

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.


ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Eduardo Dias: visualidade onírica e pintura analfabeta

Rosângela Miranda Cherm*



Liberada da certeza do olho, da precisão anatômica e matemática, emergiu pela Europa e Américas entre meados do século XIX e primeira metade do XX, uma estética denominada *ingênua*, relacionada a pinturas de retratos, paisagens e cenas variadas. Embora os artistas que partilhavam desta sensibilidade e percepção tenham sido pouco estudados, quer na singularidade de sua poética e fatura, quer no conjunto de suas preocupações temáticas, interlocuções, heranças etc, observa-se que possuem inúmeras afinidades. Situadas tanto fora dos cânones acadêmicos como dos preceitos vanguardistas, algumas dessas peculiaridades e experimentações plásticas demandam uma reflexão acerca de suas soluções operacionais e conceituais, tal como no caso de Hermenegildo Bustos (México- 1832–1907), Candido Lopes (Argentina- 1840-1902), Henri Rousseau (França- 1844-1914), Horace Pippin (Estados Unidos- 1886-1946) e Luis Herrera Guevara (Chile- 1891-1945).

Considerando o repertório imagético destes artistas que não se conheceram, apesar de terem vivido em temporalidade relativamente próxima, é possível tanto reconhecer uma abordagem narrativa e tratamento visual muito próximo das pinturas barrocas de caráter popular, das abordagens *costumbristas* e caricaturistas, como observar certas agilidades figurativas e temporais presentes nos cartões postais, nas fotografias e, em alguns casos, nas histórias em quadrinhos. Nesta constelação situa-se Eduardo Dias¹ (Florianópolis-1872-1945), cuja pintura foi produzida fora dos circuitos legitimados. Ocupando um lugar marginal na historiografia, seu regime ótico guarda inúmeras aproximações com artistas que ganharam relevância na segunda década do século XX, os quais professaram as simplificações e arbitrariedades visuais como características singulares do movimento modernista.

Debruçando-se sobre alguns registros biográficos desta pequena seleção, observa-se que o caminho mais certo para garantir a sobrevivência era indicado por um repertório que valorizava as artes decorativas e as pinturas de gosto figurativo, freqüentemente encontradas nas residências

* Professora do PPGAV-CEART-UDESC, doutorado em História Social (USP-1998) e Literatura (UFSC-2006);

¹ MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. **Eduardo Dias**. Fpolis: FCC-IOESC, s/d. INDICADOR CATARINENSE DE ARTES PLÁSTICAS. Fpolis: FCC-IOESC, 1988; CHEREM, Rosângela & SILVA, Maurício H. Fragmentos da obra, faces da cidade. In: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO PÚBLICO. **Revista Agora**. Florianópolis, ano XII, n. 24, 1996.

particulares e em alguns ambientes de visitação pública, como no caso das igrejas. O conjunto de sua produção baseia-se na planaridade espacial e na redução de uma intensidade dramática, esforço que produz uma espécie de congelamento da dramaturgia urbana, suavizando inquietações e torvelinhos rítmicos. Neste sentido, as obras que aqui comparecem permitem reconhecer esforços para construir singularidades poéticas a partir das particularidades de sua terra natal e desejo de manter vínculos com aquilo que lhes parecia sua origem.

Modernidade, infância e alteração

Observe-se a tela intitulada *Ponte Hercílio Luz* (óleo sobre tela, 109 x 152 cm, acervo do MASC), a qual posiciona o espectador a partir de uma altura e enquadramento de cartão postal, através do qual é possível reconhecer uma enorme e oblíqua passagem de madeira com estrutura de metal ligando duas extensões territoriais, sendo que em ambas avistam-se casinhas brancas com telhados avermelhados, cujas singelas formas geométricas e esparsas lembram desenhos infantis. Sobre a água da mesma cor do céu, as embarcações seguem todas numa mesma direção, fazendo supor que se encaminham para o principal atracadouro da Ilha-capital, enquanto que sobre a ponte circulam corpos delineados em formas frágeis e esquemáticas, além de uma carroça que parece adentrar para uma das cabeceiras, fazendo imaginar que se move em direção ao continente. É dia, mas as luzes parecem acesas, não há pressa nem frenesi, a alongada edificação mimetizou-se à paisagem, tornando-se fragmento inoperante e solitário que testemunha uma vida urbana sonolenta e pacata, muito distante da importância e urgência que levou a sua construção.

