

SANTOS, ESCULTOR POPULAR: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE ARTE E CRIAÇÃO VERNACULAR

Everardo Ramos

Doutor, professor-pesquisador,
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
everardoramos@gmail.com

Resumo

Desde o final dos anos 1930, diversas iniciativas – constituição de coleções, exposições, publicações – vem assegurando um lugar para a produção vernacular dentro da história da arte brasileira, definindo suas principais características: trata-se de uma arte feita por pessoas pobres e sem formação, apresentando formas essencialmente estilizadas, rústicas, “primitivas”. Um olhar atento é capaz de identificar, no entanto, outro tipo de produção dentro desse universo. O presente estudo propõe uma reflexão sobre essa produção, através do exemplo de um artista praticamente desconhecido do grande público, apesar de seus mais de cinquenta anos de profissão: Francisco Evaristo dos Santos (1945-), escultor que reside e trabalha no Rio Grande do Norte. A partir da análise de sua vida e de sua obra, seu exemplo será confrontado às ideias formadas em torno do artista e da arte popular, numa tentativa de atualização do conhecimento e, ao mesmo tempo, de abertura de novas perspectivas de investigação sobre a criação vernacular.

Palavras-chave: arte popular, escultura popular, arte vernacular, arte do Rio Grande do Norte, Francisco Evaristo dos Santos.

Desde o final dos anos 1930, quando começou a despertar o interesse de artistas e intelectuais (SAIA, 1944; RODRIGUES, 1980), a arte popular fez objeto de um sem número de ações de preservação, divulgação e estudo, que asseguraram seu lugar na história da arte brasileira. Diversas coleções foram constituídas, incontáveis exposições foram realizadas – no Brasil e no exterior – e diferentes estudos foram publicados¹, que dão, hoje, uma visão bastante ampla da produção artística vernacular, em suas diversas categorias – escultura, pintura e gravura, a primeira predominando nitidamente sobre as demais² – e com seus inúmeros criadores, espalhados por todas as regiões do país.

147

O presente estudo vem somar-se a esse conjunto, propondo uma reflexão sobre um artista ainda praticamente desconhecido do grande público, apesar de seus mais de cinquenta anos de profissão. A partir da análise de sua vida e de sua obra, seu exemplo será confrontado às ideias formadas em torno do artista e da arte popular, numa tentativa de atualização do conhecimento e, ao mesmo tempo, de abertura de novas perspectivas de investigação sobre a criação vernacular.

Santos: arte como vocação

Francisco Evaristo dos Santos nasceu em 10 de junho de 1945, no município de Serraria, na Paraíba. Ainda bebê, perdeu a mãe e foi adotado por uma família de pobres agricultores, que se mudou para o Rio Grande do Norte, estabelecendo-se na região do Seridó. Passou a infância no sítio Timbaúba dos Cunhas, no município de Jardim do Seridó, e em 1957 mudou-se com a família para Caicó. Tendo crescido e se criado em terras norte-rio-grandenses e em uma região com tanta personalidade quanto o Seridó, Santos se considera, portanto, um verdadeiro potiguar, reconhecendo no interior do Rio Grande do Norte suas raízes e suas origens³.

Frequentou muito pouco a escola, até o segundo ano primário, não encontrando vocação para o estudo formal:

A minha mente não deu pra estudar quase nada não. Eu fui pra escola, era menino, eu e minha irmã. Quando voltava, minha mãe obrigava a gente dormir com a carta do abc dentro da rede, porque dizia que a gente tinha memória. E eu fazia isso. Mas

¹ Ver as bibliografias indicadas em Coimbra et alii (1980), Frota (2005), Lima e Lima (2008) e Barreto e Borges (2010).

² A título de exemplo: dos 145 artistas repertoriados em Frota (2005), 87 são escultores, contra 43 pintores, 10 xilógrafos e 5 trabalhando com técnicas mistas.

³ Informações dadas pelo próprio artista, em diversos encontros com o autor deste estudo, desde 2012. Parte dessas informações foi publicada em Ramos (2013).

quando manhecia o dia e que ela ia dizer a lição: “Chico, vamo: a, b, c, d, e, f, g... Vamos agora riscordar”. Aí, pronto. Logo, eu ficava nervoso. Ela perguntava duas vezes, aí não tinha jeito. E só sei que eu acho que não aprendi quase nada. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012)

Em todo caso, independentemente das disposições pessoais, a necessidade sempre falou mais alto e o pequeno Chico teve que começar a trabalhar muito cedo, ainda criança, ajudando o pai na lida diária do sítio, em diferentes atividades braçais. Depois, já em Caicó, também trabalhou como ajudante de servente e de oleiro.

