

Sección central



PAI É MAMAE ESTAVAM TRISTES.



QUELE QUE NÃO É DA PARTE DE DEUS NÃO NOS



Visualidade alcidiana e as coisas que fizeram sua pintura pegar delírio*

Artigo de reflexão

Recibido: 12 de diciembre de de 2017

Aprobado: 20 de febrero de 2018

Dra. Ludmila Brandão

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
ludbran@terra.com.br

Dra. Suzana Guimarães

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
zonasg@hotmail.com

—

Cómo citar este artículo: Brandão, Ludmila. Guimarães, Suzana, (2018). *Visualidade alcidiana e as coisas que fizeram sua pintura pegar delírio*. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 4(5) pp. 238-250. DOI:<https://doi.org/10.14483/25009311.13497>

—

* A expressão "pegar delírio" é um fragmento do poema "No descomeço era do verbo" do poeta Manoel de Barros.

<

Imagem 1. Ciclos económicos. (Alcides Pereira dos Santos, 1978). Óleo sobre tela, 80x136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

Resumo

A apreensão da iconografia do livro didático foi para o artista plástico Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932–São Paulo SP 2007) um meio propício para experimentar o sentido desconcertante da linguagem. Sem fazer uso contínuo da escrita e da leitura, o artista vai construir suas imagens a partir de um modelo cultural massivo que potencializa ainda mais os sentidos, na medida em que, nele, a prática oral se complementa com a sonoridade, a escrita e a visualidade. Mais especificamente, sabe-se que o uso das ilustrações na maioria dos livros ou manuais escolares tem a intenção de repetir ou explicar uma história. No entanto, veremos que a apreensão da iconografia do livro didático foi para o artista plástico um meio propício para experimentar o sentido desconcertante da linguagem. Mais do que consumir as ideias e narrativas do livro didático tal qual foram concebidas para serem replicadas, Alcides consome as imagens e toma-as como matéria para sua própria produção imagética submetendo-as a "seu mundo" mesclado que, por isso mesmo, as afasta de uma imagética ocidental "moderna" e iluminista.

Palabras-chave

Alcides Pereira dos Santos, diferença colonial e pós-colonial nas Américas, saberes subalternos, artes visuais.

Alcidian Visuality and the Things that Made his Painting Catch Delirium

Abstract

The seizing of the iconography of the didactic book was for the plastic artist Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932–São Paulo SP 2007) a propitious means to experience the disconcerting

sense of language. Without making continuous use of writing and reading, the artist will construct his images from a massive cultural model that further enhances the senses, because in it the oral practice is complemented by the sonority, the writing and the visual. More specifically, it is known that the use of illustrations in most school textbooks is intended to repeat or explain a story. However, we will see that the capture of the iconography of the textbook was for the plastic artist a propitious means to experience the disconcerting sense of language. Rather than consume the ideas and narratives of the textbook as they are designed to be replicated, Alcides consumes the images and takes them as matter for his own image production, by subjecting them to his "blended world" which, for this very reason, sets them away from a "modern" and illuminist Western imagery.

Keywords

Alcides Pereira dos Santos, colonial and postcolonial difference in the Americas, subaltern knowledge, visual arts.

Visibilité Alcidiennne et les choses qui ont fait à sa peinture attraper le délire

Résumé

La capture de l'iconographie du livre didactique a été pour l'artiste plasticien Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932 - São Paulo SP 2007) un moyen propice pour expérimenter le sens déconcertant de la langue. Sans utiliser continuellement l'écriture et la lecture, l'artiste construira ses images à partir d'un modèle culturel massif qui renforce les sens, puisque, chez lui, la pratique orale est complétée par la sonorité, l'écriture et la visualité. Plus précisément, on sait que l'utilisation d'illustrations dans la plupart des livres ou des manuels scolaires vise à répéter ou à expliquer une histoire. Cependant, nous verrons que la capture de l'iconographie du manuel était pour l'artiste plasticien un moyen propice pour expérimenter le sens déconcertant de la langue. Plutôt que de consommer les idées et les récits du manuel tels qu'ils sont conçus pour être reproduits, Alcides consomme les images et les prend comme matière pour sa propre production d'images, en les soumettant à son « monde mélangé » qui, pour cette

raison même, les éloigne d'une imagerie occidentale "moderne" et illuministe.

Mots clés

Alcides Pereira dos Santos, différence coloniale et postcoloniale dans les Amériques, connaissance subalterne, arts visuels.

Visualidad alcidiana y las cosas que hicieron a su pintura delirar

Resumen

La aprehensión de la iconografía del libro didáctico fue para el artista plástico Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932-São Paulo SP 2007) un medio propicio para experimentar el sentido desconcertante del lenguaje. Sin hacer uso continuo de la escritura y de la lectura, el artista va a construir sus imágenes a partir de un modelo cultural masivo que potencializa aún más los sentidos, en la medida en que, en él, la práctica oral se complementa con la sonoridad, la escritura y la visualidad. Más específicamente, se sabe que el uso de las ilustraciones en la mayoría de los libros o manuales escolares tiene la intención de repetir o explicar una historia. Sin embargo, veremos que la aprehensión de la iconografía del libro didáctico fue para el artista plástico un medio propicio para experimentar el sentido desconcertante del lenguaje. Más que consumir las ideas y narrativas del libro didáctico tal como fueron concebidas para ser replicadas, Alcides consume las imágenes y las toma como materia para su propia producción imaginaria, sometiéndolas a "su mundo" mezclado que, por eso mismo, las aleja de una imagen occidental "moderna" e iluminista.