Na segunda tela (*Colégio dos Jesuítas*, óleo sobre tela, 23,5 x 33cm, acervo do MASC), separa-se o lado de dentro e o de fora de um terreno. No primeiro plano alguém compra pães ou frutas de um vendedor montado num cavalezinho que pasta tranquilamente enquanto acontece a transação. Mais próximo ao portão, supõe-se que um padre conversa com duas crianças, aconselhando-as ou repreendendo-as com a mão levantada. Quando os olhos se movem para dentro da cerca vegetal, de acordo com a legenda, reconhecem as construções nos domínios escolares. O colorido da vegetação florescente conjuga-se com a centralidade de um aviário de onde debandam, possivelmente pombos, enquanto formas humanas vestidas de batinas cuidam de seus afazeres. Ali tudo é matizado, desde o chão de terra até o céu resplandecente ao fundo, sendo que a lateralidade acentua uma delicada impressão de movência.

Se o vigor poético parece advir desta dimensão em que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, as pinturas de Eduardo Dias preferem um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e não fascinado pelas promessas de progresso e civilização. Sabe-se que além

de pintor e restaurador, foi escultor e cenógrafo, chegando a fazer decorações de carros alegóricos para sociedades carnavalescas. Realizou obras de caráter religioso, como a pintura do teto da igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, além de retratos de pessoas conhecidas na cidade. Os poucos registros acerca de sua biografia o consideram como um dos artistas que mais retratou a paisagem em que nasceu e viveu toda sua vida. Tinha pouco mais de 20 anos quando as turbulências da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram a população e produziram ocorrências traumáticas como as prisões e mortes na Fortaleza de Inhatomirim.

As injunções políticas que daí decorrem resultaram em árduas disputas travadas pelos novos grupos e forças emergentes, no sentido de legitimar a memória vitoriosa e apagar os oponentes. O governo estadual de Hercílio Luz acolheu e consolidou os resultados destes feitos, promovendo uma modernização que pretendia apagar em definitivo uma paisagem urbana associada aos marcos da capital-provincial e dos enfrentamentos pós-monarquia. As práticas da nova burocracia e grupos que ascenderam à vida pública, auto-proclamando-se únicos protagonistas identificados com os ideais de progresso e civilização, eram provenientes destas expectativas². Não é difícil imaginar que os efeitos destes acontecimentos devem ter afetado dramaticamente a vida dos habitantes ilhéus, permitindo compreender seu apreço a um tempo que antecedeu a estes conflitos. Nas telas de Eduardo Dias, são as lembranças que precedem à consolidação do novo regime político que parecem produzir novos efeitos.

Para melhor compreender esta reelaboração do destino em obra, pode-se recorrer a um estudioso que, em tempo muito próximo às pinturas de Eduardo Dias, embora com imensa distância geográfica, escreveu um texto intitulado *Além do princípio do prazer*³. É nele que Freud aborda a íntima relação entre o prazer e o sofrimento através da cena em que uma criança, deixada num ambiente pela mãe, aguarda o seu retorno. Enquanto isto não acontece, na solidão de sua espera, põe-se a brincar com um carretel que joga para baixo do sofá e busca novamente, puxando-o por um fio. Explorando o conceito de *alteração*, o psicanalista explica a relação entre a ausência materna e a transformação do objeto em brinquedo como uma espécie de assassinato simbólico e um processo de substituição da falta. Para Freud, sob certas circunstâncias, a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação, esforçando-se para obter a tolerância do desprazer e assim poder restaurar um estado anterior. O

² CHEREM, Rosângela. **Os faróis do tempo novo, política e cultura no amanhecer republicano na capital catarinense**. São Paulo: USP, tese de doutorado, 1998.

³ FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

brinquedo, como a obra, seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda.

Ainda sobre este poder de produzir semelhanças deslocadas a que recorrem as crianças, como os neuróticos e os artistas, lembrando Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar e o fato de que os homens voltaram mudos da guerra, Giorgio Agamben⁴ aborda os limites da linguagem, voltando-se para a infância não como um modo de pensar a *psiquê* ou uma etapa da vida humana, mas interessado em pensar um estado pré-babélico, onde resplandece um mundo de significados completamente móveis e inefáveis. A infância seria uma espécie de alegoria da linguagem, povoada por uma descontinuidade temporal e uma improvisação espacial capaz de acolher a confluência de todas as possibilidades imaginadas, engendrando-se ali a dimensão humana mais originária e inexprimível, infinitamente maior do que a compreendida pela razão adulta, em suas convenções, certezas e juízos, um modo de interromper a cronologia, providenciando a mudança radical do tempo.

Conforme a esteira benjaminiana de Agamben, através das brincadeiras e descobertas infantis, os ritos ganham novos sentidos e os objetos mais prosaicos adquirem vigor, enquanto as coisas sacralizadas pelos adultos tornam-se profanáveis, alterando qualitativamente os sentidos do mundo. Então, onde tudo cintila e vibra no seu estado puro e desordenado, podendo mover-se de modo imprevisível e para qualquer direção, a imagem não estaria relacionada à expropriação da experiência, mas à potência da fantasia, não conteria o choque da destruição, mas a vitória da imaginação surpreendente. Repousada num abismo silencioso, sua designação pertenceria a uma ciência sem nome⁵. É precisamente este o ponto em que se pode considerar que Eduardo Dias altera e preserva suas lembranças de infância, fazendo-as predominar sobre a temporalidade inexorável a que pertence. Ao produzir uma afinidade inverificável entre dois tempos, seu passado e seu presente se sobrepõem como figuração onírica, fazendo confluir através das complexidades e abreviações imagéticas, o tempo pretérito e a infância da própria cidade em que morava.

Para ampliar o raciocínio acerca desta dobra temporal, observe-se as pinturas de Hermenegildo Bustos, onde olhos atentos encaram o espectador, ao mesmo tempo que remetem a uma distância temporal, lembrando mais a experiência aurática dos antigos afrescos romanos do que a pose fotográfica. Um silêncio envolve e contrasta com a alvura da pele dos corpos que povoam suas telas, sendo que na ausência de uma precisão anatômica, destacam-se as roupas solenes, quase austeras, não há sorriso e nem distração, apenas sobriedade e uma espécie de silêncio religioso.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e História**. Destruição da experiência e origem da História. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, caps. I e II.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Image et Memoire**. Ecris sur l'image, la dance et le cinéma. Paris: Desclée de Brower, 2004,

Sabe-se que, nascido num pequeno povoado de origem indígena, Puríssima do Rincão, próximo de Guanajuato, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, este artista desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem, junto às frutas glaçadas que vendia para sobreviver, também fazia retratos de pessoas de seu povoado, amigos e vizinhos. Interessado em astronomia, tanto pintou cometas e eclipses, como desenhou o casaco que usou e aparece em seu *Auto-retrato* em 1891. Em geral, utilizava óleo sobre lata e no reverso descrevia os retratados assinando *Hermenegildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado*⁶.

No último quartel do século XIX, sob o regime de Porfirio Dias, enquanto uma burguesia se abastecia no mercado das convenções européias, o pintor insistia no passado colonial como uma instância do povo mexicano, onde ficaram guardadas crenças mais sinceras e puras, sendo deste universo que brotava sua maturidade artística. As percepções contidas em suas naturezas-mortas e seus rostos hieráticos, referenciados nos ex-votos, também foram buscadas por Frida Kahlo. Já seus tipos humanos foram buscados por Diego Rivera, enquanto o apreço à tradição artesanal, capaz de valorizar mais uma herança estética remota do que o desejo de autoria, seria valorizado nas incursões mexicanas feitas por Joseph Albers. Eis o ponto em que Eduardo Dias parece buscar na sua infância aquilo que Hermenegildo Bustos encontrava no passado barroco mexicano, ao mesmo tempo em que ambos abrem uma espécie de escapatória para as agruras nacionais das quais eram testemunhas.