O contato com a arte também começou na infância, de maneira casual e improvisada, quando o menino do sítio pegava o barro molhado da chuva para modelar seus brinquedos. Mais tarde, em Caicó, passou a desenhar com pedaços de carvão, preenchendo as paredes da casa onde morava com representações de paisagens. A partir daí, foi sendo tomado pelo desejo de criar, mas a dura realidade da vida sem recursos parecia um obstáculo intransponível:

Aquilo era como se fosse uma coisa que eu tava, assim, pesquisando o meu talento. Vivia, assim, um pouco, a cabeça meia baixa, com aquela vontade de criar, fazer trabalho. Mas era, assim, aquele timidez. Porque eu vivia num trabalho, né, adaptado àquilo. Achava que, para mim, só vivia se fosse com aquilo, naquele braçal, trabalho mais pesado que tinha [...]. E eu ficava assim, e a mente ia me cobrando, e eu ficava riscando aqueles desenhos bonitos. Eu fazia aqueles desenho, ficava distante, olhava: “Mas menina!”. Mas aí, ficava aqui, aquele timidez: “Será que eu deixar a minha vida braçal, será que eu posso viver disso aqui?” (Entrevista ao autor, em 12/08/2012)

O passo decisivo só veio em torno dos 18 anos, quando ficou impossibilitado de realizar serviços pesados, em razão de uma doença crônica nas pernas e por ter quebrado uma mão em um trabalho de servente. Decidiu, então, abandonar o trabalho braçal e se dedicar à escultura, iniciando uma carreira de autodidata, sem nenhum tipo de instrução, nem mesmo de familiares ou conhecidos.

Em torno de 1976, já casado e com dois filhos (três outros nasceriam depois), Santos – nome artístico com o qual assina suas obras, desde o início de sua produção – se mudou com a família para Natal, capital do estado, buscando aumentar sua clientela. Aqui, fixou residência no bairro das Quintas, onde mora até hoje, instalando uma pequena oficina ao lado da casa simples (FIG. 1). É aí que trabalha, atendendo a eventuais encomendas de colecionadores ou criando suas peças de maneira espontânea, saindo para vendê-las imediatamente após concluídas. Também aceita serviços de restauração em madeira e, para assegurar o sustento da família, conta sempre com a ajuda financeira dos filhos que trabalham, vivendo todos de maneira bastante simples.

148

Por sua história de vida, Santos não difere muito, portanto, de tantos outros artistas populares brasileiros, compartilhando com eles a mesma origem rural, um passado de atividades braçais, uma instrução formal incipiente e uma vida com muito pouco recursos materiais, tudo isso dentro de um universo marcado por modos de vida e referências culturais características das classes mais humildes da sociedade⁴.

Talvez a diferença maior diga respeito ao reconhecimento artístico. De fato, enquanto muitos artistas populares tiveram seu talento reconhecido e conseguiram se projetar no cenário artístico nacional, ganhando fama até no exterior, Santos continua praticamente desconhecido do grande público, sendo admirado principalmente por poucos colecionadores. Somente recentemente, quando o artista completou mais de 65 anos de vida e 50 de profissão, foi organizada uma primeira exposição de suas obras e publicado um primeiro estudo sobre sua arte⁵.

De fala mansa, gestos suaves, uma dignidade inabalável e um sorriso generoso sempre estampado no rosto e nos olhos, o artista nunca reclama, no entanto, da dureza da profissão e das injustiças da vida. Considera-se mesmo muito feliz, por poder fazer aquilo que mais ama na vida, a arte, criando beleza com as próprias mãos.

Arte popular prodigiosa

As primeiras esculturas de Santos foram modeladas em argila, material que ele conhecia bem, pela infância no sítio e pelo trabalho como oleiro. Um incidente familiar – sua mãe inadvertidamente quebrou uma peça que ele guardava com cuidado – fez, porém, com que ele trocasse essa matéria-prima tão frágil por outra muito mais resistente e durável, e tão barata e acessível quanto a primeira: a madeira. Passou, então, a esculpir nesse

⁴ Compare-se a biografia de Santos, por exemplo, às dos artistas repertoriados em Frota (2005).