Palabras claves

Alcides Pereira dos Santos, diferencia colonial y postcolonial en las Américas, saberes subalternos, artes visuales.

Kawachii ruraikuna masa munaskasina

Maillallachiska

Kai runa Alcides Pereira dos Santos suti para-lakumi imasam kawa paipa iuaipi man iachari imasa ruranga paipa kausai sina llatata ruranga sina iachi kunaura munaku kallaringa iuarispa, ullaspa,

kilkaspa, kawaspa imasam pude allilla ruranga pai
iuiakuska kilkaikunapi kawaspa katichingapa, chasa-
llata ullaspa sugkuna neskata allilla kawaringapa.

Rimangapa Ministidukuna

Alcides Pereira dos Santos, chasa suti runa,
Munaspa kawaspa mailla Americas sutipi, iachai-
kuna, kawaspa ruraspa.

Introdução

Esse artigo tem como propósito trabalhar as ambiguidades que o tema da gênese do visível opera na produção plástica de Alcides Pereira dos Santos (foto 1). Para tanto selecionamos a obra “Ciclos Econômicos” produzida no ano de 1978 como objeto de análise, a qual mostra maior evidência de um agenciamento com a iconografia reproduzida nos livros didáticos. De sua vida pregressa ao ofício da pintura sabe-se muito pouco, apenas que trabalhou nas mais diversas profissões: agricultor, barbeiro, sapateiro, pedreiro, padeiro, plaqueiro e talvez tantas outras. Semianalfabeto, tudo indica que foi autodidata em quase tudo que se predispôs a fazer. Viveu modestamente e sempre enfrentou diversas dificuldades, sobretudo financeira. Alcides era um interiorano, iletrado, pobre, negro e convertido a seita pentecostal Assembleia de Deus. Quem o conheceu afirma que ele era uma pessoa muito simples, sozinha, reservada e de poucos amigos.

Sem fazer uso contínuo da escrita e da leitura, o artista vai construir suas imagens a partir de um modelo cultural massivo que potencializa ainda mais os sentidos, na medida em que, nele, a prática oral se complementa com a sonoridade, a escrita e a visualidade. Indo atrás, recebendo doação, pedindo ou achando, Alcides teve acesso aos livros ilustrados de escola. O pintor torna-se consumidor de tais objetos visuais que, ao longo de uma trajetória editorial valorizam-se e aprimoram-se cada vez mais com o uso de diferentes fontes imagéticas: mapas, gráficos, arte brasileira, gravuras, pinturas, desenhos dos viajantes europeus, fotografias e desenhos dos ilustradores das editoras.

Como qualquer outra mercadoria que percorre os caminhos da produção, distribuição e consumo, esse suporte midiático é portador de intenções e

construtor de significados. Ele visa um resultado, um fim. Mais especificamente, sabe-se que o uso das ilustrações na maioria dos livros ou manuais escolares tem a intenção de repetir ou explicar uma história. No entanto, veremos que a apreensão da iconografia do livro didático foi para o artista plástico um meio propício para experimentar o sentido desconcertante da linguagem. Mais do que consumir as ideias e narrativas do livro didático tal qual foram concebidas para serem replicadas, Alcides consome as imagens e toma-as como matéria para sua própria produção imagética. O resultado, longe de ser algo que se acomode à imagética ocidental moderna e iluminista mais se parece com a “zona estranha” de que fala Serge Gruzinski em *O pensamento mestiço*. A frase de Mário de Andrade “sou um tupi tangendo um alaúde”, para Gruzinski, encarna essa zona estranha de toda realização mestiça para cuja compreensão (na medida do possível) é necessário inventar novos procedimentos que, por exemplo, admitam a coexistência de contradições tanto quanto de elementos irreduzíveis.

Como um, entre tantos ameríndios, Alcides é um sujeito que vive uma situação do estar “entre”, vivendo em mundos mesclados. Para Gruzinski não há choque, justaposição, substituição ou mascaramento. Ou seja, a mestiçagem não seria um processo resultante dos meios que o engendram, mas que se realiza “à maneira de um ímã [que] permite ajustar entre si peças díspares, reorganizando-as e dando-lhes um sentido (2001, p. 197)”. Por essa lógica, a pintura de Alcides é constituída desse campo de forças que o atravessam e confrontam-se incessantemente, e nele efetuam diferenças.