Neste movimento em direção a uma temporalidade distante acabam adotando uma forma caleidoscópica para abordar a arte na modernidade. Assim como neste objeto ficavam guardados pedaços desfiados de tecido, pequenas conchas, plumas e cacos de vidro, o paradigma dos novos tempos não era mais ser dado pela pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, destinado às demandas de uma elite. Através de um movimento que produzia inversões e recombinações, a obra de arte poderia afirmar-se como uma remontagem visual, testemunhando um tempo de perturbações e turbulências. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à objetividade, a modernidade poderia ser abordada pelo artista como quando a criança olha o caleidoscópio, fascinada pelos procedimentos de desarranjo e recombinação infinita das formas como movimento errático das dessimetrias multiplicadas⁷.

> I partie.

⁶ ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997, pag. 91 e segs.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen malicia. In: _____. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Modernidade, sonho e memória

Observe-se a tela *Carnaval* (também conhecida como *Netos do Diabo*, óleo sobre tela, 75x115 cm, coleção particular). Aqui o tema da festa popular funciona como recurso para mostrar um aglomerado que vem descendo a rua lateral da principal praça da cidade. Enquanto de um lado se reconhece detalhes de um denso jardim cercado, de outro se destacam os adornos do palácio do governo, a fachada de sobrados, um hotel, um mastro sem bandeira, placas e platimbandas. De longe parece uma procissão com andores, mas logo a trampa se revela, pois se trata de um cortejo acompanhado de carros alegóricos. Mescla do humor irreverente do caricaturista com a abundância informativa do gênero conhecido como *costumbrismo*, daí em diante a cenografia se desdobra em simultaneidades: crianças brincam, cavalheiros conversam, mulheres assistem, pessoas observam das sacadas e soleiras. No lado esquerdo do primeiro plano um cachorro imóvel parece aguardar atento as ações humanas e no esquerdo alguém mais desinteressado lê jornal. Esta negligência em relação a detalhes que minimizam os benefícios da urbanidade, tais como calçamento, iluminação, ruas alargadas ou traços de distinção social, faz com que as cenas e paisagens urbanas de Eduardo Dias providenciem o retorno de um fundo distante, quando o sossego e a alegria sem sobressaltos eram maiores do que as desconfianças e medos, delações e instabilidades.

Acentuando esta sensibilidade repare-se *Carro de bois* (óleo sobre tela, 76,5x124 cm, acervo do MASC), o qual parece se deslocar entre um chão dourado e uma vegetação tão esquelética ou rabiscada como os pássaros. Dois corpos animais bem definidos ocupam a centralidade da tela, enquanto a simetria é obtida, de um lado, por uma carroça de duas rodas carregada de folhas e, de outro, por um condutor que marcha a pé tendo na mão a vara com que orienta os animais. A campina verde se estende até um fundo azul, através do qual se nuançam um matagal, morros e o próprio céu. Novamente tem-se mais a descrição do que a narrativa, questão cara aos artistas identificados com as vanguardas e que enfatizaram as paisagens locais sem abrir mão da figuração onírica, tais como Antônio Cícero, Guignard, Panceti e Djanira. Assim, situando as experiências humanas para além dos meros enquadramentos e continuidades temporais, as imagens passam a ser concebidas como sonhos recorrentes ou questões irresolutas que retornam sob certas contingências. Persistindo e insistindo como ondas mnemônicas, lembram que toda obra possui mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à linearidade, sendo que a memória é feita de impurezas e descontinuidades, resultando daí sua existência na contradança da cronologia⁸.

