

A INSCRIÇÃO IDENTITÁRIA DO POVO BAIANO NA OBRA DE SANTE SCALDAFERRI¹

MÁRCIO SANTOS LIMA²

RESUMO

Este artigo é parte de uma pesquisa sobre a utilização de objetos do eixo popular em obras de arte como forma de valorização e legitimação identitária de um povo reafirmando a criatividade e as possibilidades estéticas de uma sociedade que vive em contexto de sofrimento, seca e dificuldades. O texto faz um recorte na obra de Sante Scaldaferrri e seu incansável interesse pela *arte popular* em seus aproximados 60 anos de profissão artística. Cabe analisar seu caminhar na História das Artes Visuais na Bahia, sua contribuição para a mudança do olhar baiano e seu fascínio pelos ex-votos com a apropriação em suas obras.

Palavras chaves: Arte popular. Ex-votos. Artes Visuais. Identidades Culturais.

¹ Artigo feito na disciplina *Teoria das Artes Visuais*, do Mestrado de Artes Visuais da UFBA, tendo como professora e orientadora, a dra. Rosa Gabriella.

² Graduado em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, aluno especial do Mestrado de Artes Visuais da UFBA e posgraduando em Docência do Ensino Superior pela ABEC-Associação Baiana de Educação e Cultura. E-mail: arte.lima@hotmail.com ou designlima@ig.com.br.



INTRODUÇÃO

O estudo das *culturas populares*, mesmo considerando apenas um recorte artístico, é complexo e abrangente, como diz Clifford Geertz, em seu livro *A interpretação das culturas* (1978), “A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa”. Partindo desse pressuposto, propõe-se trabalhar, de maneira sucinta, alguns conceitos importantes de termos tratados no corpo deste artigo. Favorecendo, portanto, a clareza e coesão textual, distanciando-se de quaisquer colocações evasivas e sem embasamento teórico sobre o assunto. Para tanto, se faz necessário o uso da historiografia dando início à investigação do fenômeno da *arte popular* como inscrição identitária de um povo.

Um ponto importante, concernente a conceitos, é que, observando a natureza do termo *cultura popular*³ se tem a suspeita de que nada tem em ver com o termo *cultura de massa*. Uma vez que este último refere-se a um fenômeno que se conforma com as exigências de mercado, com os ditames do capital em uma perspectiva econômica de cima para baixo, e homogeneiza e globaliza uma cultura formatada que atende aos interesses de consumo e de uma sociedade *kafkaniana*, que louva o espetáculo em detrimento dos saberes e costumes autóctones de um povo.

³ Segundo Chauí (2008), o termo *cultura popular* ainda é mais complexo por se tratar, tanto de produção e criação de linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho e de habitação, do vestuário e da culinária, como das expressões da pintura, da música, da dança, do lazer, e até mesmo das relações sociais, com o poder, com a guerra, com a paz, seguindo pela noção de vida e de morte.

Essa noção abrangente de cultura, para a filósofa, se esbarra com o problema da *sociedade* que, ao contrário da *comunidade*, que tem como marca, a indivisão interna e a idéia de bem comum, seu princípio é a divisão interna, a separação dos indivíduos pelos interesses e desejos egocêntricos. Para Chauí, a sociedade significa isolamento, fragmentação. “A sociedade de classes institui a divisão cultural. Esta recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular”. Seja qual for o termo, a tônica está sempre indicando um corte no interior da cultura, entre o que alguns convencionam por “cultura formal, ou cultura letrada, e a cultura popular, que ocorre espontaneamente nos veios da sociedade”.