Visando estimular reflexões críticas capazes de contribuir efetivamente na prática e análise das artes visuais de Mato Grosso, este texto propõe estudar a linguagem visual de Alcides, sob a perspectiva do projeto epistemológico e político conhecido como modernidade/colonialidade/decolonialidade de origem na América do Sul, mais especificamente na região andina, reforçando nosso compromisso de sondar, de um lado, a re-configuração de práticas tradicionais mediante a incorporação de novos elementos (na cultura e na arte) e, de outro, a produção (invenção) de novos modos de fazer que podem resultar na introdução de práticas outras.

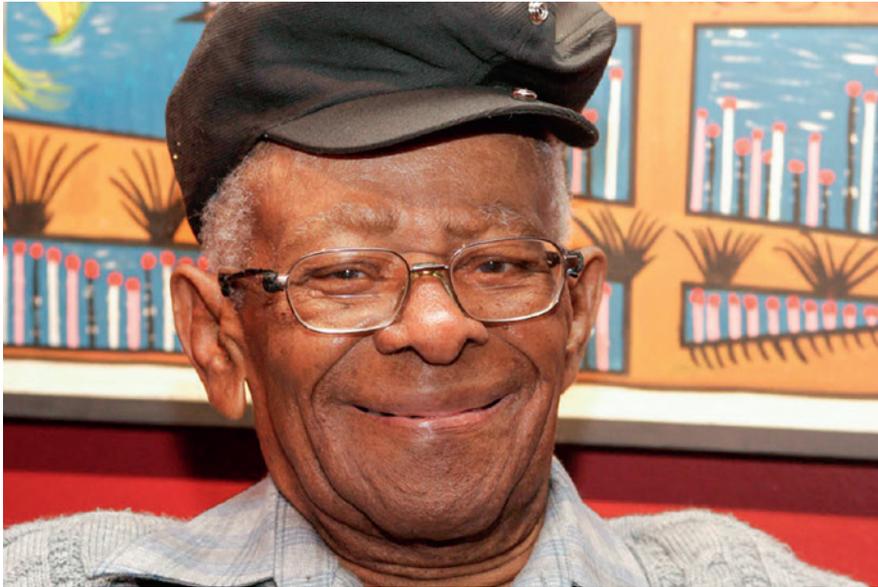


Foto 1. Alcido Pereira dos Santos em sua segunda mostra individual "Alcido: meio de transportes e outras histórias" (São Paulo, julho de 2007). Fotografia: Vilma Eid. Realizada pela Galeria Estação em. Alcido morreu aos 75 anos de idade, três dias depois dessa inauguração.

Em termos metodológicos tenta-se (ao menos) desconfiar dessa contaminação identitária como única instância de legitimação artística, uma vez que ela se dá sob a tutela/estigma de uma adjetivação que designa a origem do artista e nada diz sobre sua poética. "Arte popular", "arte indígena", "naïf", "cabocla", entre outras, são modos de lançar nos extratos mais baixos da hierarquização da arte Ocidental, essas produções para as quais suas estéticas não foram concebidas. Propomos pensar então, a partir da abordagem teórica da crítica decolonial, esses fazeres outros que a dialética moderna relegou.

A problemática global da experiência artística e da localidade no contemporâneo

Se concebermos que o princípio primordial dos fenômenos humanos está na natureza (plano de imanência) e não fora dela (plano da transcendência), constataremos que toda manifestação social-política-cultural envolve conflito e, portanto, está inserida em um campo de disputa. Sabemos que o mundo vive um momento marcado pela tensão oriunda do conflito entre várias histórias e saberes locais. Algumas preocupadas em expandir

os interesses financeiros do capital que se impõem através da internacionalização da economia, da ciência, da tecnologia e, principalmente da cultura, enquanto outras histórias e saberes locais afetados são forçados a se redefinirem em função dessas novas realidades. É a partir desta problemática da diversidade de culturas em conflito que propomos pensar a produção plástica de Alcido Pereira dos Santos (na época radicado na cidade de Cuiabá-MT) que a dialética moderna desconsiderou, ou melhor, nominou de "pré-moderna". Tal processo, além de mutilar a capacidade pluri-sensorial da vida, gera todo tipo de determinismo baseado na lógica binária da exclusão, como enumera Walter Mignolo (2003, pp. 11- 47).

É imprescindível ressaltar que tomaremos o conceito de mundo no sentido empregado por Mignolo quando, diante das configurações do sistema mundial moderno, reivindica uma lógica diferente – pensamento ou gnose liminar – para se pensar o legado da diferença colonial e pós-colonial nas Américas. O autor concorda com o sociólogo peruano Anibal Quijano e o filósofo argentino Enrique Dussel quando atribuem à dominação colonial (a "descoberta" da América no século 16) o início de um sistema verdadeiramente mundial, discordando assim

da cronologia linear do mapeamento geo-histórico da modernidade ocidental. Portanto, as diferenças coloniais, no argumento do autor, significam “a classificação do planeta no imaginário colonial/moderno praticada pela colonialidade do poder, uma energia e um maquinário que transformam diferenças em valores” (Mignolo, 2003, pp. 36-7).

