitos psicológicos das condições objetivas de existência. As linhas não rígidas enfatizam um processo agudo de violência, assim como se esvai paulatinamente a evidência dos ex-votos. O material votivo perde cada vez mais a sua especificidade, imerso no jogo lúgubre operado pela condição humana. O instante de distopia se reafirma movido por uma forte reação cromática, sustentando um caráter expressivo e gestual das composições.



30. Não Adianta Gritar

A tela “Não adianta gritar”, de 1983, aborda explicitamente a cultura do estupro. Sante mais uma vez provoca temas muito sensíveis à realidade brasileira, na medida em que coloca no centro do suporte a estrutura da violência de gênero, mais especificamente, a violência sexual. Segue a linha das fragilidades de ordem moral alcançando o paroxismo da degradação das relações humanas. Sante representa uma mulher corpulenta que é vítima do abuso sexual praticado por dois personagens masculinos. Eles apresentam uma expressão de deleite e satisfação. O primeiro a segura pelo braço e o segundo a enforca enquanto pratica o ato

violento. O título da obra não só manifesta a expressão contumaz de ameaça, como também demonstra uma suposta convicção da impunidade. Nesse sentido que a tela “Não adianta gritar” provoca um debate na sociedade brasileira em torno da violência de gênero.

Sante compõe a tela com técnicas que favorecem a abordagem do conteúdo. Cores fortes, escuras e sombrias, o corpo em destaque, distorções formais, borrões e zonas de escuridão, possibilitam exprimir a intensidade dos gestos e comportamentos e, sobretudo, o grau de violência executada. As experiências em torno do Neo-expressionismo, portanto, ganham destaque, proporcionando objetivamente representações não convencionais sob o formato pictórico. A herança expressionista provoca tensões de natureza extra-estética a partir de composições assentadas na livre manifestação do objeto plástico.

As linhas não marcadas favorecem representações que exprimem com mais crueza a violência. O corpo extrapola os contornos do objeto, apresentando uma massa disforme, carregada e sinuosa que recorre ao descontrole gestual, responsável pelo efeito estético da ação agressiva. Isso implica numa representação clara de regozijo do ato, na composição do uso da força e na evidência de desespero da vítima. O estupro é retratado à luz de borrões que despersonalizam e desumanizam, cujo estado de natureza apreende os instintos mais vis e perversos da humanidade.

Morais (2000) evidencia o processo de construção do corpo feminino nas obras de Sante, que converge com a linha adotada de degenerescência humana. Segundo ele, a representação corpulenta e excessivamente maquiada destaca um caráter de sofrimento e degradação. A presente obra, portanto, apela para esse universo, na medida em que a vítima preenche parte do suporte com sua presença, o rosto grosseiramente maquilado é destacado e o sofrimento permeia o cenário.



31. Perdoa! Eu não faço mais

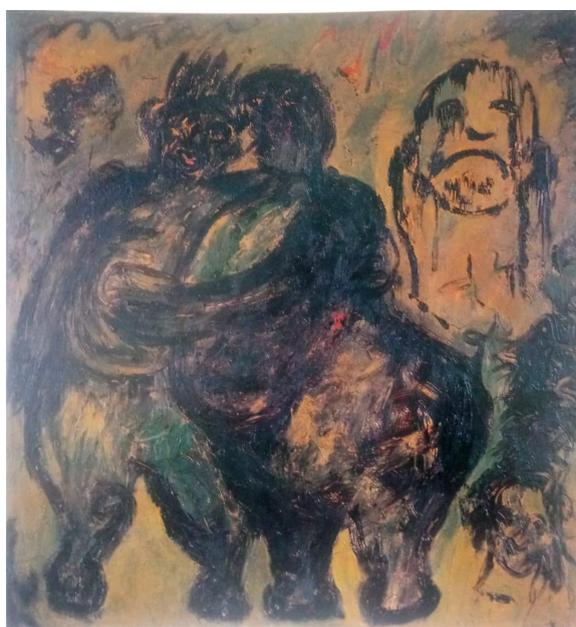
Em 1985, Sante lançou a tela “Perdoa! Eu não faço mais”. É uma pintura que aborda enfaticamente um aspecto de violência de gênero arraigado na sociedade brasileira. Nesse caso, em específico, apresenta um tipo de agressão presente no seio doméstico e, como tal, invisibilizada e socialmente minimizada como parte das relações privadas, contra o qual não se deve interferir. Desse modo, Sante novamente recorre a uma composição que revela uma série de violências para as quais as mulheres são submetidas cotidianamente.

A pintura apresenta uma mulher agachada que implora pelo perdão de uma figura masculina. Ele puxa os seus cabelos e segura um objeto cortante. A coloração do algoz se estende por parte da vítima, mostrando a necessidade obsessiva do homem de transformá-la em seu instrumento de posse. A sua presença em campo e extensão no suporte evoca uma suposta superioridade, ao passo que a composição da mulher transborda desespero. A face do violentador está em contracampo, o rosto é indeterminado, visto que é uma expressão da estrutura de desigualdade de gênero. O objeto cortante é cromaticamente preenchido em vermelho, explorando o resultado de uma ação violenta.

A linha neo-expressionista e transvanguardista apresenta um espaço plástico borrado, sombreado, soturno. Os personagens estão imersos num ambiente melancólico, representativo de um aspecto objetivo muito comum em sociedade. Sante apresenta mais um capítulo de

uma estética humanizada que carrega a realidade de situações aviltantes e degradantes. Uma violência que está espalhada, que se mostra insolúvel e apresenta muitas facetas.

Sante se envereda sobre aspectos da condição humana que escapam dos elementos transcendentais da cultura popular apresentados nas fases precedentes. No entanto, outros aspectos de rebaixamento surgem ao longo do processo, para cujo diálogo com o *realismo grotesco* ainda se torna possível. Isso fica bastante evidente na medida em que traços de “animalidade” do caráter humano são acompanhados pelo delineamento do corpo grotesco, que assume dimensões desproporcionais, disformes, “monstruosas” ou zoomorfixadas, representando circunstâncias objetivas em que a narrativa pictórica transpõe a percepção imediata para se tornar relevante. A tela a seguir é emblemática acerca do caráter conceitual das suas obras, vez que apresenta o papel do homem-porco no contexto de exploração de uma realidade pautada pela violência, desigualdade e assimetria de poder.