Historicamente, essa divisão cultural sempre ocorreu, e, segundo Marilena Chauí (2008, p 59), a *cultura popular* recebe entendimentos diferentes em diversos períodos, por exemplo, no Romantismo do século XIX, é considerada a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, busca universalizar a *cultura popular* por meio do nacionalismo (cultura nacional), já no Iluminismo é proposto a superação da *cultura popular* por meio da educação formal e, no século XX, no pensamento populista, pretende-se uma *cultura popular* revolucionária. Desta maneira, os interesses político e econômico estão acima de qualquer solução para dirimir a divisão interna da cultura. Reforça a idéia de que a cultura dominante legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social, ao mesmo tempo que, evidencia a *cultura popular* como aquilo produzido pelas classes populares que, por serem heterogêneas, suas manifestações são imbuídas de extrema diversidade. A *cultura popular* é plural, daí os termos bastante em voga na atualidade: *interculturalidade*, *pluriculturalidade* e *transculturalidade*.

As culturas populares referem-se às diversidades culturais genuínas de um povo, seus costumes, suas artes, suas idéias e suas crendices, sem se pautar em valores de mercado para sobrepujar tudo o que vê pela frente.

Um outro termo, que será ainda mais utilizado neste trabalho, deve ser observado: *arte popular*, que seguindo a mesma linha epistemológica, se difere da *arte pop* ou *pop art*, movimento que utiliza dos meios da comunicação e da cultura de massa para elaborar seu discurso. Quem define bem esta diferença é o arquiteto italiano Bruno Zevi quando escreve sobre a Exposição Nordeste, de *arte popular* de Lina Bo Bardi, em 1965:

São objetos desconcertantes, que também podem ser tomados por pop-art, como recentemente ocorreu em Paris. Trata-se, entretanto, justamente do oposto da pop-art: porque nunca são gestos de integração, mais ou menos passiva, de cultura economicamente avançada, e sim esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte, que denuncia a sua existência intolerável". (ZEVI, 1965)

Assim como as *culturas populares*, a *arte popular* emerge não somente do povo, mas para e pelo povo. A partir deste entendimento, cabe uma pergunta que chama à reflexão para o termo em questão: o que é *popular* e *povo*⁴?

Embora, não se pretenda analisar os artistas populares, suas obras, seus fazeres artísticos e sim, a “transfiguração” de suas obras para o mundo das Artes Visuais, através de uma linguagem internacional contemporânea, é de muita valia citar alguns nomes importantes de pintores e artesãos populares que obtêm destaque no cenário artístico nacional, tais como Mestre Vitalino, seu discípulo Zé Caboclo, ambos de Caruaru (PE) com suas peças de cerâmicas inigualáveis, Djanira da Mota e Silva, do

⁴ Para Renato Ortiz (1992), apesar de inúmeras divergências em torno do termo *popular*, existem duas vertentes sobre o tema que o avaliam bem, uma com perspectiva de que os grupos populares têm cultura própria completamente oposta a da elite, a outra, *popular* é considerado sinônimo de povo, em uma análise mais abrangente.

Segundo Mouralis (1982, p.132), após a revolução industrial, duas modalidades essenciais definem o *povo*, “o seu lugar e a sua função no interior do sistema econômico” e, no plano literário, a partir do século XIX passa a se resolver como classe, e não mais através dos planos estéticos, morais, religiosos ou filosóficos. Assim, com a consolidação das sociedades de classes economicamente definidas, alguns intelectuais marxistas denominam por *povo* o proletariado. E os termos *popular* e *povo*, são compreendidos como *camponeses*, *gente “simples”*, gente modesta e *maioria subalterna*. Embora este entendimento perdure até os dias atuais, nas mentes de alguns poucos pensadores, salienta-se que a *arte popular* não se restringe a determinada classe social, mas se estende a outros segmentos, em menor grau, porém, de natureza semelhante. A idéia concebida aqui, é de não estabelecer limites aos processos criativos populares, sejam por fatores econômicos, sociais, físicos ou biológicos, mas sim, observar o fenômeno de sua transposição nas variadas faces da sociedade, e analisar o seu papel na constituição de identidades culturais, como sinaliza Ortiz (1992), quando sugere a “*cultura popular* como elemento de extrema importância para a formação da identidade nacional”.

interior de São Paulo e Heitor dos Prazeres, do Rio de Janeiro, e suas pinturas “naïfs” de temas populares, o baiano Agnaldo Manuel dos Santos com sua representação das tradições afro-brasileiras em suas esculturas “primitivas”, dentre outros.