Enquanto Eduardo Dias privilegiava em sua poética pictórica um tempo distanciado que

⁸ DIDI-HUBERMAN, *Apertura*, op. cit.

remetia à sua própria infância, seu contemporâneo distante, Horace Pippin, nascido em West Chester, Pensilvânia e crescido em Goshen, Nova York, escolhia um passado mais remoto. Sua atividade como pintor começou depois de 1930, mas antes disso, serviu no Exército e durante a I Guerra Mundial perdeu o uso de seu braço direito, experiência que guardou como infernal. Uma das suas pinturas mais conhecidas, seu auto-retrato de 1941, mostra-o sentado na frente de um cavalete, segurando o pincel na mão direita enquanto ele usava o braço esquerdo para guiar seu braço direito ferido durante a pintura. Para o garoto descendente de africanos, que havia freqüentando escolas segregadas até 15 anos e depois passou a trabalhar para sustentar sua mãe doente, a injustiça da escravidão e discriminação figuram com destaque em muitas de suas obras, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento*. Entre as cenas encontram-se muitas com pessoas anônimas, tais como os *Jogadores Dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Entre seus trabalhos com enquadramento onírico mas em paleta rebaixada, tendendo ao monocromático e evitando a profundidade perspectivística, encontra-se *Cabana no Algodão e Montanha Sagrada*, além de uma cena de caçada de búfalo⁹.

Escrevendo em época muito aproximada à que Eduardo Dias e Horace Pippin pintavam, Henri Focillon¹⁰ assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida*, a obra de arte tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades. Eis um entendimento que faz considerar o manuseio móvel da estrutura temporal como parte constitutiva do pensamento imaginativo, permitindo que o feito artístico possua a potência de uma brincadeira infantil que sobrevive em certos gestos do adulto, sendo neste sentido que se pode conceber a infância como uma heurística que pressupõe um modo de ampliar a singularidade de vestígios contidos na aparência do irrelevante.

Enfrentando a expansão das certezas positivistas e engajamentos partidários e ideológicos, entre 1913 e 1930 Walter Benjamin escreveu diversos textos sobre jogos e livros, história, teatro e pedagogia infantil¹¹. Tal abordagem ocorria bem nos tempos em que a psicanálise formulava todo um campo investigativo, considerando as forças incôscias e indômitas que formavam a personalidade humana a partir das experiências vividas na infância, enquanto o surrealismo concebia a potência criadora associada ao papel do primitivo e do ancestral. Assinalando que no tempo dos brinquedos e

⁹ EHRlich. **Greats works of Naive Art**. Bristol: Parragon Book Service, 1996.

¹⁰ FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas cidades-Ed. 34, 2002.

brincadeiras, as experiências humanas operam sobre coisas que desconhecem leis, funções e padrões, Benjamin persegue um universo de inclassificações e desierarquias, onde o sagrado se torna profano e o profano se sacraliza, contaminando as instâncias entre o ordinário e o extraordinário. Ao produzir uma espécie de anatomia das brincadeiras como lugar da imprevisibilidade e da autonomia, *locus* onde nasce o espanto e a imaginação, buscava adentrar nas entranhas culturais em tempos do entre- guerras, seguindo na contra-mão das certezas políticas e desaprendendo as científicas.

Modernidade, sobrevivência e metamorfose

Considere-se *Vista de Florianópolis* (também conhecida como *Vista do Morro da Cruz*, óleo sobre tela, 46x64 cm, acervo do MASC), cujo enquadramento de cartão postal busca uma visão abrangente e aprazível do lugar num belo dia de sol, reforçada pela abundância de verde e azul e pela quantidade de embarcações que transitam pelas suas águas calmas. Entre a proximidade vegetal e a distância do céu, o pintor situa o espectador no alto de um morro, de onde pode avistar *um lá embaixo* com casas e prédios incrustados nas duas baías. Se o centro da tela é o ponto que aproxima uma estreita faixa de mar, deixando ausente exatamente o lugar onde deveria constar a ponte que liga a ilha ao continente, ao deitar os olhos no primeiro plano, indicando um declive, repara-se um pequeno corpo de menino brincando ou alguém caçando com vestimentas de guarda que parece correr atrás de um minúsculo cão ou do que poderia ser, talvez, uma galinha. Dotada de uma estranha singularidade, a cintilação daquela cenografia parece contrapor-se a uma idéia modernidade capaz de afetar o ritmo desta pequena porção meridional do Brasil. Assim, os espaços e marcos da cidade natal de Eduardo Dias despontam como formas visuais deslocadas e metamorfoseadas.