32. O Homem Porco é o Intermediário entre os Reis e os Homens

O Homem-porco é um personagem que está presente em muitas telas de Sante dessa quinta fase. Aparece, sobretudo, em situações que tornam visíveis condições estruturais que interferem diretamente nas fragilidades do caráter humano. O homem se afirma para exercer grandeza e status, imprime força para submeter o seu semelhante, reproduz modelos que

naturaliza diferenças. Isso acontece desde a tela “O Engraxate”, quando o prazer em colocar o sujeito em condição de inferioridade é alçado às mais altas determinações. Sante, portanto, apoia-se profundamente nessa linha distópica da narrativa grotesca que apreende as fraquezas humanas.

Na pintura “O homem porco é o intermediário entre os reis e os homens”, de 1985, Sante exprime o papel que o homem-porco desempenha nessa fase de composição. A tela mostra duas figuras abraçadas: o rei que ostenta a sua coroa e o homem. Ao lado aparece a imagem de um rosto fixado na parede numa expressão triste e inconformada. Ele chora ao testemunhar a intimidade dos dois personagens. O rei alude relações de poder - tal como apresentado no “Tríptico das Tentações”-, de modo que o homem está completamente envolvido e enlaçado nessa esfera das relações humanas. A imagem que chora é o resultado material dessa comunhão entre a existência humana e o desejo de poder. O homem se submete a um jogo de autoridade e subserviência que provoca dor e sofrimento. É um abraço que se desdobra em violência.

Considerando o depoimento de Sante (PORTUGAL, 2014) a respeito da função estética do homem-porco e da mulher-porca nas composições, segundo o qual o homem-porco e a mulher-porca são disfarces de anjos exterminadores que vieram cumprir a sua função e foram embora, o homem-porco se posiciona como o intermediário de uma relação de conformidade entre os homens e o poder, a desigualdade e a autoridade. Ele cumpre a função de degradar relações humanas, provocando um estado de “animalidade” que subjuga o sujeito à precarização da sua existência.

O título da pintura já traz a definição de um signo plástico fundamental para compreender grande parte das representações de Sante dessa fase. O homem-porco é o intermediário, isto é, estabelece uma interlocução entre o homem comum e instituições abstratas que se colocam acima dele. Na condição de “anjo exterminador”, o homem-porco é uma conformação estética pautada no rebaixamento de corte transcendental. Seus poderes mágicos e extraordinários operam na realização de um malfadado enredo plástico. Em tempos de ditadura militar (em seus momentos derradeiros), o *realismo grotesco* na sua variante distópica adquire sentido objetivo.

Isso porque o homem-porco é um símbolo que devassa as relações de poder. Coloca em evidência uma superestrutura que desencadeia comportamentos desviantes de caráter. Revela instrumentos de violência que propagam dor e sofrimento. A tortura é uma expressão objetiva

desse momento. Revela, sobretudo, o que há de pior no homem, cuja sustentação das estruturas de poder, possibilita a gradação da violência que despersonaliza o ato agressivo.

Nesse sentido, a tela é didática no que se refere a compreensão dessa fase de composição. O abraço do homem na representação metafórica de poder implica em tristeza, dor e sofrimento. A humanização dos objetos votivos provoca essa transformação do espaço plástico, apresentando uma narrativa distópica acerca dos efeitos sociais e políticos do relacionamento entre o homem e as esferas de poder.



33. Guernica do Nordeste Brasileiro

“Guernica do Nordeste Brasileiro”, de 1986, é a segunda versão de uma obra homônima de 1981, censurada e recolhida pela ditadura militar⁷⁷. É uma tela que recrudescer o grau de violência presente nas suas composições, fazendo referência a Guernica de Picasso, que imprime plasticamente a dor e o sofrimento presente durante a Guerra Civil Espanhola. No caso da Guernica nordestina, a composição diz respeito ao genocídio da Comunidade Pau de Colher em 1938, na cidade de Casa Nova no estado da Bahia, promovido pelo exército brasileiro⁷⁸.

⁷⁷ Não encontramos nenhuma evidência da existência da obra após a censura em 1981.

⁷⁸ Sante confirmou que a pintura se refere ao genocídio da Comunidade Pau de Colher em entrevistas e palestras.

O regional de Sante vai ao encontro do universal, na medida em que a referência feita a “Guernica” de Picasso exprime o conteúdo de violência em comum entre as telas. Desse modo, o artista supera eventuais hermetismos regionalistas de outrora, trazendo aspectos sobre os quais o particular e o universal relacionam-se reciprocamente. Isto é, o artista demonstra a existência de um processo de violência numa cidade do interior da Bahia, tal qual a representada em “Guernica” de Picasso. Ambas compartilham não só experiências em tons de barbárie, como também evocam manifestações de resistência de uma comunidade a circunstâncias repressivas.

Evidentemente que essa obra foi realizada pós ditadura militar, mas faz referência a uma tela censurada durante o regime, que responsabiliza o exército brasileiro por um genocídio de uma comunidade tradicional. Apesar da ocorrência na ditadura Vargas, a tela problematiza a violência militar em outras circunstâncias históricas. Sante, nesse caso, exprime traumas não curados, recapitulando um processo de violência institucional que atravessa momentos históricos.

Para tanto, recorre a objetos plásticos presentes nas fases anteriores face a utilização das novas linguagens de composição. Como se trata de uma comunidade tradicional do interior da Bahia, personagens significativos das suas telas reaparecem sob uma nova perspectiva. O caráter emancipatório de outrora é substituído pela capitulação. A cultura popular é submetida ao infortúnio do extermínio dos seus pares, carregando a tela de sangue e sofrimento.

A tela mostra o homem-porco como algoz de uma carnificina. Munidos de paus, armas de fogo, estacas, ele avança para atingir, torturar e matar o sertanejo, o boi santo, os beatos, os ex-votos. O sangue jorra no suporte, assim como prevalece expressões de dor e sofrimento. Diversas circunstâncias de morte são aludidas, os corpos são amontoados e fustigados pela presença de urubus. Qualquer resistência é sufocada com violência.