O interesse de artistas pela *arte popular* não é novidade no cenário baiano, como diz Renato Ortiz (1992) a *arte popular* “é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”. Muitos se apropriam desta temática para imprimir uma poética particular no mundo das Artes, é o caso de Caribé, argentino que viveu na Bahia, com uma obra bastante enraizada na religiosidade afro-brasileira, o Candomblé; também os baianos Rubem Valentim, com os instrumentos dos orixás e suas simbologias e Emanuel Araújo na opção das cores vermelha, branca e preta em suas esculturas, fazem uma leitura dessas culturas baianas; e Raimundo de Oliveira com a influência da religiosidade cristã na simplificação da perspectiva e no olhar ingênuo sobre os objetos, dentre muitos outros que buscam esse segmento.

Enfim, o enfoque da abordagem está nas manifestações artísticas populares que, como investigação da identidade de determinado povo, sofrem apropriações por artistas acadêmicos, reinventando uma poética genuinamente *popular*.

É nesse viés que este artigo percorre, escolhendo o artista baiano Sante Scaldaferrri e sua obra como categoria de análise. O artista vem trabalhando esse tema com extrema coerência estética há 50 anos. A relação de Sante com a *arte popular*, religiosa e brevemente política (não partidária), o leva a uma regularidade em todo o seu trabalho. Sua pintura, enraizada nos exageros corporais, aponta para a alma humana com seus devaneios e suas distorções, representada, segundo o artista, pelo objeto central de sua poética: *o ser humano*. Com isso, a preocupação de Scaldaferrri, na construção de seu trabalho, é visceralmente antropofágica, no sentido metafórico da palavra, aludindo ao movimento artístico de 1928, que ironiza em suas obras a submissão da elite brasileira aos países desenvolvidos e propõe, segundo o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, a "Devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação".

SANTE SCALDAFERRI

Sante Scaldaferrri nasce em Salvador, no ano de 1928, e se forma na Escola de Belas Artes da UFBA, em 1957. Estuda também na Escola de Teatro, da mesma Instituição, no curso de cenografia. Trabalha no Sesi, Sesc e Ipac, onde implanta centros de formação artesanal. Chega até a participar de filmes de Glauber Rocha como cenógrafo e ator. Entre 1958 e 1964 é assistente artístico de Lina Bo Bardi, sendo coordenador e professor de Arte-Educação da Escola da Criança do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM-BA.

Scaldaferrri tem uma história de inúmeras exposições, salões, premiações, livros publicados. Sua obra tem sido objeto de pesquisa para monografias, artigos e até dissertação de mestrado⁵.

Sante e a Arte Moderna na Bahia

Embora a Arte Moderna demore a chegar ao Brasil, quando tem sua exposição oficial na Semana de 22, na Bahia é ainda mais tardia e, segundo Sante (1998)⁶, apesar de o artista José Guimarães ter sido uma espécie de precursor do modernismo nas Artes Plásticas no Estado, o que marca, na verdade, a chegada das novas linguagens artísticas na Bahia são duas exposições na década de 1940: a *Exposição de Arte Moderna* e a *Exposição de Arte Contemporânea*. A primeira trata de uma mostra coletiva na Biblioteca Pública, no dia 5 de agosto de 1944. Participam artistas conhecidos em todo país como Lazar Segall, Manoel Martins, Noemia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Osvaldo Goeldi, Hélio Feijó, Augusto Rodrigues, Pancetti, Scliar, Osvaldo de Andrade Filho, Valter Lewy e Takaoka.

A referida mostra sofre duras críticas e severos discursos depreciativos de escritores respeitados da época, e culminam, dois meses depois, em uma exposição revanchista sob a curadoria do escritor e dono do jornal *O Imparcial* Wilson Lins com o título *Exposição Ultramoderna* inaugurada em 14 de outubro de 1944, no Salão Azul do Palace Hotel, na rua Chile. Com o poder da mídia, esse grupo ridiculariza e zomba da

⁵ Aldo Tripode defendeu dissertação no Mestrado de Artes Visuais, em 1999, sob título: **Sante Scaldaferrri, uma poética do feio**.