Confrontados pela nossa diferença colonial acadêmica, fomos convencidos de que ao fim do século 20, as especificidades múltiplas das histórias locais desafiam dicotomias, e é nessa direção que o pensamento liminar proposto por Mignolo “oferece novos horizontes críticos em face das limitações às críticas internas às cosmologias hegemônicas (tais como marxismo, desconstrucionismo pós-moderno, ou análise de sistemas mundiais)” (p. 11).

Partir dessa condição subalterna, não significa aceitar a sujeição, pelo contrário, Mignolo entende que a diferença colonial é uma reação, condição de possibilidade para uma enunciação fraturada (podendo ser positiva) em situações dialógicas com a cosmologia territorial e hegemônica. Pensamento heterárquico, *aesthesis*, transculturação são alguns dos conceitos – trabalhados pelos pesquisadores latino-americanos – que definem nossa diferença colonial partindo de uma visão epistemológica, onde o saber e as histórias locais europeias, ou norte-americanas são considerados ponto de referência e de chegada.

Diante desse “Outro” que é “o Mesmo” no interior da totalidade do sistema capitalista, o que se exige não é a descrição “do outro lado da história” ou mesmo contemplar “os dois lados da fronteira” como tem sido feito usualmente. Para mudar os termos do diálogo, a crítica tem que ser feita ao modo do filósofo francês Emmanuel Levinas, ou seja, pela exterioridade, como sugere Mignolo. Em termos gerais seria colocar em xeque certos fundamentos que se acreditavam intrínsecos, como, por exemplo, a relação hierárquica entre o sujeito que conhece (saber disciplinar ou interdisciplinar) e o objeto que é conhecido, tendo no “híbrido” o limite daquilo que é conhecido (Mignolo, p. 42).

Em vista disso, torna-se pertinente interrogar se a produção visual de Alcides (grande parte classificada como arte popular, o que já encerra em si uma problemática) seja exatamente um exemplo do

pensamento liminar, ao qual Mignolo (p. 63) confere uma alteridade última. E se, por acaso, não chegar a esse ponto de radicalidade, ao menos questionar um tipo de análise interpretativa que condicionou a produção imagética de Alcides e das artes plásticas matogrossenses em geral ao exercício das regras da figuração que (obrigatoriamente) implicavam em narrar uma história, representar algo, fazer como. Por essa lógica, os procedimentos plásticos do pintor em torno da criação artística popular parecem ser vistos como avessos ao movimento, à mudança e à multiplicidade e sempre considerados em relação ao que nunca muda e, logo, que permaneceria idêntico a si mesmo.

Diferente disso pretende-se investigar até onde essa prática subalterna pode provocar algum tipo de efeito (que seja uma ínfima fissura, ao menos) na constituição dos saberes sistematizados. Em suma, no que se refere à relação entre razão e conhecimento: o que podemos aprender com este tipo de conhecimento geral que não seja — incondicionalmente — resultado de uma epistemologia hegemônica produzida na perspectiva dos colonialismos modernos (retórica, filosofia, ciência)?

É a partir desta problemática da diversidade de culturas em conflito que se torna fundamental efetuar uma análise da obra “Ciclos Econômicos” do referido pintor, refletindo sobre os desdobramentos das diferentes questões implicadas em seu processo de criação.

Da obra

Pintura para Alcides era, sobretudo, edificar o corpóreo. É a alegria e o êxtase com a coisa criada que o afeta, na medida em que a relação entre trabalho e natureza faz gerar as coisas boas de Deus. É essa força que governa o pintor a produzir — imageticamente — seu mundo. A presença desta materialidade física, compreendida por um mundo firme, sólido e concreto, já se encontra instaurada na obra, ela é a sensível de sua imagem pictural. Todavia, nossa intenção não é assinalar as aparições desta sensível e sim perscrutar como elas foram produzidas, que composições concretas lhes dão origem.

Uma obra de potências múltiplas como a desse artista não pode ser resignada unicamente às instâncias de sua produção, seja em suas imbricações



Imagem 2. Ciclos econômicos. (Alcides Pereira dos Santos, 1978). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

morais, sociais, históricos ou regionais. É preciso que ela seja ampliada pela proposta de composição que apresenta, pelos seus devires, pelos seus processos de produção de sentido, por certo múltiplos. Por acreditar nisso, exploramos a obra pictural do artista Alcides Pereira dos Santos preocupando-nos menos com a significação previamente atribuída e mais com a exploração das intensidades que ela carrega, na busca de atribuir, a tal força, sentidos que deem pistas de sua função e dos modos de operar que ela mesma sugere.

Em um primeiro momento, a legenda escrita em cor amarela na parte central do quadro, "ciclos econômicos nos primeiros anos após a descoberta do Brasil" (imagem 2) e também o título do quadro parecem não deixar dúvidas do objetivo proposto pelo artista. Percebe-se que ele busca compor o cenário visual do país, que corresponde a um tipo de narrativa histórica que privilegia os eixos temáticos do descobrimento, ocupação e expansão através dos ciclos econômicos (pau-brasil, cana-de-açúcar, ouro e a industrialização). Em meio a tantos

elementos dispostos na tela, nosso olhar se detém (mesmo sem estarmos atentos à legenda e à seta que nos levam até lá) na parte inferior direita do plano, na qual a ação de um homem, uma mulher e uma criança sentada nos chama atenção. Eles ocupam uma pequena parte do espaço pictórico, as pessoas e o entorno estão em escala diminuta, comprimidos, e por um breve instante temos a impressão que eles escapariam do quadro, mas não é esse o caso.