O homem-porco representa metaforicamente a ação violenta do exército. Considerando a sua representação conceitual, a ausência de roupas - típica do homem-porco - é uma forma de desnudar as suas pretensões, despír o seu caráter. Padre Cícero, por sua vez, emerge no suporte evidenciando o cunho messiânico do movimento, que tem o pároco como inspiração do líder José Senhorinho. Com efeito, é um movimento que gravita em torno do misticismo gerado pela morte de Padre Cícero em 1934. Tripodi (2008, p.93) sintetiza a tela da seguinte forma:

Surgem o Padre Cícero, o Beato Lourenço e o boi mansinho, esquartejado. Os seguidores massacrados tomam a forma de ex-votos, elemento predominante em sua poética. Não faltam a cena requintes de violência, tampouco o grito dilacerante dos injustiçados. Os animais também sofrem as barbaridades, tomando o expressionismo como ato da tensão emocional, das circunstâncias dolorosas, das crenças dramatizadoras, pelo social, mental e psicológico.

Os algozes atingem o coração dos homens, ex-votos, animais. O coração da cultura popular. A cultura popular, portanto, está sob ataque. Sante conduz as representações para mostrar a violência contra a cultura popular. É um resgate de temas, objetos e símbolos característicos das terceira e quarta fases, inclusive com seu caráter coletivo, conjugado as especificidades estéticas desta fase, que provocam um ambiente de impossibilidade de superação da realidade. Sante recorre a um contexto específico de violência institucional que se torna atemporal, na medida em que a violência institucional reaparece sob novas nuances durante a ditadura militar de 1964. Com o fim desses momentos históricos, surgem sequelas, traumas e questões de ordem psicológica que marcam profundamente os indivíduos. Sante trabalha esses desdobramentos de fundo psicológico na pintura “Opressão”.



34. Opressão

Segundo Matos (2013), “Opressão”, de 1988, constitui-se também como uma das telas mais críticas de Sante ao período da ditadura militar. É uma leitura crítica e retrospectiva, tendo em vista os efeitos psicológicos movidos por uma conjuntura extremamente violenta. Apesar da ditadura ter terminado em 1985, os traumas ainda estão presentes. Sante apresenta uma figura em choque, com as mãos na cabeça, deformada em sua composição.

O personagem está submetido a uma tortura psicológica que causa aflição e sofrimento. A composição em vermelho evoca o sangue gerado pelo martírio de ordem emocional que compromete a figura em sua integralidade. Olha com espanto para uma imagem, entidade ou força abstrata que se coloca acima de si. Aflição absoluta, tal qual “o grito” de Munch, sob a qual o indivíduo se sujeita a um efeito catártico da violência psicológica que sofre. Novamente o aspecto universal desponta na obra de Sante, carregando circunstâncias de ordem psicológica que se assemelham aos traços de desespero e inquietude da pintura de Munch.

A entidade abstrata é tecida sob uma névoa que paira sob a cabeça do sujeito. Mostra-se ameaçadora, atormenta o indivíduo e submete a sua subjetividade aos limites da patologia. Sante desenvolve, portanto, um grau do processo de humanização que atinge níveis de desfiguração psicológica, cujo transtorno é resultado de circunstâncias históricas ainda vivas no seu imaginário.

“Opressão”, desse modo, traz os efeitos deletérios de um período ainda recente no Brasil. É a plenitude da desesperança, que se expressa em violência psicológica e desconstrução irrestrita do caráter de humanidade. Sante manifesta toda a sua herança expressionista, regurgitando plasticamente toda a angústia acumulada em torno de condições históricas excepcionais.

Essa tela é uma das últimas de Sante que dialoga com a realidade da ditadura militar. Apesar dessa fase de composição se estender esteticamente até o ano de 2002, quando substitui a encáustica pela infogravura, Sante fecha um ciclo acerca de um ambiente distópico profundamente afetado pelas condições objetivas de existência. Uma fase marcada pelo protagonismo do homem que carrega consigo defeitos de caráter, através dos quais a assunção do poder é a mola propulsora para ações que atentam contra a dignidade humana. O rebaixamento característico da cultura popular movimentava o aparecimento de uma aberração zoomórfica e grotesca, um “anjo exterminador”, que desnuda as fragilidades do caráter

humano. Logo, a carga de humanidade desemboca em reações “animalizadas”, dialeticamente desumanizadas, desfigurando a sua forma, condicionando o seu comportamento, borrando a sua existência.

Compreender integralmente essa fase só é possível à luz da leitura de um devir estético que se inicia com o retorno de Sante as telas figurativas em 1964. Um momento de experimentação com traços dialógicos com o espaço objetivo, explorando rebaixamento celestial, desafio a ordem e cânones institucionais, representação da miséria e repressão policial. De início, o material votivo é caracterizado pela impassividade, preenchendo o espaço plástico em comunhão religiosa com uma série de componentes fundamentais da cultura popular nordestina. Em seguida, surgem os “ex-votos com cara de gente”, garantindo expressividade ao material votivo. Sante recorre a diversidade sexual e religiosa, a luta pela emancipação e o aparecimento de traços humanos que, se por um lado, expõem disposição e resistência, personalidade e humanidade, por outro, conduzem a composição para um traço da humanidade responsável por experiências de barbárie. É “homem com cara de ex-voto” que conduz desesperança em face das manifestações de poder, desigualdade e violência. Sante vai da utopia à distopia em três fases de composição, experimentando pictoricamente a cultura popular durante os 21 anos de ditadura militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imersão nas produções de Sante Scaldaferrri ao longo de mais de 50 anos de trajetória artística nos conduz a debates fundamentais sobre estética e sociedade. No decurso de construção da presente tese, três aspectos fundamentais surgiram durante o processo de investigação das suas obras. Elementos determinantes para a construção da sua identidade artística, cuja composição dialoga com as transformações intra-estéticas das linguagens internacionais, assim como reage pictoricamente a circunstâncias de natureza política e social.