⁶ Livro publicado em 1998 sob título **Os primórdios da arte moderna na Bahia; depoimentos, texto e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia.

arte dos artistas modernista. Parafraseando Walter Benjamin (1994, p 188), “desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”.

Mais tarde, em 1948, é inaugurada, mais uma vez na Biblioteca Pública, a *Exposição de Arte Contemporânea*, promovida pelo Secretário de Educação e Saúde Anísio Teixeira e pelo então governador do Estado Otávio Mangabeira, sob curadoria do escritor carioca Marques Rebelo. Dessa vez com certo apoio da imprensa e com inexpressiva revanche dos oposicionistas tradicionais.

Mas, é a década de 1950 a decisiva para a consolidação da Arte Moderna na Bahia, além de diversas exposições individuais, os artistas baianos promovem coletivas como “Artistas Modernos da Bahia”, “1ª Exposição de Arte Popular”, “Retrospectiva da Pintura no Brasil”, “Um Século de Pintura Brasileira” e o “IV Salão baiano de Belas Artes”. A partir do final dessa década, surge uma segunda geração de artistas baianos modernos, composta por Sante Scaldaferrri, Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, José Júlio de Calasans Neto, Paulo Gil de Andrade Soares, Frederico de Souza Castro, Carlos Anísio Melhor, Florisvaldo Mattos, João Carlos Teixeira Gomes, João Eurico Matta, Nemésio Salles, Raymundo Amado, Sylvio Pinheiro, Silva Diltra, Julia Conceição, Lina Gadelha, José Turisco, Antônio Guerra Lima, Ângelo Roberto, David Salles, Rex Schindler, Luiz Pulino, Robero Pires e Fernando Rocha, entre outros.

Segundo o próprio Sante (1998), sua preocupação sempre esteve ligada à tentativa de (re)criar uma identidade cultural brasileira, através da junção das *culturas populares* com a arte e o artesanato do Nordeste. Desde muito cedo Sante desperta esse interesse pela *arte popular*, e a convivência com a arquiteta italiana Lina Bo Bardi é de extrema importância no fomento e incentivo desse gosto. Em 1958 a 1964, como já citado, Scaldaferrri é seu assistente artístico, coordenando e lecionando cursos de artes para crianças no MAM. Hoje, Sante (2009)⁷ declara a relevância dessa experiência vivida nesse período: “aprendi a ser profissional com Lina”.

A influência de Lina Bo Bardi é evidente, dada a afinidade das propostas de ambos. O interesse pela arte e pelo artesanato nordestinos como inscrição identitária do povo do Nordeste é comum para os dois artistas. Além disso, a chegada de Lina na Bahia deve ser considerada um marco para a Arte Moderna no Estado, pois em 1960 é criado, sob sua direção, o Museu de Arte Moderna da Bahia, primeiramente instalado no Teatro Castro Alves, sendo transferido para o Solar do Unhão, juntamente com o Museu de Arte Popular que, infelizmente, não vingou e tem parte de seu acervo abandonado.

⁷ Entrevista exclusiva concedida em 2009, para este artigo

Das duas mil peças da coleção de Lina, apenas 800 estão sendo recuperadas e restauradas pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC.



Figura 1. Exposição no Solar Ferrão, Pelourinho, Salvador, Bahia. Parte do acervo de Arte Popular de Lina Bo Bardi restaurado e recuperado pelo IPAC-BA, 2009 (ex-votos)

O papel da arquiteta italiana é relevante nos estudos das artes populares, sobretudo na promoção da “Exposição Bahia”, na 5ª Bienal Internacional de São Paulo, composta de uma montagem com material de artesanato, feito por pessoas “simples” do povo, objetos do cotidiano e das *culturas populares* do Nordeste, em 1959.