Questões pela imagem nos chamam para retorno, e reentramos instigados, por exemplo, pela justaposição das cores amarela e marrom com o fundo preto. E mais uma vez, o caminho do olhar parece reconduzir-nos para o lado direito inferior da tela — uma área normalmente de grande atração visual —, demonstrando concentrar-se ali a cena importante do quadro: um homem e uma mulher trabalham na extração do pau-brasil e uma criança sentada no chão aguarda-os. Em primeiro plano, as duas pedras representam as explorações do ouro e do diamante. No mais, a casa, o homem sentado

à beira da estrada e a eletricidade compõem um conjunto que nos reporta ao urbano, ao alardeado progresso.

De algum modo, pode-se associar esta obra a materialidade significativa encarnada pelas ilustrações didáticas, a exemplo dos livros de História do Brasil fabricados por uma vertente nacionalista ou dela tributários, amplamente utilizados durante o período varguista (a partir de 1930) e militar (aproximadamente até 1980) (Rosa, 2007, p. 55). Neste sentido, a década de setenta, tomada por esta euforia progressista, instituiu uma versão de nação centrada nos temas da Moral, do Civismo e do Estado Brasileiro.

Com relação à História do Brasil, grande parte desses livros trazia os conteúdos em forma de síntese e organizados por períodos históricos, como foi o caso da Colônia, Império e República, com seus ciclos econômicos. Curioso é que essas criações da Brasil colônia reverberam até hoje através de um repertório imagístico que circula e se reatualiza, inclusive na internet, como é o caso dessa ilustração do século XVI, (figura 3) que provavelmente foi vista pelo nosso pintor no livro de História do Brasil adotado pelo sistema educacional da época (Nadai, Neves, 1986).

A emblemática ilustração de André Thevet (frade franciscano francês, explorador, escritor e cosmógrafo da expedição do calvinista Nicolas Durand de Villegaignon-1510-1571) corresponde às imagens mais frequentes nos livros didáticos que buscam narrar e retratar a sociedade de uma época, assim como uma série de acontecimentos apresentados como relevantes. Caracterizada pelo gênero histórico, “Derrubada do pau-brasil” integra o conjunto imagético que aparece nos manuais escolares “(...) como uma exibição do passado, em relação a outras fontes que dizem mais sobre a atualidade” (Vaz Et Al, s.d, p. 55).

Mas este importante meio de comunicação, que é o livro escolar, junto à população de meios socioeconômicos e culturais menos favorecida não deve ser encarado como suporte apenas de um discurso autorizado, autoritário, que pretende a transmissão de um conhecimento que se basta, visto como o fim e não como o meio. Como afirma Paulo Bernardo Ferreira Vaz, ele é orientador, mas



Imagem 3. Derrubada do pau-Brasil. (André Thevet, 1975). Ilustração da Cosmografia Universal. In: «http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Derrubada_do_Pau_Brasil.jpg»

não o único. Lugar composto por uma série de intertextualidades, o manual escolar também é um meio oportuno para criar o inesperado.

Há razão para acreditar que agenciado pelas imagens-repertório de segundo grau¹, Alcides também provoca um deslocamento em sua produção, que implica no abandono do imperativo estabelecido pelo discurso competente desta mídia impressa. Entre o livro e o pintor-leitor, algo oscila, desliza, escapa, o que permite ao artista dar vazão também às extravagâncias, às desmesuras. É como disse Mario Olímpio (1990, p. 27), um de seus *marchands*: “Ele assusta a uma primeira visão”. O que poderia haver de assustador em Ciclos Econômicos? Bem, retornemos ao quadro.

No mundo plástico de Alcides, tanto o impulso obsessivo em devorar todos os vazios das superfícies quanto à forma fragmentária da disposição dos elementos que compõem a cena complexificam e desafiam uma associação automática entre imagem e narrativa, entre o dizível e o visível. De modo que a narratividade da imagem parece-nos diluída frente a um emaranhado de referências (que estão juntas, mas, a princípio, não apresentam

¹ É a reprodutibilidade impressa, fotográfica e digital da imagem.

relação direta entre). Nessa mistura desagregadora, o olho divaga, percorrendo o efeito dessa relação cromática (predomínio da cor preta e o seu contraste com as demais cores), que torna o espaço denso, fechado, causando-nos certa angústia e apreensão.

Ora, pintar o que se vê, por si só, é uma maneira de apreender o mundo a partir de um código de representação. O contrassenso da questão é achar que exista um real fora da invenção de um sentido, de uma dobra de significações anteriores ao ser. O ato de ver nunca ocorre de forma passiva porque, não sendo propriedade de um sujeito, ele agencia “um estar e ser em meio” (Pereira, 2010, p. 47), ou seja, é uma mediação do sujeito com o mundo, com as pessoas.