O primeiro aspecto de grande relevância para compreender grande parte das suas preocupações estéticas, refere-se a uma inquietação - que não é uma exclusividade de Sante - sobre a proeminência da “estética da norma” nos circuitos artísticos. Desde a década de 1960, com todas as dificuldades de comunicação com as novas experiências estéticas nacionais e internacionais, Sante resiste a manutenção de uma lógica de reprodução escolástica da arte, considerando a necessidade de trazer as inovações que proporcionam uma maior liberdade de composição. Nesse sentido, a aproximação com correntes modernas e contemporâneas sustenta uma incursão que amplia as possibilidades estéticas de composição.

O segundo aspecto é um desdobramento do anterior, na medida em que o incômodo sobre a “estética da norma” se converte numa inquietação sobre a cena cultural da Bahia, intensamente refratária a mudanças. Isso implicou no que Sante chamou de “hiato temporal” com relação aos grandes centros artísticos, de modo que iniciativas de grandes artistas baianos sofreram resistência, em virtude de comportamentos conservadores no âmbito do circuito artístico. Esse é um mote fundamental do seu trabalho, não só materializado em obras de arte, como também sustentado em produções acadêmicas, entrevistas e manifestações públicas.

O terceiro aspecto é tão importante que determinou o recorte temporal da presente tese. Trata-se da inquietação com o contexto político pós 1964. A ditadura militar foi determinante para a mudança no seu suporte. Sante entendeu a necessidade e a importância de evocar composições figurativas com grande densidade política e social. É a partir daí que estabelece um encontro definitivo com a cultura e a linguagem popular, nas suas diversas fases e variantes. A cultura popular nas pinturas de Sante Scaldaferrri emerge, portanto, a partir de uma resposta de ordem estética a uma conjuntura política de ruptura institucional.

Os três aspectos e inquietações que encontramos na leitura da trajetória de Sante Scaldasferri permearam a construção da tese. Em síntese, essas três inquietações convergem em construções pictóricas que medeiam a relação arte e sociedade no conjunto de suas obras. Considerando que a projeção do objeto plástico impulsiona íntimas conexões com a realidade objetiva, de forma que fragmentos do mundo brotam no suporte face a especificidade criativa da pintura; e a dimensão de autonomia do plano pictórico é acompanhada por composições que exprimem o potencial enunciativo das condições objetivas de existência, as obras de Sante materializam experimentos eminentemente plásticos com uma carga expressiva de componentes sociais.

E é assim que se aproxima da corrente expressionista. Em reação a uma “estética da norma”, o “cadinho” expressionista de Sante regurgita criticamente a realidade social brasileira à luz da liberdade de composição formal, possibilitando a distorção dos modelos, a desconstrução dos padrões sistemáticos; flertando com o fantástico, o disforme, o grotesco. A imersão na estética expressionista permite se contrapor a imposição de uma arte acadêmica que tolhia a amplitude de possibilidades de representação.

Em virtude da situação política do país, Sante entendia que o figurativo expressionista era a melhor maneira de exprimir suas composições. O artista considerou que as experiências em torno do abstracionismo não atendiam as suas necessidades estéticas naquele momento histórico. O fato do expressionismo desprezar uma suposta “fuga”, “isenção” ou hermetismo da arte, carregando o suporte com enunciações críticas da realidade social, permitia uma construção sobre a qual a cultura popular nordestina assumiria protagonismo, importância e centralidade diante de um contexto político que marginalizava as suas manifestações.

O surgimento do Neo-expressionismo e do Transvanguardismo italiano foi o ponto de corte para Sante transitar definitivamente para as correntes contemporâneas. Mas é uma nova circunstância, quando as pinturas voltam a se fortalecer no sentido de projetar o mundo e suas contradições. A referência direta e indireta a realidade objetiva em consonância com novas experiências estéticas, inclusive tridimensionais, possibilitam conduzir mediações significativas na construção do objeto plástico. Entendemos, portanto, que essas correntes foram fundamentais para a refundação do espaço plástico, na medida que a projeção do objeto traz consigo referências fundamentais do mundo material. O diálogo entre arte e sociedade se restabelece sob novas condições.

Nesse sentido a importância para a presente tese o debate teórico e metodológico sobre a perspectiva do espaço plástico. Fundamental, inclusive, para a leitura das obras de arte de Sante Scaldasferri. O espaço plástico é uma dimensão eminentemente pictórica sob a qual a arte garante a sua especificidade. Francastel demonstrou todo o movimento dialético em torno desse espaço perpassando todas as correntes desde o renascimento. Considerando que a análise de Francastel se encerra no impressionismo, buscamos em Argan como a arte moderna e a contemporânea se posicionam em torno da projeção do objeto na pintura. Tendo em vista que a arte contemporânea provoca um relativo esvaziamento do suporte de representações atinentes ao mundo e, como tal, desidrata o espaço plástico, o aparecimento do neo-expressionismo e do transvanguardismo apresenta-se como um fenômeno substancial de resgate da relação arte e sociedade através da recondução do objeto para a superfície de representação.

Com efeito, compreendemos que ocorre com essas correntes uma refundação do espaço plástico, na medida em que o mundo com suas contradições é reconduzido com força à luz das condições específicas que a pintura dispõe. Cores fortes, fragmentações, zonas de escuridão, borrões, são utilizados como componentes fundamentais para explorar aspectos tensos e densos da realidade. Surge, desse modo, um corpo grotesco no mundo que representa simbolicamente uma gama de situações presentes na sociedade.

O grotesco é uma expressão muito importante para compreender a obra de Sante Scaldasferri. É fruto das problematizações sobre forma e conteúdo artísticos, que permite a projeção da cultura popular nordestina assentada na livre manifestação formal. A cultura popular é apresentada desprovida de modelos oficialmente válidos, sustentando uma disformidade na disposição dos objetos, reagindo aos padrões socialmente estabelecidos, trazendo universos oníricos, fantásticos e monstruosos. Por isso que sentimos a necessidade de compreender a relação entre cultura popular e grotesco, encontrando referências que corroboram uma construção histórica provocada pela busca imanente de sustentação de práticas e ritos cotidianos.