⁵ Exposição “Santos: arte popular prodigiosa”, realizada no Museu Câmara Cascudo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal/RN, de 29 de agosto a 28 de setembro de 2012, com curadoria de Everardo Ramos, que também é o autor do estudo publicado (RAMOS, 2013).



Figura 1: Santos em sua residência (2012). Foto Alexandre Santos.



Figura 2: Santos. Pequenos móveis e esculturas figurativas. Datas, madeiras, tamanhos e coleções diversas. Foto: Alexandre Santos.

material, experimentando diversas espécies: cedro, pau-brasil, cumaru e, principalmente, imburana, sua preferida, pela maciez do corte e resistência aos insetos.

É possível dividir a produção de Santos em quatro grupos de obras. O primeiro corresponde a peças de decoração e pequenos móveis de “design” inusitado: abajur feito de raiz entrelaçada, cadeiras com espaldares alongados e formas diversas, pequenas estantes cujas pernas são galhos retorcidos, aparadores talhados em grossos troncos, entre outros de mesmo espírito. São obras em que o artista dá livre curso à sua criatividade e imaginação, procurando aproveitar ao máximo as formas naturais da madeira para criar peças decorativas exclusivas, de grande efeito visual. Peças que também foram se tornando raras, já que, com o avanço da idade, Santos passou a evitar trabalhos muito pesados.

O segundo grupo reúne obras feitas no mesmo espírito das obras anteriores, a partir do formato original dos pedaços de madeira, mas para representar pequenas esculturas figurativas. Raízes alongadas e retorcidas se transformam, assim, em serpentes rastejantes ou em galhos sobre os quais vêm pousar pássaros de diversos formatos (FIG. 2). Feitas ao acaso, em função do material disponível, essas peças constituem um pequeno grupo, correspondendo principalmente a “curiosidades imaginativas” do artista.

O terceiro grupo de obras de Santos, bem mais numeroso, contempla esculturas figurativas sacras, representando santos católicos na situação e com os atributos definidos pela iconografia cristã tradicional: Santo Antônio carregando o Menino Jesus; São José de Botas, com cajado e também carregando a Criança; como os Cristos crucificados que ornaram hoje as igrejas de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Natal, e de Santa Terezinha, em São Gonçalo do Amarante (região metropolitana de Natal). Quase todas são em pleno relevo, mas algumas obras mais antigas são em baixo-relevo, como uma série representando 14 passagens da Via Sacra, também na igreja de São Gonçalo do Amarante.

Finalmente, o quarto e último grupo de obras corresponde a esculturas figurativas profanas, representando personagens anônimos em suas atividades cotidianas: homens e mulheres do campo na labuta diária, trabalhando no campo (FIG. 5), carregando água na cabeça (FIG. 6) ou lenha no lombo de animais (FIG. 7); caçadores armados, acompanhados de seus fiéis cães (FIG. 8); quebradores de pedra exercendo sua difícil profissão (FIG. 9), entre outros. Quase todas são em pleno relevo, apenas algumas peças mais antigas sendo em baixo relevo, e todas são de pequeno e médio porte. De grande poder narrativo e poético, as obras desse grupo são as que Santos diz ter mais satisfação em fazer, já que lhe permitem reproduzir livremente cenas que viu ou viveu quando morava no interior do estado, especialmente na zona rural.

Vê-se, portanto, que na sua produção figurativa, Santos reproduz duas temáticas das mais tradicionais na escultura popular brasileira. Por um lado, a temática religiosa, especialmente as figuras de santos católicos, recorrentes desde o período colonial até os dias de hoje, tanto na vasta produção anônima, quanto na obra de autores conhecidos – para o século XIX, por exemplo, vejam-se a produção de *paulistinhas* (ALCÂNTARA, 2008) e a obra do santeiro popular Dito Pituba (ETZEL, 1975). Por outro lado, tem-se a temática regional, incontornável na arte popular nordestina desde a consagração de Mestre Vitalino, autor das célebres esculturas em argila representando personagens e cenas do campo e das cidades do interior, sempre com grande poder narrativo e poético (FROTA, 1986). No entanto, é fácil perceber que as esculturas religiosas ou regionais de Santos se distinguem muito das de outros artistas populares brasileiros, por dois elementos formais.