Mas simplesmente ficar na dimensão da tela não satisfaz Alcides, que resolveu, por fim, também trabalhar “fora” dela criando sua própria moldura. Nessa obra, em específico, ele se apropria de um tipo de madeira (recorte trabalhado de ripas e caibros) que lembra uma das formas de telhados usada na construção civil. Os artistas que conviveram com ele destacam que a moldura era algo muito importante na confecção de seu trabalho, como lembra Humberto Espindola, artista plástico e diretor do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP-UFMT) na época:

(...) ele vivia atrás desses recortes de madeira que ele dava uma importância muito grande as molduras. Ele nunca pegou as molduras de alguém, ele que fazia as molduras dele, ele gostava, ele se sentia bem inventor (Espindola, 2009).

Realmente, a repetição dessas singulares molduras em sua produção plástica dos anos de 1970-90 já indica o quanto ele as valorizava. Por certo que sua moldura não é uma parte independente — um invólucro, um mero ornamento — mas estabelece uma articulação ativa no quadro. Sem dúvida, a moldura é ainda a pintura. Se sua imagem exige uma moldura como condição de possibilidade da legibilidade da obra, ela também opera como um adjacente que não cessa de produzir seus próprios significados.

No caso particular de Alcides, pode-se supor que o pintor terá intencionado colocar em primeiro

plano uma parte da pintura relegada ao segundo plano, ou antes, não é o quadro que exige uma moldura, é também a moldura que se impõe ao quadro na qualidade de ser vista para além de um artefato polissêmico que varia “(...) entre suplemento e complemento, ornamento gratuito ou mecanismo indispensável” (Henriques, 2011, p. 4). Aqui, como já foi dito anteriormente, Alcides mostra uma sensibilidade plástica muito característica porque, se ele sobreleva suas molduras é porque elas exercem uma relação importante na concepção geral do quadro.

Eventualmente ela poderá até concorrer (como é o caso desta pintura), desviar ou simplesmente enfatizar o tema, ou aquilo que o quadro pretende representar. Enfim, na iconografia alcidiana a moldura é ainda o quadro que torna objeto do olhar. E, depois, a variedade dos materiais que ele agrega a sua moldura (espelho e feltro [imagen 4]; espelho [imagen 5], pedaços de vidro [imagen 6]) e a forma como ele os configura (às vezes ele torna o quadro uma caixa que o faz parar sozinho em pé [imagen 7], em outras, podendo ser visto dos dois lados, já que em vários trabalhos ele caprichosamente cuida também do avesso), parece demonstrar mais uma ânsia em expandir o limite imposto pelo suporte da pintura, do que demarcar — perspectiva de Marin — (Henriques, p. 4) ou proteger/decorar — perspectiva de Figueiredo — (1979, p. 1) o quadro.

Na cultura visual produzida a partir das margens externas do sistema mundial colonial/moderno em especial, esse “canibalismo eclético” (Olalquiaca, 1998, p. 73) pode ser verificado (cada vez mais) por um consumo incessante de imagens cujo resultado obtêm um deslocamento do significado original das imagens manipuladas. Em geral compreendido como mau gosto ou uma imitação pobre da arte, a irreverência do gosto na sua caótica justaposição de materiais e imagens, transgride as fronteiras e torna ameaçador para quem reverencia ainda hoje algumas noções de arte.

Pode-se dizer que, na obra do artista, o que está em jogo não se refere apenas ao uso de resíduos do material em si, como a madeira, e sim a maneira como ele metamorfoseia o comum em função da expressividade das formas, das cores e das matérias, ampliando o suporte retangular da superfície. Como função operatória, o construtor,



Imagem 4. A Bíblia. (Alcides Pereira dos Santos, 1980). Óleo sobre tela, 56 x 92 cm. Coleção Vilma Eid, São Paulo-SP.

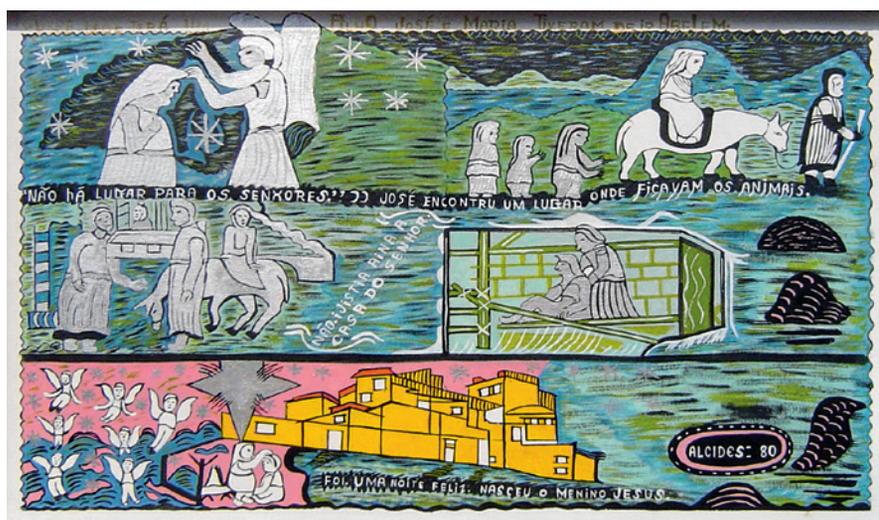


Imagem 5. Nascimento de Jesus. (Alcides Pereira dos Santos, 1980). Óleo sobre tela, 50 x 88 cm. Coleção Humberto Espindola, Campo Grande-MS.