A cultura popular se manifesta por uma via da não oficialidade. O que socialmente é considerado feio, faz parte de uma gama de relações que fogem dos padrões socialmente estabelecidos. O grotesco, portanto, expressa-se substantivamente para tornar perceptíveis expressões populares ideologicamente condenadas ao julgamento de ordem moral e estética.

Nesse sentido, determinados comportamentos, combinações e rituais são submetidos ao escrutínio público, considerados distantes dos modelos apregoados socialmente.

Desse modo, a teoria do Realismo Grotesco foi utilizada para entender narrativas do campo popular. Sante projeta o conjunto das suas pinturas como uma narrativa que exprime conexões reveladoras da cultura popular, carregando o tom disforme, a fuga dos padrões e a deformação do material, re combinando corpos, explorando o universo mágico, rebaixando para o plano material o cósmico, o celeste, o espiritual.

Posto isso, conseguimos enxergar nas pinturas de Sante Scaldasferri uma série de manifestações que exortam o realismo grotesco, trazendo para o universo da cultura popular um segundo mundo que conecta elementos celestiais, fantásticos, zoomórficos, com a vida ordinária. Um mundo que confronta as regras e os interditos, proporcionando uma gama de representações que desafia os limites de natureza estética e moral, assim como imprime uma veia utópica de transformação social.

Em plena ditadura militar, Sante incorre numa profusão de símbolos populares que encaram frontalmente a ordem institucional. Referências diretas e indiretas dos tempos de exceção irrompem no suporte, de tal maneira que definimos o corte temporal da investigação, considerando a leitura do artista a partir do momento em que decide por razões eminentemente políticas abandonar o abstracionismo e explorar um figurativo eivado de significados históricos, políticos e sociais.

Evidentemente não foi uma exclusividade de Sante. Diversos artistas recrudescem o tom crítico à medida que ocorre uma progressão do aparato repressivo. As bienais baianas, por exemplo, marcaram posição dando visibilidade a obras que refletem aquele momento histórico, principalmente com a vigência do Ato Institucional nº 5. As pinturas aproveitam das infindáveis possibilidades de representação para denunciar o golpe, driblando a censura face os contornos simbólicos, enigmáticos e metafóricos da escrita pictórica, além de oferecer ao circuito artístico um arsenal de obras que absorvem as inovações e as novas experiências estéticas.

A arte baiana tinha um verdadeiro incômodo com o que Sante chamava de “hiato temporal” do campo artístico da Bahia com relação às inovações estéticas das linguagens internacionais. Diversos motivos explicaram essa situação e foram explanados durante a produção da tese. Mas o fato é que essa inquietação possibilitou a construção de uma identidade pictórica da

arte baiana. A assunção “tardia” da arte moderna fora acompanhada pela constituição de uma estética de corte regionalista assentada em experimentos em torno da cultura popular. A arte de Sante é fruto dessa construção que tem origem, sobretudo, nas experiências inovadoras de José Tertuliano Guimarães, passando pela primeira geração de artistas modernos, até o aparecimento do Grupo “Mapa”.

Todo esse movimento em torno da consolidação da arte moderna baiana posicionou seus traços no sentido da representação da cultura popular. Sante assumiu o figurativo em 1964 trazendo para o suporte um universo das expressões populares, cujos personagens povoam o imaginário do homem nordestino. Os contornos em tons de realismo grotesco evocam um espaço plástico movido por experiências insólitas, sob as quais os objetos plásticos são delineados à luz de características fantásticas presentes no plano material.

Nesse sentido, Sante arregimenta uma narrativa de rebaixamento característica da cultura popular. Diversas manifestações de transferência de situações mágicas, extraordinárias, celestes para o plano material são percebidas durante as três fases. O grotesco popular delinea o conjunto de composições desprovidas de preocupações normativas, assim como projeta representações de uma realidade despida de padrões socialmente estabelecidos.

Na terceira fase, por exemplo, o rebaixamento carrega as composições de figuras dotadas de poderes especiais. Santos, carrancas, beatos, conduzem um manancial de representações que desloca para o plano material uma série de práticas atribuída ao plano celeste. Sante exprime a aproximação entre o céu e a terra característica da religiosidade popular, a partir da manifestação de símbolos da cultura popular nordestina. A santa popular sofre das mesmas agruras do cidadão comum, o beato concentra consigo poderes e flagelos para representar o coletivo marginalizado, e as carrancas apresentam um formato zoomórfico com toda a carga simbólica de proteção divina.

Na quarta fase, as romarias e procissões são exploradas para exibir uma aproximação cada vez mais significativa entre o plano cósmico e o terreno, de tal modo que Jesus e Maria percorrem o mesmo caminho de sacrifício realizados pelos devotos. Sante demonstra todo o sofrimento dos fiéis na projeção do martírio dos santos populares. Uma saga no plano celeste é rebaixada para o plano terreno, materializada pelas diversas manifestações populares que ocorrem no nordeste brasileiro. Figuras míticas tornam-se parte integrante de um contexto passível de transformação a partir da organização coletiva.

Na quinta fase, o rebaixamento é demarcado pela intercorporalidade. O homem-porco emerge como uma figura dotada de dons especiais, provocando uma devassa no comportamento humano. A “animalização” das relações sociais converte a sociabilidade num conflito permanente, tornando as fraquezas de caráter mais evidentes. Os traços grotescos acentuam circunstâncias de dor, sofrimento e violência, sob a égide de uma representação disforme e convicta do papel disruptivo e corrosivo nas relações humanas. Por outro lado, a construção da fraqueza de caráter também conduz o pintor a manifestações de natureza moral, que expõe as contradições de uma leitura pictórica assentadas em aspectos religiosos.

O grande catalisador dessas experiências grotescas no contexto da cultura popular são os ex-votos. O material votivo tem centralidade no que se refere a enunciar uma narrativa que desperta a ruptura de padrões estéticos e sociais, combinações expressivas em torno do rebaixamento espiritual para as relações sociais e, sobretudo, a simbiose eivada de contradições com a condição humana.

As três fases analisadas são permeadas pela presença marcante dos materiais votivos. Sante transforma um produto de elevada grandeza simbólica no contexto da religiosidade popular em objeto de intensas experiências estéticas. Vários personagens históricos são transmutados em objetos votivos, de forma a demonstrar o amálgama existente entre diversas referências, coisas e materiais no âmbito da cultura popular nordestina.