O primeiro corresponde à composição das obras. Quase sempre, os escultores populares se contentam em representar personagens ou grupamentos de personagens de maneira isolada, sem ambientação ou referência a um cenário específico, figurando apenas o necessário para caracterizar uma cena: uma casa de farinha, por exemplo, mostra apenas personagens realizando diferentes atividades, não especificando o espaço físico onde estão. Santos, ao contrário, se preocupa em criar uma ambientação para suas cenas, inserindo os personagens em cenários precisos, formados por pedras, lajedos, caminhos e árvores de diferentes tipos, incluindo cactos (FIG. 4 a 9). Tais “recortes de paisagens” – que aumentam sobremaneira a poesia das obras – remetem aos cenários naturais do Sertão do Seridó, região que o artista conhece tão profundamente, por ter vivido nela da infância à vida adulta.

O outro elemento distintivo da obra de Santos diz respeito ao estilo de representação. O que sempre mais chamou a atenção na arte popular é a maneira como os artistas representam personagens e coisas: simplificando, exagerando ou deformando as formas e proporções em relação ao mundo natural, sem se prender a regras de reprodução mimética. Essas características corresponderiam mesmo à essência da arte vernacular, feita espontaneamente por autodidatas sem formação, em oposição à arte de espírito acadêmico, feita por artistas que aprenderam – em escolas de arte – a reproduzir fielmente as formas naturais, através de disciplinas como desenho de observação, anatomia e perspectiva. Ora, basta um rápido olhar para perceber que nas esculturas de Santos, os elementos são representados de maneira perfeitamente naturalista, reproduzindo as formas, as proporções e os volumes de pessoas e coisas no mundo real.

Um olhar mais atento notará ainda que esse naturalismo se deve muito à minúcia com que todos os detalhes são figurados, mesmo os mais minúsculos, que exigem uma habilidade extrema para serem esculpidos na madeira: expressões faciais, mãos e pés, nós de sandálias, botões de camisas, colheres, panelas, asas e pelos de animais, entre outros (FIG. 4 a 9). É como se o artista tivesse anos de formação acadêmica tradicional, aprendendo regras de desenho e técnicas de reprodução tridimensional, para representar as formas naturais da maneira mais fiel, em um estilo tipicamente “clássico”.

Como explicar essas características da arte de Santos? E que novas reflexões essa arte pode suscitar para o estudo e o conhecimento da arte e da criação popular?

A criação segundo Santos

Como todos os criadores populares autodidatas, que aprenderam sua arte longe de livros e salas de aula, Santos realiza suas esculturas de maneira empírica, baseando-se na experiência e na observação da realidade. No entanto, analisando as diferentes etapas de seu trabalho, é possível distinguir certos princípios que parecem reger seu processo de criação e ajudam a entender as características de sua arte.

O primeiro desses princípios poderia ser chamado de “identificação com a matéria” e concerne os passos preparatórios na elaboração de uma obra, quando o artista escolhe o bloco a ser trabalhado e começa a definir as formas a serem representadas. Nessa etapa, além dos conhecimentos sobre as qualidades físicas da madeira (dureza, maleabilidade, ausência ou presença de insetos, etc.), que determinam sua adequação ou não para o trabalho de escultura, é o olhar de Santos que guia o processo, criando uma “comunicação” fundamental entre criador e criatura:



Figura 3: Santos. Esculturas religiosas. Datas, madeiras, tamanhos e coleções diversas. Foto: Alexandre Santos.



Figura 4: Santos. São Francisco. Sem data, imburana, 55x35x20 cm, coleção João da Mata (Natal, RN). Foto: Alexandre Santos.



Figura 5: O camponês no rancho. Sem data, imburana, 26x28x23 cm, coleção João da Mata, Natal, RN. Fotos: Alexandre Santos.