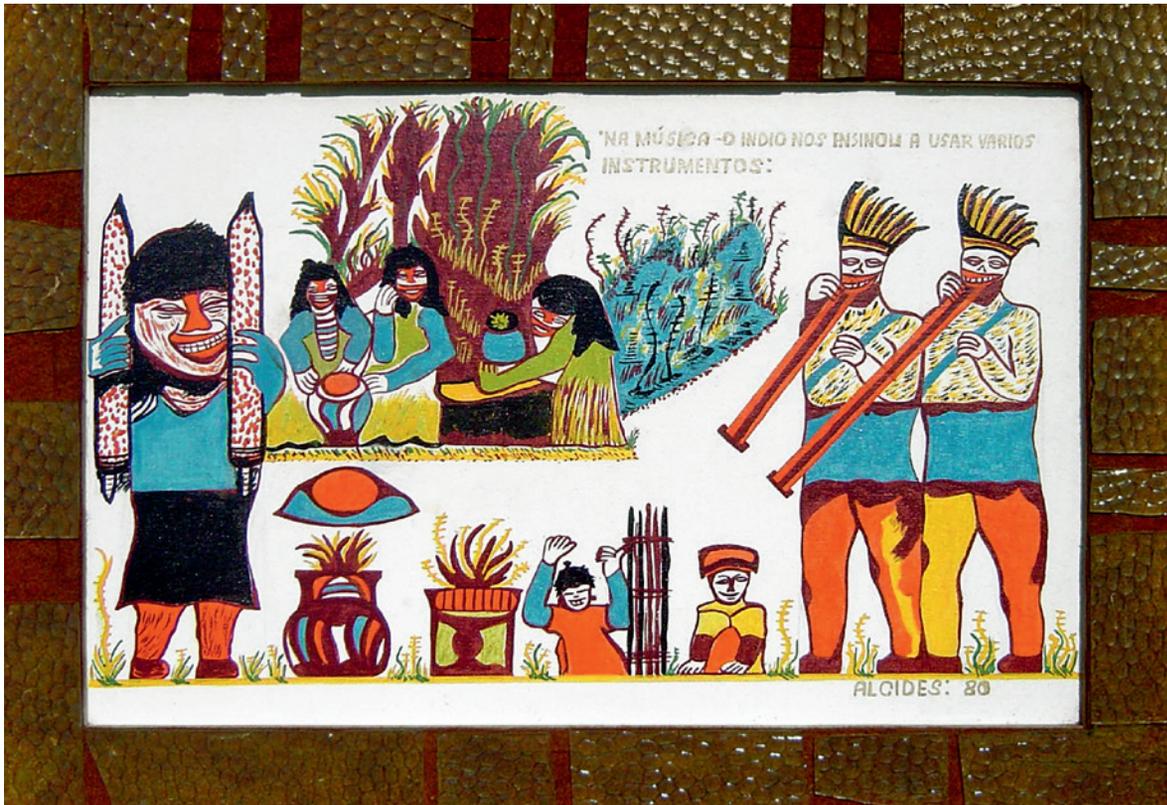


Imagem 6. Sem título. (Alcides Pereira dos Santos, 1980). Óleo sobre tela, 43 x 68 cm. Coleção Humberto Espindola, Campo Grande-MS.



Imagem 7. Sem título. (Alcides Pereira dos Santos, 1984).

primeiramente de casas e depois de quadros, abusa do excesso, seja no tom da cor que vibra, no acúmulo dos contrastes, no preenchimento da palavra no espaço do quadro, na variedade das cenas ou na incorporação de materiais diversos em sua moldura. O artífice junta, anexa, reúne, põe coisa ao lado de coisa. Sua criação exige uma espécie de ordenamento que nem sempre faz sentido para nós, em todo caso, ele não teme as misturas, as aglomerações. A composição de sua imagética nos permite vislumbrar as coisas que fizeram sua pintura “pegar delírio”, como escreve o poeta Manoel de Barros (2004, p. 15).