Percebemos que a forma como o ex-voto é construído em cada fase dita o ritmo das representações. A terceira fase do artista, por exemplo, revela um ex-voto impassível, cuja composição apresenta um material votivo sem grandes transformações de natureza estética. Um objeto imerso, embaralhado e desorganizado num ambiente de grande densidade de informações acerca da cultura popular. Rebelia e repressão estão marcadamente presentes nesse universo votivo, apesar da impassividade dos ex-votos.

A quarta fase, por sua vez, conduz o ex-voto para um processo gradual de humanização das suas formas. É a fase do “ex-voto com cara de gente”, isto é, ainda são materiais votivos, mas que apresentam formas humanas. Isso implica numa mudança profunda do papel dos ex-votos nas representações, adquirindo grande carga política, na medida em que aposta num horizonte de transformação social em face do respeito à diversidade, a liberdade religiosa e de gênero. O processo de humanização das formas votivas permite, por outro lado, o surgimento de uma nova característica, que submete o indivíduo aos interesses de lideranças carismáticas e autoritárias. Isto é, o mesmo processo de humanização que movimenta a atmosfera votiva

para o fortalecimento das organizações coletivas, provoca, de outro modo, o esvaziamento da sua capacidade de mobilização, exibindo formas, comportamentos e perfis alheios e passivos diante da presença de uma autoridade estabelecida.

A quinta fase é de “gente com cara de ex-votos”. É, portanto, a culminância de um processo de humanização das formas votivas, que traz consigo as consequências do protagonismo humano no universo pictórico. A humanidade se converte em “animalidade”, na medida em que as relações humanas passam a ser ditadas por situações de desigualdade, poder e violência. A cultura popular e as manifestações coletivas, por conseguinte, perdem evidência e visibilidade em nome de condições estruturais que esvaziam as suas potencialidades. A utopia de outrora é transformada em distopia.

Nesse contexto, as fases são eivadas de carga política, refletindo um pouco o estado de coisas que o Brasil fora submetido durante 21 anos. O movimento estético em torno de um cunho revolucionário de esperança até o desencantamento fatalista, dialoga com as circunstâncias advindas da ditadura militar brasileira. Compreendemos que cada fase apresenta uma resposta de natureza estética a momentos distintos do regime militar, desde a implantação do AI-5 até a esperança diante do processo de anistia.

Sante já aposta na terceira fase na representação de figuras simbolicamente “subversivas”. Antônio Conselheiro, Padim Ciço, Jararaca, Maria Bonita, Lampião são tecidos sob uma carga de pertencimento do universo da cultura popular. Um pertencimento que sustenta a vocação popular de resistência e desafio à ordem institucional. Expressões de força e resiliência, que se tornam alvos do poder repressivo das forças militares. O uso progressivo da força em comunidades populares alude a responsabilidade da ditadura diante de um cenário de violência e miséria.

Na quarta fase, já sob as condições impostas pelo recrudescimento da censura, as referências acerca da ditadura militar estão situadas na aproximação do plano de composição de figuras e manifestações populares, que possibilita uma imersão sensível à realidade de grupos socialmente marginalizados. A diminuição da distância do campo de representação conecta um quadro de diversidade política, religiosa e de gênero ao contexto da cultura popular, posicionando os personagens de frente e com altivez no sentido de encarar as vicissitudes da realidade social e política vigente. Percebemos no final dessa fase, por outro lado, experiências pictóricas em torno do aprofundamento de uma situação política que transforma

peessoas em “gados”, antecipando partes do processo de animalização de um conjunto desprovido de consciência da situação de exploração para a qual estão submetidos.

Na quinta fase, constatamos referências diretas e indiretas à ditadura militar a partir de manifestações de poder, violência e alheamento da realidade. Princípios de esperança são substituídos por uma violência absoluta. Corpos são dilacerados, mutilados, submetidos a flagelações psicológicas. O homem deleita-se com o exercício da força, provoca sofrimento, subjuga pela intimidação. Tudo isso sob a complacência de figuras que não se posicionam, prostradas no “muro” da indiferença ou envolvidos em circunstâncias de exaltação patriótica. A linha distópica adotada segue um efeito de continuidade das transformações estéticas ocorridas no final da fase anterior, cuja culminância de um estado de desesperança é acompanhada por representações mais diretas acerca das consequências políticas e sociais do regime militar.

Nas três fases - sob nuances distintas - uma escrita pictórica rebelde e inconformada permanece na superfície. Seja na tomada de consciência dos personagens ou no posterior estado de alheamento daquela realidade, o espaço plástico reverbera tensionamento. A cultura popular se manifesta como um canal de vocalização de manifestações marginalizadas do nordeste brasileiro, em consonância com uma afirmação identitária de um regionalismo plural.

Constata-se que Sante, desse modo, oferece uma narrativa com movimentos lineares e descontínuos, trazendo intensas trocas com o espaço objetivo. A referência ao Realismo Grotesco é fundamental para entender esse movimento, na medida em que posiciona o conjunto de pinturas sob um ritmo narrativo, cujo encadeamento lógico permite a construção da análise com vista a leitura coletiva das obras. No entanto, o invólucro regionalista das terceira e quarta fases posicionam a pintura sob os limites da aparência fenomênica, cuja análise precisa estabelecer diversas mediações para dialogar com circunstância para além do imediato. A quinta fase, pelo contrário, transcende a aparência imediata, os limites do regionalismo, evocando instâncias universais de imersão do objeto.

Nesse sentido que percebemos o movimento interno de humanização das formas votivas. A análise parcial de uma das fases das pinturas de Sante não permitiria essa conclusão. Da mesma maneira que uma leitura que não considerasse o aspecto temporal relacionado com o período da ditadura militar, impossibilitaria uma análise profunda com as experiências plásticas ali emanadas.