A leitura apresentada aqui, de que Scaldaferrri alimenta e aprofunda seu interesse pelo tema popular na convivência com Lina Bo Bardi, é pertinente, pois seu olhar é motivado por esse viés contemporâneo, carrega esse momento histórico em sua obra e direciona a sua arte para a percepção popular, e se apropria destes objetos culturais para inscrever uma identidade artística do povo nordestino. Essa apreensão da obra, impregnada de valores culturais e individuais sugere uma intersubjetividade com o objeto, como diz Adorno:

A construção, numa obra de arte, diz respeito à sua lógica interna, que não é a dos conceitos [...] Ao contrário da construção conceitual, a estética diz respeito à singularidade do artefato, de sua inteireza como algo único. A construção estética é semelhante, em seu princípio, ao processo de síntese que leva ao conhecimento conceitual. Entretanto, diferentemente deste último, aquela não tem como objetivo algo externo à própria relação entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o fruidor e a obra [...] sua coerência, sua identidade, não deve ser buscada a partir de um ponto externo à própria obra, pois ela surge a partir da própria experiência com a coisa (ADORNO, 2003, p. 55)

A BUSCA PELO IDENTITÁRIO BAIANO NA ARTE POPULAR

Nesse caldeirão borbulhante do modernismo e vanguardas tardias na Bahia, é que o artista Sante Scaldaferrri se insere, descobrindo e inventando sua poesia pictórica embasada na pesquisa de uma *arte popular*, visceralmente emergente do povo nordestino.

O interesse de Sante pelas *culturas populares* o faz beber de fontes genuínas do povo, seus saberes, suas idiossincrasias, seus comportamentos e costumes e, principalmente, sua enorme força e vontade de viver, meio a uma realidade tão avessa. É no Nordeste que encontra nessas fontes, valores identitários irrefutáveis, como diz Abelardo da Hora (1963), quando escreve para a exposição *Civilização do Nordeste*, no então Museu de Arte Popular do Unhão, em Salvador da Bahia:

No processo da revolução brasileira, os problemas atuais encontram, na região Nordeste, a sua infra-estrutura mais complexa e mais representativa.

Com uma cultura enraizada em valores autenticamente nacionais, avessa às alienações mais facilmente verificadas na região sul, pelo aspecto cosmopolita das metrópoles daquela região. O Nordeste é fechado.

Sendo o Brasil um país subdesenvolvido, é precisamente o Nordeste o seu retrato mais fiel. Toda uma tradição de lutas pela emancipação nacional joga no quadro atual da política brasileira. O Nordeste e sua força cultural, fincada nas três raças que formam a nacionalidade.

Com bases no sofrimento e nas reivindicações da grande massa popular e no Ascenso do movimento popular: refletindo o elo das grandes lutas do passado, com a solidez de uma cultura que nunca regenerou os costumes, o gosto e, principalmente, o espírito nacional, o Nordeste é autêntico. (HORA *apud* BARDI, 1963)

Os ex-votos

É também com o olhar fascinado pelo popular e sincrético que Sante se encanta com os ex-votos, – termo que remete à expressão latina *ex-voto suscepto*, que quer dizer, *em consequência de um voto*, são objetos, pinturas e estatuetas doados às divindades como forma de promessa e ou gratidão por graça alcançada. Trata-se de uma manifestação popular artístico-religiosa – e inaugura assim, o gosto por estas figuras, tornado-as verdadeiros signos-símbolos de sua obra. É só após Sante, que os artistas plásticos baianos despertam o interesse pela assimilação dos ex-votos em suas artes, quer através de instalações, quer por apropriação em pinturas e em objetos.

Para Márcia de Moura Castro (2004), A história das civilizações humanas deixa pistas de que o ritual de trocas simbólicas entre o humano e a divindade é um costume antigo. Em muitos templos egípcios e mesopotâmicos são encontradas esculturas de partes do corpo humano. Na Grécia antiga, há relatos de várias placas votivas de mármore, expressando o agradecimento ao deus Asclépio por milagre alcançado, além

de mãos, pés e outros membros esculpidos. Com a adesão da Igreja Católica, os cristãos passam a usar desse artifício para exprimir a devoção e a gratidão aos santos pela graça alcançada.

