

Em nome de uma ideia de objetividade, desde o século XVIII, os institutos científicos europeus criaram regras estritas para a figuração de espécies botânicas. Tais convenções foram elaboradas tendo em vista o uso daqueles desenhos, mas também foram marcadas pela herança de outras formas artísticas. Para atender à exigência utilitária, incorporaram-se artifícios retóricos e estilísticos que simulam na produção certa impessoalidade, neutralidade e discrição. Embora não conseguissem expurgar de seus desenhos, aquarelas e gravuras o fascínio pelo que era figurado, os artistas recorriam a expedientes que enfatizavam uma uniformidade formal e espacial. Tal homogeneidade permitia a alocação obediente de cada exemplar representado dentro de um quadro de referência taxonômica.

Por isso, no desenho, as plantas eram distribuídas, mesmo quando sinuosas, no centro do papel, em um eixo vertical, com o caule embaixo, as flores e folhagens em cima, emulando a ascensão progressiva da flora. As espécies apareciam como que suspensas, mas desabrochando. Delas eram retirados o peso e a sua implantação no solo. Isoladas, como peças de museu em redoma, jaziam dependuradas e eretas, embora viçosas, como se estivessem congeladas no auge de seu ciclo vital.

O traçado era de tal forma pormenorizado que nos permitia visualizar as delicadas nervuras das folhas, mudanças de textura das flores e galhos. Esse modo de representar, por servir à mais ideológica das ideologias, a que aspira à neutralidade, pretendia ser quase um não estilo. Apesar de suas ilusões, tal modo de criar tornou-se uma maneira típica da figuração de vegetais, escapando das funções mais marcadas e influenciando, conscientemente ou não, pouco importa, outras práticas artísticas. Falaremos dos sentidos diversos que essa relação da figura com o espaço pode ter.

*

Santídio Pereira traz agora para a Galeria Estação algumas das suas maiores xilogravuras. Os trabalhos são muito recentes. Neles, vemos a figuração de trevos, flores, bromélias. Em relação ao que produzia anteriormente, o artista mudou sua relação com a técnica e com as cores. O colorido está mais variado, contrastado, vívido. Há pelo menos duas paletas nas gravuras: uma mais brilhante, a outra mais sombreada. O artista imprime tais cores em matrizes recortadas, com formatos diferentes. As estampas finais são, muitas vezes, a composição, por encaixe, de uma ou mais matrizes em um jogo modular de formas chapadas

Em intenção e no seu repertório formal, estes trabalhos parecem opostos às aspirações científicas do positivismo dos naturalistas do passado.

Frequentemente, Santídio diz que a sua procura por formas e cores na natureza é movida pelo afeto. Mais de uma vez, o ouvi falar no encontro com plantas, paisagens e bichos como a busca de uma alegria nostálgica, da saudade de uma vida mais próxima da natureza, de uma sensação de arrebatamento. Portanto, não se trata de reconstruir o objeto, mas de quase aludir a uma sensação, a uma experiência, se é que isso é possível.

O seu esquema espacial, não obstante, nos permite aproximar as xilogravuras da figuração científica de outra época. Sabe-se lá por qual razão, o artista utiliza um esquema espacial muito aparentado. Como os naturalistas, Santídio também isola as espécies com que trabalha, as centraliza de alguma forma, subtraindo delas o peso e o solo.

As figuras sempre surgem no seu florescer: vigorosas e saudáveis, pairando sem se assentar no chão. São forma coloridas, encaixadas umas nas outras, sugerindo cores que se abrem em nossa direção.

Para os naturalistas de outrora, contudo, tal relação da figura com o espaço era parte de um método. O procedimento permitia isolar um motivo de estudo, identificar sua estrutura, separar as suas partes, entender suas articulações internas. Portanto, diferindo completamente de Santídio, eles pretendiam ilustrar uma compreensão prévia da figura. Encontrar características atribuídas de maneira convincente. Servindo a um quadro de conceitos compreensível aos pesquisadores. É verdade que, quando comparamos o desenho feito por um artista ou outro, muito mais se revela, contudo, a intenção era de uma descrição inteligível e esquemática. Trocando em miúdos, o desenho se pretendia parte de uma explicação. Santídio Pereira vai na direção oposta.

Embora também isole a figura, sem marcas de paisagem, solo ou contato com qualquer coisa, a razão do apartamento é totalmente outra. Não se trata de estabelecer a identidade absoluta entre conceito e objeto de estudo. Pelo contrário, é achar na flor a flor que não está mais lá.

O gravador trabalha com formas nitidamente diferentes do seu tema. Os coloridos não são os que vemos na natureza. Santídio mostra a mudança de posição das formas inteiriças a partir de sutis jogos tonais. As formas aceitam o aspecto chapado, planar, da gravura. Mais simples, as figuras se desgarram do seu referente e podem ser qualquer outra coisa, inclusive só elas mesmo.

São formas inteiriças que não se sobrepõem umas às outras. A força se dá pela justaposição entre cores e estampas, por vezes complementares, por vezes contrastantes. Tal jogo nos faz lembrar padrões ornamentais florais da modernidade, mas também de diversas outras tradições. Logo, nada mais distante de qualquer aspiração a ilusionismo naturalista.