O fato é que as obras de Sante trazem referências fundamentais de natureza estética e sociohistórica que determinam a sua relevância para uma pesquisa em Sociologia da Arte. Manifesta a complexidade de uma cultura popular nordestina com suas variantes internas, evidenciando o seu potencial estético de composição, na medida em que apresenta em cada fase transformações figurativas significativas. Mudanças no suporte que acompanham as condições estéticas vigentes e as inovações plásticas, sob as quais é possível abordar com sensibilidade a complexidade das manifestações populares no bojo de um contexto político e social muito delicado e revelador da história do Brasil, assim como entender o seu contrário, ou seja, uma obra que evoca autonomia em relação às condições objetivas, demonstrando circunstâncias de ordem intra-estéticas que dizem respeito somente ao desenvolvimento da pintura enquanto dimensão particular de experiências em torno de objetos plásticos.

REFERÊNCIAS

A BIENAL da Bahia. **Veja**, 25 de dezembro de 1968, p.63.

ADORNO, Theodor. W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGUIAR, J. V.; BASTOS, N. Arte como conceito e como imagem: a redefinição da “arte pela arte”. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, [São Paulo], v. 25, n. 02, nov. 2013. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78771>>. Acesso em: 10/08/2021.

ANASTACIO, Timoteo Amoroso, SCALDAFERRI, Sante. **As Tentações**. Salvador: EGBA/FUNCEB, 1989.

ANASTÁCIO, Timoteo. Três ídolos, um só Deus. In:_____. **As Tentações**. Salvador: EGBA/FUNCEB, 1989.

ARAÚJO, Emanuel. O artista baiano, na sua circunstância. In: PONTUAL, Roberto (org.). **JENNER: a arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARGAN, Giulio. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1993.

AMADO, Jorge. Tapeçaria de Sante Scaldaferrri. In: CIVICA GALLERIA D'ARTE. **Sante Scaldaferrri: Catálogo Comemorativo de 30 anos de carreira artística-profissional**. Porto Fino: Civica Galleria D'arte, 1987.

_____. Três Temas a Propósito do Cinquentenário de Jenner. In: PONTUAL, Roberto (org.). **JENNER: a arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

AMADO, Jorge. Tapeçaria de Sante Scaldaferrri. In: CIVICA GALLERIA D'ARTE. **Sante Scaldaferrri: Catálogo Comemorativo de 30 anos de carreira artística-profissional**. Porto Fino: Civica Galleria D'arte, 1987.

AYALA, Waldir. Sante Scaldaferrri: a permanência da pintura In: Gaymu Inter Art Galerie. **Catálogo da Exposição Sante Scaldaferrri - Paris**. Salvador: Funceb, 1992.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. Descompasso: como e porque o modernismo tardou a chegar na Bahia. In: 5º ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. **Anais eletrônicos...** Faculdade de Comunicação, 2009. Disponível em:

<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19289.pdf>. Acesso em: 20/04/2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITO, Reynivaldo. In: Portugal, Claudius. **Sante Scaldaferrri: Desenhos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2003.

CALASANS, José. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

CALASANS NETO. A Geração de “MAPA”: continuidade de renovação. In: PONTUAL, Roberto (org.). **JENNER: a arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CALDERÓN, Valentin. A Cultura Popular na Arte de Sante Scaldaferrri. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Catálogo da Exposição A Cultura Popular na Pintura de Sante Scaldaferrri**. Salvador: MAM-Ba, 1977.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CASTRO, Silvio. **Teoria e Política do Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

CIVICA GALLERIA D'ARTE. **Sante Scaldaferrri: Catálogo Comemorativo de 30 anos de carreira artística-profissional**. Porto Fino: Civica Galleria D'arte, 1987.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. O Cangaço e a Representação Mística de Lampião. **Rev. Ponta de Lança**, São Cristovão, v.12, n.22, p. 5-23, 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/9295>. Acesso em 15 de nov. 2020.

DANTO, C. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. New Jersey: Princeton University Press, 2014 .

ECO, Humberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVANGELISTA, Bruno. Por uma Sociologia da Pintura. In: Câmara, Antônio; Evangelista, Bruno; Lessa, Rodrigo. (Org.). **Ensaio de Sociologia da Arte**. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2018, v.1 , p. 107-126.

FERREIRA, Muniz. O Golpe de 1964 na Bahia. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, [Recife], v.22, n.1, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24814> . Acesso em: 15/04/2020.

FLEXOR, Maria HelenaOchi. **Bahia: raízes da arte moderna**. In: Artes visuais na Bahia. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003, p. 37-51.

FONTES, Henio Pereira. **A Prática Votiva Expressa na Relação Devoto-Santo no Catolicismo Popular**: um estudo sobre os ex-votos do Santuário de Nossa Senhora da Penha. 2014. TCC (Graduação em Antropologia) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ayres Camurça.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva (Editora da Universidade de São Paulo), 1973.

_____. **Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX**. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s.d.

_____. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREITAS, Artur. Poéticas Políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. **História: questões e debates**, [Curitiba], n. 40, p. 59-90, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/issue/view/299> . Acesso em: 16/04/2020.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo , v. 17, n. 34, p. 183-202, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 Aug. 2019.

GALEFFI, Romano. Sante Scaldaferrri. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Catálogo da Exposição A Cultura Popular na Pintura de Sante Scaldaferrri**. Salvador: MAM-Ba, 1977.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco.

Comunicação e Sociedade. [Braga], v. 4, 2002. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8694/1/albertino_n.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

HEGEL, F. W. **Estética: Pintura e Música.** Lisboa: Guimarães e Cia Editores, 1974.

HEINICH, N. **A sociologia da arte.** Bauru: EdUSC, 2004.

JUNIOR, Mario Cravo. Arte e Atualidade na Bahia. PONTUAL, Roberto (org.). **JENNER: a arte moderna na Bahia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

KERN, Maria Lucia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais.** [Porto Alegre], v. 13, n. 22, mai 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27909/16516>> . Acesso em: 25/11/2021.

KERN, D.; FEDERIZZI, G.; CASTILHOS, M.; LUCENA M. A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais.** [Porto Alegre], v.09, n. 16, mai 1998. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27752/0>> Acesso em 09/08/2021.

LEENHARDT, Jaques. Um Instante sobre a Terra. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Catálogo da Exposição Sante Scaldaferrri: um instante sobre a terra.** Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1995.