A gente que trabalha na arte tem que ter um olhar muito mágico, pro modo [para] observar tudo. Meu olhar é pra isso, é a informação da minha profissão. Eu tenho que tá muito atento. De repente, eu vejo um bloco de madeira e aquilo já me toca para eu fazer minhas criatividade. Quando eu olho, já me comunico com aquele tronco e ali, pra mim, já tô vendo uma obra de arte. Eu sou desse jeito. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

151

O segundo princípio de criação, também intimamente relacionado ao olhar do artista, seria seu “sentido de observação”, que possibilita uma comunicação não só com a matéria a ser trabalhada, mas com todo o ambiente à sua volta, em seus aspectos naturais e humanos. É esse sentido que permite a Santos registrar, com uma riqueza de detalhes impressionante, personagens, cenas e cenários com que se deparou em sua vida, mesmo em épocas muito remotas, quando morava distante da cidade grande, na região do Seridó.

Vale destacar que esses dois princípios de criação não são exclusivos a Santos, encontrando-se igualmente em outros escultores populares brasileiros. É o caso, por exemplo, de Gesileu Salvatore, do Acre, que revela a mesma identificação com a matéria a ser trabalhada: “Quando bato o olho no material, sei imediatamente o que vou esculpir, montar ou entalhar. Os pedaços de pau e as sementes pelo chão conversam com a gente e falam o que querem ser” (apud LIMA e LIMA, 2008, p. 31). Por outro lado, o sentido de observação do mundo se revela frequentemente nas obras de cunho regional, a começar pelas criações pioneiras do Mestre Vitalino, que afirmava: “Eu via fazê uma procissão no mato – fazê a novena, botá os santo no andô, saí o povo com o zabumba... Eu estudei aquilo e botava no barro...” (apud MASCELANI, 2002, p. 15).

Mas o que particulariza a arte de Santos é a maneira como ele transforma suas observações em esculturas, dando forma às suas vivências e memórias. Para a grande maioria dos artistas populares, a realidade serve apenas de “ponto de partida” para criações bastante estilizadas, em que as formas se distanciam – pelo desenho, proporções e volume – do mundo natural. Santos, ao contrário, procura copiar esse mundo com o máximo de fidelidade, buscando reproduzir mimeticamente coisas e pessoas, tanto no aspecto geral, quanto nos mínimos detalhes. Essa condição inata do artista – uma “disposição naturalista” – seria, portanto, o terceiro princípio de criação de sua arte.

Enfim, essa disposição gera um processo de “empirismo inventivo”, quarto e último princípio criativo de Santos, que se traduz em diferentes procedimentos para reproduzir as formas naturais nas obras. Dentre estes, vale salientar a confecção, pelo próprio artista, de ferramentas especiais para entalhar a madeira, principalmente buris finíssimos, que permitem esculpir os detalhes mais delicados, bem como a prática de esculpir partes em separado, reunindo-as com cola e pinos de madeira ou metal. Seja como for, nas diferentes etapas de criação das obras, o trabalho é guiado exclusivamente pela experiência e pelo discernimento pessoal do artista:



Figura 6: Santos. Tirando água do lajedo. 2012, imburana, 35x25x27 cm, coleção Everardo Ramos, Natal, RN. Fotos: Alexandre Santos.

Eu improviso na minha mente e vou criando. Eu vou trabalhando, trabalhando, porque decoro todinho na mente e vou esculpindo sem nenhum problema. Se houver qualquer coisa, está dentro da minha criatividade. Eu me corrijo dentro de mim mesmo: eu admiro, eu critico aquilo que não dá certo, que eu não gostei. Aquilo que eu mesmo não concordo, eu mudo a ideia, mudo porque não combina. É por isso que eu digo: não é muito fácil criar não! Porque o Senhor vai buscar na consciência, passa a ser um crítico do próprio si. Aí muda e diz: “Ah, agora estou gostando, estou satisfeito!”. Daí por diante. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

152

Trata-se, portanto, de um processo essencialmente empírico, feito de acertos e erros, mas perfeitamente controlado pelo artista, que testa conscientemente os diversos caminhos possíveis para chegar ao resultado desejado, avançando entre criatividade e criticidade. Sua principal ferramenta nesse processo é a memória: é ela que inspira as cenas a serem representadas, é nela que estão gravadas as imagens a serem esculpidas (“eu improviso na minha mente”) e é por ela que são mobilizadas as diversas habilidades pessoais do escultor, conectando o seu fazer artístico a suas disposições mais profundas, regulando assim o trabalho da mão. Nesse sentido, a arte de Santos corrobora plenamente os estudos mais recentes sobre a memória, que evidenciam o seu papel não somente como repositório de materiais passados, mas como instrumento ativo de invenção e criação (CARRUTHERS, 2011).