**

Assim, o que interessa Santídio ao isolar a figura não é reforçar a representação como exemplo, mas talvez tratá-la com a leveza do ornamento. O ornamento é um tema fundante no estudo da história da arte. Segundo o historiador austríaco Alöis Riegl, tal maneira de ocupar o espaço seria um dos momentos em que a produção artística se desobrigou de criar modelos figurativos de imitação da natureza. Ao se pensar em uma ocupação decorativa do espaço, mudava-se a relação das formas com o fundo. Era possível um desenho mais leve, marcado por um ritmo musical, distante da gravidade que vivemos.

Tal tratamento formal não é descritivo. Assim, não reconstrói memória ou figura uma experiência possível. Pelo contrário, nem toca no chão. Sugere um ritmo leve, sem brutalidade, cada vez mais distante da vida contemporânea. Cria um lugar fantasioso, que não corresponde a nada que exista realmente. Está lá, impresso no papel, como promessa, como miragem.

Mesquita

In order to promote the idea of objectivity, European scientific institutes, since the 18th century created strict rules for the representation of botanical species. Such conventions were proposed based on the use of the naturalists' drawings, but were also marked by the heritage of other artistic forms. In order to meet the utilitarian requirements, rhetorical and stylistic devices were incorporated to simulate a certain impersonality, neutrality and discretion in the work. Although they were unable to expunge the fascination with what was figurative from their drawings, watercolors and engravings, the artists resorted to devices that emphasized formal and spatial uniformity. Such homogeneity allowed for the strict allocation of each represented specimen within a taxonomic frame of reference.

Therefore in the drawings, the plants were distributed even when sinuous in the center of the paper, on a vertical axis with the stem below the flowers and foliage on top emulating the progressive ascent of the flora. The species appeared as if suspended but blooming. The weight and its implantation on the ground were removed from them. Isolated like museum pieces in a dome they lay hanging and erect yet fresh as if frozen at the height of their life cycle.

The layout was so detailed that it allowed us to visualize the delicate veins of the leaves and the changes in the texture of the flowers and branches. This way of representation, by serving the most ideological of ideologies, the one that aspires to neutrality, was intended to be almost a non-style. Despite its illusions, this way of creating became a typical way to represent vegetables, escaping from the most common functions and influencing, consciously or not, it matters little, other artistic practices. We will talk later about the different meanings the relationship between the figure and space can have.

*

Santídio Pereira now brings some of his greatest woodcuts to Galeria Estação. The works are new. In them, we see the representation of clovers, flowers and bromeliads. In relation to what he produced previously, the artist changed his relationship with technique and colors. Color is more varied, contrasted and vivid. There are at least two palettes in the prints: one brighter and the other more shaded. The artist prints these colors on cutout matrices with different formats. The final prints are often the composition, by fitting, of one or more matrices in a modular game of plated shapes.

By intent and in his formal repertoire, these works seem opposed to the scientific aspirations of the naturalists' positivism of the past. Often, Santídio says that his search for shapes and colors in nature is driven by affection. More than once I heard him talk about the encounter with plants, landscapes and animals as the search for nostalgic joy, the longing for a life closer to nature and a feeling of rapture. Therefore, it is not a question of reconstructing the object, but of almost alluding to a sensation or an experience if that is possible.

His spatial scheme however, allows us to bring the woodcuts closer to the scientific figuration of another time. Who knows why the artist uses a much related spatial scheme? Like naturalists, Santídio also isolates the species he works with. He somehow centralizes them subtracting weight and soil from them.

The figures always appear in bloom: vigorous, healthy and hovering without settling on the ground. They are colored shapes nested within each other suggesting colors that open towards us.

For the naturalists of the past however, the relationship of the figure to space was part of a method. The procedure made it possible to isolate a subject of study, identify its structure, separate its parts and understand its internal articulations. Therefore differing from Santídio completely, they intended to illustrate a prior understanding of the figure and find convincingly assigned characteristics. They serve as a framework of concepts understandable to researchers. It is true that when we compare the drawings made by one artist or another, much more is revealed, however, the intention was for an intelligible and schematic description. In other words, the drawings were intended to be part of an explanation. Santídio Pereira goes in the opposite direction.

Although he also isolates the figure without reference to landscape, ground or contact with anything, the reason for the separation is totally different. It is not a matter of establishing the absolute identity between concept and object of study. On the contrary, it is finding in the flower, the flower that is no longer there.

The engraver works with distinctly different forms for his subject. The colors are not what we see in nature. Santídio shows the change of position of the integral forms from subtle tonal games. The forms accept the flat, planar aspect of the engraving. Simpler figures break away from their reference point and can be anything else including just themselves.

They are integral forms that do not overlap each other. Strength is given by the juxtaposition between colors and prints: sometimes complementary, sometimes contrasting. Such a game reminds us of floral ornamental patterns from modernity but also from several other traditions. Therefore, nothing could be further from any aspiration to naturalistic illusionism.

**

Thus, what interests Santídio when isolating the figure is not to reinforce the representation as an example, but perhaps to treat it with the lightness of ornamentation. Ornamentation is a foundational theme in the study of art history. According to the Austrian historian Alöis Riegl, this way of occupying space would be one of the moments in which artistic production freed itself from creating figurative models that imitate nature. When thinking about a decorative occupation of space, the relationship of shapes with the background has changed. A lighter design was possible marked by a musical rhythm far from the environment we live in.

Such formal treatment is not descriptive. Thus, it does not reconstruct memory or recreate a possible experience. On the contrary, it doesn't even touch the ground. It suggests a light rhythm, without brutality and increasingly distant from contemporary

life. It creates a fantasy place which does not correspond to anything that actually exists. It is there printed on paper, like a promise, like a mirage.