É uma manifestação cultural pautada na crença e na gratidão de pessoas que lutam por alívio da dor em uma vida de sacrifícios. Segue uma seqüência básica que se inicia com o diagnóstico da doença, da fatalidade ou infortúnio, e leva o fiel a fazer o voto, depois a intercessão da divindade em seu favor ao passo que se é encomendada ou construída a obra votiva, que por fim, é levada ao templo em romaria pelo santo onde a deposita, cumprindo assim, a promessa.

Os ex-votos exprimem uma identidade cultural fortíssima. Neles estão inscritas as motivações do presente votivo que indicam proteção contra catástrofes naturais, cura de doenças, recuperação em virtude de sofrimentos amorosos, acidentes e dificuldades financeiras etc. Os votos feitos aos santos, assim como aqueles feitos para os deuses, na Antiguidade, também adquirem formas muito diversas: placa, maquete ou pintura descrevendo os motivos da promessa, ou pequenas réplicas (de barro, madeira ou cera) das partes do corpo afetadas por moléstias (perna, cabeça, mão, coração etc.), chamadas por alguns de "ex-votos anatômicos".

O despertar de um olhar sensível para com os ex-votos se dá quando, segundo Sante Scaldaferri (1998), em seu último ano da graduação, na Escola de Belas Artes, na Bahia, se depara com uma “nova” cadeira na Academia chamada Estudos Brasileiros, com os seguintes temas: sociologia, linguagens artísticas, técnicas, cultura popular, artesanato, antropologia, etnologia, religiões africanas etc. O artista se depara com um pequeno museu onde são expostas cerâmicas, artesanato, inclusive peças lúdicas e indígenas. Entre os objetos se encontra uma pequena coleção de ex-votos. Assim, se dá a paixão do artista pelos ex-votos, em 1955, onde passa a se apropriar deste material e fazê-lo ícone de sua obra para expressar seus sentimentos nas linguagens contemporâneas.

Sante se apropria da estética dos ex-votos, de suas confissões, suas formas, cores e valores simbólicos. Cada cabeça, por exemplo, tem expressão única, cada artesão tem sua técnica peculiar de trabalhar a boca, o nariz, os olhos, imprimindo no objeto traços identitários de sua cultura. O acabamento das mãos, unhas, incisões operatórias, tórax, pernas e pés passa por uma transfiguração de forte carga expressionista nas obras de Scaldaferri, tanto nos quadros em encáustica como nas infogravuras.

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. É bom pontuar que essa apropriação de Scaldaferrri não tem referência dos famosos *readymades* de Duchamp que, precisam de uma natureza não artística para serem considerados arte, pois o lugar é quem o legitima, como pontua Tassinari (2001):

Duchamp, inventou uma espécie de colagem de arte com não-arte, de uma coisa qualquer com o espaço das instituições artísticas. Espôs zero de arte em ambientes já prefigurados para receber arte, gerando um paradoxo: para o ready-made ser arte, ele precisará não ser arte, e se não o for, de algum modo deve ser, pois se expõe em lugares artísticos. (TASSINARI, 2001)

A diferença é que as peças usadas por Sante são carregadas de artisticidade, além de não serem industrializadas nem produzidas em série, têm significado, simbologia, história e valor individuais. Não são objetos de não arte, mas impregnados de arte e contam com a presença de um “DNA” original e identitário das *culturas populares*.

Esta apropriação dos ex-votos vai se tornar mais decisiva na obra do artista a partir de 1968, quando segundo Aldo Trípodi, crítico de arte que defendeu dissertação no Mestrado de Artes Visuais da UFBA, em 1999, sob o título: “Sante Scaldaferrri: uma poética do feio”⁸:

Esta fase é decisiva para as seguintes, pois os símbolos populares vão marcar intensamente o seu trabalho mais do que nas fases anteriores deflagrando para o artista a sua escrita. Desta forma, trabalha na universalização de sua estética, partindo para configurar uma linguagem própria. Neste período continua sua trilha pela identidade e pela arte brasileira, mantém um figurativo bastante expressivo [...] (TRÍPODI, 1999)

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Corpos deformados, triangulação dos rostos, simplificação dos olhos (bastante presente na expressão dos ex-votos) e busca pela temática da alma são características fundamentais do Expressionismo pictórico que Sante emprega muito bem em sua obra.