Novas perspectivas sobre arte e criação popular

No Brasil, as tentativas de interpretação da arte popular seguiram por dois caminhos principais. Por um lado, ela foi pensada em relação à arte erudita, a diferença entre as duas traduzindo, para alguns estudiosos, uma incompatibilidade de valor artístico:

Entre o artístico e o popular [...] há uma divergência de certa profundidade. O artístico pode não ser popular, como o popular pode não ser, e geralmente não é, artístico no sentido estético da palavra. [...] O objeto popular, de natureza folclórica, não apresenta características de arte. A espontaneidade, o natural que apresenta, se choca com o bem acabado, com o bom gosto do trabalho de arte. (Manuel Diegues Júnior, apud WALDECK, 1999, p. 84).

Por outro lado, buscou-se entender a arte popular a partir de suas próprias características, tentando explicá-la de diferentes formas. Assim, para Luís Saia (1944), as qualidades formais das esculturas de ex-votos em madeira, tão comuns no Nordeste, seriam uma herança da cultura afro-negra. Clarival do Prado Valladares (1967) e Eduardo Etzel (1975), por sua vez, identificaram resquícios de um “comportamento arcaico”, que se perpetuaria no artista popular por processos atávicos, ligados ao inconsciente individual ou coletivo. Enfim, o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro vem exortando, através de diferentes ações, a imaginação como base das criações populares, o que permitiria aproximá-las de qualquer criação, inclusive das obras eruditas (www.iipb.org).



Figura 7: Santos. Carregando lenha. 2013, imburana, 22x28x31 cm, coleção Everardo Ramos (Natal, RN).

Reconhecendo a importância dessas reflexões, é preciso ressaltar, no entanto, que elas se fundamentaram em apenas um tipo de arte popular, justamente a que se distancia da representação mimética da realidade, apresentando formas essencialmente estilizadas, rústicas, “primitivas”. Quase nenhuma atenção foi dada, ao contrário, à arte vernacular que escapa a esse estereótipo, apresentando formas naturalistas⁶. No mais das vezes, quando os estudiosos se voltaram para essa produção, foi para condicioná-la à reprodução servil de modelos eruditos:

Este tipo de produção artística, realizada por pessoas do meio popular, foi chamado por Hermilo Borba Filho de “popular acadêmico”, por tratar-se de trabalho de certa forma condicionada a referências de modelos tradicionais, estranhos a seu universo. (COIMBRA et alii, 1980, p. 198).

Para conhecer e entender a arte popular naturalista, alargando a compreensão da arte popular como um todo, seria preciso ir além das inevitáveis comparações com a arte “acadêmica”. Não se pode explicar uma produção apenas pelos modelos que ela utiliza, sem levar em conta as especificidades de cada criador, de cada ato criativo. Por outro lado, é preciso insistir que, no caso da arte vernacular, os modelos de maior sucesso sempre foram os que, se distanciando do naturalismo, satisfizeram o gosto do público por produções “autenticamente populares”. Portanto, muito mais instrutivo seria aprofundar o estudo da produção popular naturalista, procurando conhecer e entender as motivações mais profundas de seus criadores, bem como os mecanismos que desenvolveram para manifestar suas ideias, transformando-as em obras artísticas.

153

Voltando ao escultor popular Santos, se é certo que ele utilizou modelos acadêmicos para realizar personagens religiosos, se inspirando em imagens de diversas fontes (santinhos, ilustrações de livros, estátuas de igrejas), para as cenas regionais, ele recorreu essencialmente às lembranças de sua memória. Por outro lado, ao discorrer sobre sua maneira de criar, o artista revela claramente suas motivações mais profundas, suas disposições estéticas mais inatas, que independem de modelos eventualmente utilizados:

A regra vem da minha mente. A regra que eu tenho dentro de mim é as proporção. As partes, o geométrico, tudo isso aí é tirado de dentro da minha mente. Eu não estudei arte, como o senhor sabe. Tudo quanto eu faço é da minha criatividade. Mas o trabalho com as regra, a gente sempre trabalha mais bem distribuído. [...] Então, é uma distribuição de detalhe. Desenhar geometria, entendeu? Quando o senhor olha, o senhor tá vendo o trabalho bem proporcional. Proporcional é a regra que tem, de uma personagem pra outra, de um pra outro, ao plano. São coisas que, dentro da minha lógica de arte, eu faço assim. Eu gosto de seguir uma proporção, porque a proporção deixa o trabalho mais bonito, né não? (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

Não se pode, portanto, atribuir o naturalismo de Santos apenas à incorporação de modelos “estranhos a seu universo”. Ainda que ele tenha sido influenciado por esses modelos, sua arte reflete uma maneira própria de perceber o mundo e de expressá-lo em formas concretas. O artista pobre e sem formação, trabalhando de forma espontânea, ajudado apenas pela memória e habilidades pessoais, não está condenado a criar obras semcritérios ou regras, expressando a imaginação e a fantasia *em detrimento* de elementos como lógica, razão, proporção, geometria, detalhe e beleza. É preciso ultrapassar as dicotomias recorrentes nas reflexões sobre a

⁶ Isso acarretou visões completamente equivocadas sobre certas categorias, como a gravura popular (RAMOS, 2005, 2008 e 2010).



Figura 8: Santos. O caçador. Sem data, imburana, 45x20x28 cm, coleção João da Mata (Natal, RN).

154

arte vernacular, opondo aprendizado e espontaneidade, cópia e criação, razão e imaginação, naturalismo e estilização – enfim, erudito e popular –, para se conhecer mais profundamente e se entender mais sinceramente a criação feita às margens de sistemas oficiais.

Aliás, essa nova postura pode provocar também uma revisão de noções estabelecidas na própria história da arte oficial. Quando se estuda a arte colonial brasileira, por exemplo, é comum se atribuir uma origem estrangeira a esculturas anônimas que apresentam formas naturalistas bem acabadas, sob pretexto de que os artistas nativos – por não terem uma formação adequada – não tinham condições de realizar obras de qualidade, respeitando regras de desenho, proporções e volume. Ora, o exemplo de Santos vem provar que não é preciso formação para se fazer esculturas desse tipo, que o artista popular autodidata, utilizando poucos modelos e seguindo principalmente sua própria maneira de criar, é capaz de realizar obras que se aproximam muito dos modelos mais acadêmicos. Portanto, muitas das esculturas anônimas atribuídas a estrangeiros podem perfeitamente ter sido feitas aqui mesmo, por modestos e grandes artistas da estirpe de Santos.

Referências

- ALCÂNTARA, Ailton S. de. **Paulistinhas: imagens sacras, singelas e singulares**. 2008. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual Paulista – Campus São Paulo, São Paulo.
- BARRETO, Cristiana; BORGES, Adélia (org.). **Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.
- CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- COIMBRA, Sílvia; DUARTE, Leticia; MARTINS, Flávia. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- ETZEL, Eduardo. **Arte sacra popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1975.
- FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife: Massangana, 1986.
- _____. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.



Figura 9: Santos. *O quebrador de pedras*. 2014, cedro, 28x25x23 cm, coleção Everardo Ramos (Natal, RN).
Fotos: Alexandre Santos.

LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. **Em nome do autor**: artistas artesãos do Brasil. São Paulo: Proposta Editorial, 2008.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/Mauad Editora, 2002. RAMOS, Everardo. **Du marché au marchand**: La gravure populaire brésilienne. Gravelines: Musée du dessin et de l'estampe originale, 2005.

_____. Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. In PEDROSA, Sebastião; ZACCARA, Madalena (org.). **Artes visuais**: conversando sobre. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

_____. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Goiânia: UFG, v. 8, n. 1, p. 38-57, jan-jun 2010.

_____. **Santos**: arte popular prodigiosa. Natal: EDUFRN, 2013

RODRIGUES, Abelardo. Cerâmica Mestre Vitalino. In **Coleção de arte popular Abelardo Rodrigues**. Catálogo de exposição. Olinda: Museu de Arte Sacra, 1980.

SAIA, Luís. **Escultura popular brasileira**. São Paulo: Gaveta, 1944.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de Milagres**: um estudo sobre a arte genuína. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica; Salvador: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: arte e cultura popular. S.l., s. ed., n. 28, p. 82-99, 1999.