LEITE, José Roberto Teixeira. Sem Título. In: MUSEU DE ARTE DA BAHIA. **Catálogo de Exposição de Pinturas Sante Scaldaferrri, 1985.** Salvador: Funceb, 1985.

LIMA, Marcio Santos. A Inscrição Identitária do Povo Baiano na Obra de Sante Scaldaferrri. In: 6º ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2010, Salvador. **Anais eletrônicos...** Faculdade de Comunicação, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24297.pdf>>. Acesso em: 19/05 2017.

LINO, Sulamita Fonseca. **A Experiência Estética do Feio nas Artes Pictóricas**. 2020. 188 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os Movimentos Artísticos a Partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUKÁCS, Georg. El film. In: _____. *Estética I: La peculiaridad de lo Estético*. V.4.

Barcelona – Mex: Grijalbo, 1982.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MARIANO, Walter. Panorama das Artes Plásticas na Imprensa Baiana entre 1950 e 1970. **Revista de Arte Ohun**: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, [Salvador], n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Panorama.pdf> . Acesso em: 19/04/2020.

MATOS, Matilde. 50 anos de arte na Bahia. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2013.

MOTA, Edson. **Fundamentos para o Estudo da Pintura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. Depoimento. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Sante Scaldaferrri: a dramaturgia dos sertões**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. **Catálogo de Exposição de Pinturas Sante Scaldaferrri, 1985**. Salvador: Funceb, 1985.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Sante Scaldaferrri: a dramaturgia dos sertões**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Catálogo da Exposição Sante Scaldaferrri: um instante sobre a terra**. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1995.

OLIVEIRA, J. C. A. Ex-Votos do Brasil: fragmentos da riqueza, diversidade e curiosidade da religião do povo. In: V Enecult, 2009, Salvador. **Anais eletrônicos ...** Salvador, UFBA, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19058.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

- ORO, Ivo Pedro. **O Fenômeno Religioso: como entender**. São Paulo: Paulinas, 2013.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão, 2006.
- PALACETES DAS ARTES RODIN BAHIA. **Catálogo da Exposição POP BIENNAIS: Sante Scaldaferrri**. Salvador: IPAC, 2011. p.(73 - 78).
- PENDAIRE, F. Cáusticas Encáusticas. In: Gaymu Inter Art Galerie. **Catálogo da Exposição Sante Scaldaferrri - Paris**. Salvador: Funceb, 1992.
- PONTUAL, Roberto (org.). **JENNER: a arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- PORTUGAL, Claudius. **Sante Scaldaferrri: Desenhos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2003.
- _____. **Sante Scaldaferrri: baiano, nordestino, brasileiro, universal**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2014.
- PITOMBO, Dival. Um artista e seu mundo. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Catálogo da Exposição A Cultura Popular na Pintura de Sante Scaldaferrri**. Salvador: MAM-Ba, 1977.
- QUEIROZ, Renato da Silva. Mobilizações Sociorreligiosas no Brasil: os surtos messiânicos-milenaristas. **Revista USP**. [São Paulo], n. 67, p. 132-148, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13460>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.
- REIS, Antônio Carlos. **Religiosidade popular: peregrinação e vínculos de solidariedade na romaria pirapora do bom Jesus**. São Paulo: Reflexão, 2013.
- ROCHA, Carlos Eduardo. Modernismo e Mercado de Arte na Bahia. In: PONTUAL, Roberto. **JENNER: a arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**, 2011, 526 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Orientador: Prof. Dr. Ewal Hackler.
- SANTOS, Jancileide Souza dos. Ex-votos do Brasil: Religiosidade Popular em face das Novas Tecnologias. In: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da

Comunicação, 2009, Teresina. **Anais eletrônicos ...** Teresina, UFPI, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2009/resumos/R15-0584-1.pdf>>.

Acesso em: 10 ago. 2019.

SANTOS, P. S. N. Regionalismo: a reverificação de um conceito. **Raído** (UFGD), V. 1, p. 13-32, 2007.

SCALDAFERRI, Sante. **Catálogo Geral: 30 anos de carreira artística**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1988.

_____. **Os Primórdios da Arte Moderna na Bahia:** depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.

_____. **Novas Pinturas**. Salvador: P555, 2004.

_____. **Pop Bienais**. Salvador: IPAC, 2011.

_____. Que é ex-voto. In: PALACETES DAS ARTES RODIN BAHIA. **Catálogo da Exposição POP BIENNAIS:** Sante Scaldaferrri. Salvador: IPAC, 2011. p.(73 - 78).

_____. A razão deste album. In: ANASTACIO, Timoteo Amoroso, SCALDAFERRI, Sante. **As Tentações**. Salvador: EGBA/FUNCEB, 1989.

_____. Os ex-votos e o meu discurso. In: Gaymu Inter Art Galerie. **Catálogo da Exposição Sante Scaldaferrri - Paris**. Salvador: Funceb, 1992.

_____. **Novas Pinturas**. Salvador: P555, 2004.

_____. **Pinturas**. Salvador: Omarg, 2001.

_____. Profissão: Pintor. MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Sante Scaldaferrri:** a dramaturgia dos sertões. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

SCHELLING, Friedrich. **Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHROEDER, Caroline Saut. A Censura Política às Artes Plásticas em 1960. In: IX Forum de Pesquisa em Arte, 2013, Curitiba. **Anais eletrônicos...** ArtEmbap, 2013. Disponível em:

http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/01_0_Caroline_Staut_Schoeder.pdf . Acesso em: 10/04/2020.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, 140 p.).

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRIPODI, Aldo. **Sante Scaldaferrri: uma poética do feio**. Salvador: Gráfica Santa Marta, 2008.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DRAMATURGIA dos Sertões. Salvador. Direção de Walter Lima, 26 minutos, 1999.

Sante Scaldaferrri. **Programa Identidades**, Salvador: TV FTC, 2009. Programa de TV.

Sante Scaldaferrri. **Programa Perfil e Opinião**, Salvador: TVE BAHIA, 2010. Programa de TV.

SANTE Scaldaferrri. Direção de Cícero Bathomarco, 34 minutos, 2013.