O uso recorrente e a referência a postais, fotografias, imagens de jornais e revistas parece ampliar o deslocamento e a alteração dos pontos familiares, dispensando critérios de precisão e hierarquia, ignorando rigor canônico e estético, bem como desconhecendo qualquer direção ou ordem, priorizando as associações arbitrárias do afeto e da memória sustentadas pela imaginação poética do mundo. É o caso de *Esquiadores* (óleo sobre tela, 20,7x28 cm, coleção particular), onde figuras caminham na neve trazendo nas mãos os seus esquis, observando-se um enquadramento oblíquo que mantém o canto esquerdo com um vazio que aguarda para ser ocupado pelos corpos que marcham com seus rostos meditativos e circunspectos, enquanto todo o lado direito parece com uma foto mal enquadrada que recortou inadvertidamente as formas incompletas. As árvores esqueléticas que cobrem o fundo servem apenas para realçar a cartela cromática reduzida que vai do branco azulado ao cinza escuro.

No que diz respeito aos sentidos e destinos da imagem artística, permitindo compreender o nascimento do repertório visual moderno, Andre Malraux¹² ressalta suas complexas metamorfoses. Do mesmo que num determinado tempo os museus alimentavam a formação e a bagagem dos artistas, também os meios impressos passaram a fazê-lo. Se a reprodução em massa das obras fez com que surgissem novas comparações, agrupamentos e classificações, especialmente a fotografia ampliou estas combinações ao explorar novos ângulos, valorizar fragmentos, isolar e recombinar detalhes, metamorfoseando a materialidade artística através de *fotos admiráveis*, inserindo neste circuito até mesmo obras marginais. Eis a dimensão caleidoscópica do museu imaginário que permite não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novos saques e pilhagens, constantemente reaproveitados e destinados aos mais diferentes reembaralhamentos e sentidos.

Ainda a respeito da reprodutibilidade técnica, é preciso destacar que, mesmo entre os pintores que ocuparam um lugar marginal entre seus contemporâneos e periférico em relação aos circuitos habituais da arte, seu uso não era infrequente. É o caso de Candido Lopes que iniciou sua educação em Buenos Aires com o retratista em pintura e daguerreótipo Carlos Descalzo, prosseguindo com o italiano mestre em murais, Baldassarre Verrazzi. Depois aprendeu a pintar cenas de batalhas com outro italiano, Ignacio Manzonì. Mas ao invés de desfrutar de uma bolsa para estudar no país de seus professores, como era prática ao final desta formação, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista entre 1859 e 1863 e fazendo uso deste recurso originário da fotografia. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão da Guarda Nacional, levando equipamento para documentar temas de combate e fazer centenas de esboços de uniformes e acampamentos. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoada de soldados, além de paisagens de rios e selvas¹³.

Desde então, conhecido como *o manco de Curupayti*, dedicou-se a mostrar vastos panoramas e enquadramentos horizontais com acertadas matizações tonais e jogos de luz. Indicando um ritmo, os corpos não possuem rosto e nem detalhamento anatômico, mais parecem um bordado acrescentado à tela, o mesmo ocorrendo com as formas esquemáticas da vegetação e dos animais. A leveza primitiva das formas, somadas ao enquadramento amplo, produz um efeito que faz cintilar o conjunto, retendo as situações em que a brutalidade e a tensão da guerra cedem lugar à distração, sendo os combates destituídos de violência e efeito dramático. Do mesmo modo que crianças são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, Cândido Lopes

¹²MALRAUX, André. **Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 11 a 35.