Seu trabalho rejeita valores estéticos e sociais, conceitos tradicionais de beleza, e por vezes, mostra-se de cunho crítico e político. Apresenta, como já mencionado,

⁸ O autor Aldo Trípode lança, em 2009, livro sob título **Sante Scaldaferrri, uma poética do feio**.

deformações de corpos e figuras exprimindo uma visão pura, original e pessoal da realidade.

Como diz Pablo Picasso *apud* Scaldaferrri (1998), “a pintura não foi feita para decorar apartamentos. Ela é um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo”.

No contexto neo-expressionista internacional surge um termo que o próprio Sante se identifica muito bem, sem querer com isso, enquadrá-lo em qualquer movimento. Trata-se da Transvanguarda, um termo retirado do livro de Achille Bonito Oliva de título: “A transvanguarda italiana”, publicado em 1980 e tem como representantes Francesco Clemente, Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Nicola De Maria. Suas características estão, geralmente, no emprego figurativo do corpo em destaque, pinceladas e cores fortes, fragmentações, zonas de escuridão, borrões, e até combinações híbridas. Essa é a arte de Sante Scaldaferrri, carregada de sentimento, visceralmente expressionista e transvanguardista, com o ser humano em proeminência, distorcido e em forma de ex-votos, cores escuras e, até sombrias.



Figura 2.
A caixa dos milagres –
Encáustica sobre madeira, com acoplamento de Ex-votos originais sobre estopa, 1x1m, 2000 (catálogo Sante Scaldaferrri. Pinturas 2001 – Prova do Artista-Galeria de Arte)

Como sempre, o ser humano é o centro de sua obra. Aqui, na figura 2, o quadro *A caixa dos milagres*, o sentimento, a ansiedade, o desespero, a aflição e a expectativa por uma graça são representados nos rostos ao fundo da tela. Rostos de um povo desacreditado e desesperançado das políticas públicas, das assistências governamentais, da mudança ética do País. Rostos que só esperam e aguardam intervenção divina, não humana, mas soluções que só um poder sobrenatural pode dar. Apenam pelo milagre.

Os rostos são trabalhados em encáustica e contém um cromatismo singular que caracteriza a pintura de Sante, o acabamento do quadro é outra marca. Cores escuras predominam no quadro e um sutil colorido é dosado nos variados rostos da tela, talvez no intuito de representar a diversidade racial que compõe a identidade baiana. São semblantes riscados, delineados que o identificam com o neoexpressionismo e a transvanguarda. Há também, um desinteresse pela ilusão perspectiva e, neste quadro, as figuras dos rostos são apresentadas e distribuídas em um mesmo plano.

Cada rosto expressa a sua própria dor, extraída de ex-votos estudados por Scaldaferrri, objetos únicos com signos e simbolismos peculiares em sua pintura.

Ao centro superior do quadro, uma caixa de estopa que alude às nuvens e aponta de onde o povo espera seu socorro. Dentro da caixa de estopa há uma espécie de santuário ou altar, mas que parece também uma escada com um destino celestial. Ali, Sante expõe ex-votos originais, sem sua interferência, preservando o seu poder simbólico visual. Tudo isso refere-se ao imaginário popular, suas idiosincrasias e significados, ou seja, às suas *culturas*. Enfim, é um quadro que comunica, por si só, a preocupação do artista com o tema popular e sua resolução estética das *culturas* que formam o povo brasileiro.

É também um reclame, de caráter político, o que, para Walter Benjamin (1994, p. 188) aproxima, ainda mais, sua obra do povo, porque “quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica”.