A lógica pictural de “Ciclos Econômicos” ainda envereda por outras articulações expressivas (os usos do fazer tipográfico, por exemplo) que colocam sob suspeita um tipo de análise interpretativa que condicionou o ato de pintar de Alcides a uma prática instintiva e ingênua do que se vê e se olha. Como sabiamente nos ensina Fayga Ostrower (1991, p. 43), “quando se dá outra forma a um conteúdo, modifica-se o conteúdo”, e foi isso que aconteceu com a referida obra. No que diz respeito à ordenação espacial a cena é predominantemente horizontal se dá outra forma a um conteúdo, modifica-se o conteúdo”, e foi isso que aconteceu com a referida obra. No que diz respeito à ordenação espacial a cena é predominantemente horizontal por isso o movimento se estabelece ao longo das margens esquerda e direita, dando uma ideia de que as coisas estão comprimidas e estabilizadas. Composto de subdivisões, os contrastes intervalos, articulados através dos contrastes de formas e cores, além de provocar uma tensão espacial faz com que o plano pictórico do artista não tenha uma proporção clara do que seja, por exemplo, uma “figura” e um “fundo”. Nesse caso, ainda que a casa pareça funcionar como paisagem de fundo — o que supostamente receberia menos atenção — não há uma figura central que prevaleça de imediato.

Conclusão

Em Alcides, essa experiência cotidiana do visual demonstra que toda produção ou recepção de imagens supõe uma elaboração ativa e complexa, e que a produção de sentido é uma composição aberta e relacional entre quem faz e quem olha. Por isso, independentemente do que quis o artista,

a ausência de profundidade da tela acaba ironicamente construindo um espaço irreal, muito mais próximo de uma ficção através da qual é possível acreditar que plantas fincam raízes no céu. Ou então, mesmo que a variação de contrastes evoque uma inquietação dos sentidos, o estado de ânimo da obra é um local em repouso onde tudo acontece ao mesmo tempo. E, nessa visão de espaço simultâneo, as figuras parecem imobilizadas, pois o tempo não flui, impossibilitando qualquer indicação sucessiva de eventos.

Enfim, não se trata de buscar algum verismo entre original e cópia, porque Alcides prova-nos que não há um original. Partindo da perspectiva de que toda obra contém um agenciamento, as cenas que perfilam em “Ciclos econômicos” menos preocupadas em falar de si mesmo ou de estarem circunscritas a um determinado espaço (geográfico, étnico, político e econômico) talvez busquem um princípio de ordem no acontecer que aspire a “perfeição” e ao “absoluto”. A força desse quadro parece residir no encantamento pelo geral (céu, casa, estrada, vegetação, montanha, eletricidade, pessoas) e não pelo particular (narração de uma cena ou acontecimento). É o cenário (conjunto das vistas e objetos que ocupam o quadro) que sobressai. Na visão de um espaço ideal permanente, o que o pintor vislumbrava era um estado de harmonia, ao que corresponderia uma linguagem visual preocupada com o conjunto e com o que era universal.

Para um projeto decolonial da arte, como a empreendida pelo Núcleo de Estudos do Contemporâneo (NEC/UFMT), uma problemática se impõe: até que ponto a produção das artes visuais dos artistas radicados em Cuiabá e aquela elaborada pelos diversos povos indígenas, em suas múltiplas confrontações e diferenças, podem ser compreendidas no âmbito das experiências locais que desafiam as dicotomias hegemônicas?

Referências

De Barros, M. (2004). *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record.

Espindola, H. (05.01.2009). *Depoimento do artista plástico*. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonora (45 min).

- Figueiredo, A. (1979). *IV Salão Jovem Arte Mato-grossense. Catálogo de Exposição*. Abr/jun 1979. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso.
- Gruzinski, S. (2001). *O pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Henriques, A.L. Marin, L. *The frame of representation and some of its figures*. Disponível em: «<http://tir.com.sapo.pt/marin.html>». Acesso em 22 jan. 2011.
- Mignolo, W. D. (2003). *Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. [Trad. Solange Ribeiro de Oliveira] Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Nadai, E., Neves, J. (1986). *História do Brasil: Brasil Colônia: 1º grau*. 2. ed. São Paulo: Saraiva.
- Olimpio, M. (1990). Alcides e o seu "Ofício Divino". Diário de Cuiabá, DC Ilustrado, Cuiabá, MT, 12 de julho de 1990.
- Olalquiaca, C. (1998). *Megalópolis: sensibilidades contemporâneas*. [Trad. Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1998 (Coleção megalópolis).
- Ostrower, F. (1991). *Universos da arte*. (6.ed.) Rio de Janeiro: Campus.
- Pereira, M. D. (2010). *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Disponível em: «<http://www.eba.ufrj.br/pintura/pesquisas/docentes/cezannelivro.pdf>» Acesso em 15 out. 2010.
- Ribeiro, R. Rosa. (2007). *Representações didáticas do Brasil colonial. Educação Temática Digital*, v.8, n.2, jun.2007. Disponível em: «http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/7350/ssoar-etd-2007-2-ribeiro-representacoes_didaticas_do_brasil_colonial.pdf?sequence=1» Acesso em: 12 jan. 2010.
- Vaz, P., Ferreira, B. Et Al. (1999-2001). Iconografia no livro didático: quem é quem nessa história? In: Franca V., Veiga, R. (org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem e Sociabilidade – FAFICH/UFMG, 1999-2001. (Relatório final do projeto de pesquisa).