¹³PACHECO, Marcelo. **Candido Lopes**. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

acaba por fazer com que a sua memória e o seu testemunho ajam para armar uma dramaturgia lúdica.

A este respeito, no texto de Walter Benjamin chamado *Doutrina da semelhanças*¹⁴, o ensaísta assinala que tanto os primórdios da magia e das caçadas, como o mimetismo do cientista e das brincadeiras tornam-se equivalentes para pensar os fundamentos inverificáveis da proximidade empática. Ou seja, na instância em que as similitudes são construídas, são as reminiscências e associações que desaguam em procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que seja mantido o mistério do salto em que algo pré-existente parece escapar. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora, construindo conexões e instalando sob os equívocos da vidência aquilo que se faz passar por evidência.

Veja-se ainda o caso de Henri Rousseau¹⁵, o qual tinha acabado de se tornar funcionário da alfândega em Paris, quando Eduardo Dias nasceu numa distante capital provincial do Brasil meridional. Embora com três décadas e milhares de quilômetros de distância, manteriam-se alheios às convenções acadêmicas, em tempos em que Gauguin encontrara a referência no Taiti, Rimbaud na África e Picasso no Museu do Homem, sendo que ambos preferiam cenas cotidianas, dando as suas conhecidas paisagens uma ênfase edênica. Mesmo mantendo uma execução atenta para garantir o efeito compositivo, buscavam a simplicidade, ignorando uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume. Pintando de modo intuitivo, renunciavam à perspectiva linear e à proporção entre as figuras, elementos que não dominavam completamente. Se a princípio Rousseau foi alvo de escárnio, devido ao estilo infantil e ingênuo, seus corpos sombrios e mascarados ou lugares fantasmáticos e misteriosos, envoltos numa calma silenciosa, foram posteriormente apreciados pelos surrealistas. Importante destacar que utilizando fotografias e ilustrações impressas, Rousseau fazia surgir uma floresta em que jamais esteve, tal como Eduardo Dias era visitado pela imagem de esquiadores num ambiente de neve que jamais conhecera.

Considere-se o último artista desta seleção, interessada em ampliar os procedimentos e noções operatórias a que recorria Eduardo Dias. Trata-se de Luis Herrera Guevara, o qual recorria a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as de modo muito singular. Formado em Direito, após uma viagem a Europa, na qual percorreu os principais centros de artes, inscreveu-se nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago e abriu seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. Recriou a vida da cidade de Santiago em óleo sobre tela e também sobre cartão, através de um universo pessoal composto por figuras humanas disformes e em atitudes

¹⁴ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas, v.I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁵ CUENCA, Marcos (coord.). **Henri Rousseau, Grandes pintores do século XX**. Madrid: globus, 1995.

irreais, ruas, edifícios, praças e igrejas. Desdenhando das tonalidades das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes da cidade, retratou com um completo desapego as ideais de perspectiva e de proporções, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos¹⁶.

Um pouco mais adiante, um escritor¹⁷ que conhecera as desmedidas da razão franquista e a guerra civil espanhola, contemporâneo de Lorca e de Picasso, escreveu um texto onde criticava o sentido institucional e hierárquico da cultura letrada, argumentando em favor da cultura popular e anti-acadêmica. Assim, o devoto cristão, como os povos no seu amanhecer, a criança, como o poeta seriam guardiães de uma espécie de razão intacta, vivendo num estado primordial que concede superioridade e reverencia o desconhecido, ignorando a forma instituída. O analfabetismo seria então, uma dimensão poética, uma espécie de recusa à falsa ordenação alfabética do dicionário em proveito daquilo que permanece infenso à função e à regra, ao consenso e às garantias de segurança, ao código e à continuidade, mantendo o pensamento imaginativo em jogo com o incoerente e o lúdico, a desmesura e a beira do caos. Acaso, não estaria aí a estética a que os catálogos e manuais denominam de *ingênua*?

¹⁶ MAKOWIECKY, S. & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina**. Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.

¹⁷ BERGAMIN, Jose. **La decadência del analfabetismo**. Madrid: Siruela, 2000.