CONCLUSÃO

A análise conceitual, histórica, identitária e iconográfica da vida e obra de Sante Scaldaferrri, apresentada neste artigo, está longe de esgotar o tema riquíssimo das *culturas populares* nas Artes Visuais. É apenas o início de uma proponente pesquisa

sobre o assunto. É uma fonte inesgotável para a investigação do diálogo entre o *popular* e o *não popular*, da pluri e interculturalidade que formam a identidade culturalmente heterogênea de um povo. O *popular* é plural, é mistura, é diferença, é o velho e o novo, é dinamismo, é mudança. Como diz o poeta, “todo artista tem de ir aonde o povo está”⁹.

O interesse aqui, não foi somente descortinar a divisão cultural estabelecida pela classe dominante, mas sugerir a aproximação da arte acadêmica com a arte de matriz *popular* na luta pelo fim dessa cisão.

É nesse caminho que se entende a obra de Sante Scaldaferrri como objeto de grande contribuição para essa consciência cultural e social, no uso de temas populares, na transfiguração de ex-votos para sua poética contemporânea inscrevendo a identidade baiana. Além de se constituir peça importante na instalação da Arte Moderna na Bahia.

Sante Scaldaferrri, tem sua proposta iconográfica na retratação do ser humano com seus sentimentos, grandezas, fraquezas, desejos e carências, onde transfigura os comportamentos, religiosidade e sofrimento de um povo desassistido pelo governo, mas que sobrevive artisticamente a todas as mazelas impostas por uma sociedade de classes.

O trabalho de Sante bebe das *culturas populares*, transfigura a *arte popular* e a devolve para o povo. Porque compreende que, a arte que veio do povo deve voltar para o povo.

Uma arte que gera estranheza, uma poética do feio, uma transvanguarda baiana, são expressões usadas durante os aproximados 60 anos de uma pintura “diferente”, que beira a esquisitice e que não levanta suspeitas de querer agradar a ninguém. A obra de Scaldaferrri é modernista, neoexpressionista, transvanguardista, contemporânea, isso se o objetivo for limitá-la ou restringi-la a um movimento qualquer da História da Arte. Caso contrário, seu valor pictórico transcende qualquer tendência artística, e revela uma longa coesão temática como poucos artistas conseguem em vida. Não que esta seja uma busca comum dos artistas, contudo, mais uma característica forte que inscreve na História da Arte da Bahia a marca original de Sante Scaldaferrri e o faz um eterno investigador das identidades culturais brasileiras.

⁹ Trecho da música popular **Nos bailes da vida**. Composição de Fernando Brant e Milton Nascimento

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor apud HABERMAS, Jürgen. **Modernidade – um projeto inacabado**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, 79 p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**; tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTRO, Márcia de Moura. **Promessas – Milagres – Ex-votos**. In: *Ex-votos*. Coleção Marcia Moura Castro. Exposição Comemorativa do 52º Aniversário da Cemig. Belo Horizonte: Galeria de Arte, 2004. p. 4.
- CHAUI, M. **Cultura e democracia**. *Crítica y Emancipación*, (1): 53-76, junio 2008.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In *Clement Greenberg e o debate crítico*, tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Zahar, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. **Modernidade – um projeto inacabado**. Brasiliense, 1980.
- LEENHARDT, Jacques. **Duchamp – Crítica da razão visual**. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- LUTTEMBARCK, Cecília. ; SOUZA, A. B. **Voto e ex-voto: as vicissitudes de suas representações no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo/ Minas Gerais**. In: *II Simpósio Internacional sobre Religiões, Religiosidades e Culturas*. 2006, Dourados: Editora UFMG, 2006. v. Único.
- MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MOURALIS, B. **As contra-literaturas**. Coimbra: Livraria Almedina. 1982.
- ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas. Cultura Popular**. São Paulo: Olho D'Água, 1992.
- SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia; depoimentos, texto e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.
- TASSIRARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TIRAPELLI, Percival. **Arte popular**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- TRÍPODI, Aldo. **Sante Scaldaferrri, uma poética do feio**. Dissertação para Mestrado de Artes Visuais. Salvador: Escola de Belas Arte da UFBA, 1999.