

Caleidoscópio, montagem e sintoma – Academicismo e Modernismo na América Latina¹

Rosângela Cherem²

Ana Lúcia Gil, Kamilla Nunes, Letícia Weiduschadt e Rachel Reis de Araújo^{3,4}

Resumo: Através de quatro pinturas de artistas latino-americanos que privilegiam cenas de interior e tematizam o banal, observa-se que as mesmas se constituem como uma recorrência bastante cara ao modernismo, antes mesmo do que se convencionou demarcar como advento das vanguardas. Interrogando a noção de ordinário e extraordinário, trata-se de sensibilidades e percepções que, vindas especialmente de temáticas pictóricas setentrionais e francesas deslizaram para o romantismo, sobrevivendo mais adiante de forma caleidoscópica e anacrônica como lapso que se repete.

Palavras-chave: História da Arte – Pintura – Sensibilidades e Percepções – América Latina

Este artigo é parte integrante da pesquisa sobre Academicismo e Modernismo na América Latina e está voltado para uma relação entre algumas imagens pictóricas e a problemática da banalidade como operação anacrônica que sobrevive e se materializa no interior do próprio pensamento plástico. Os artistas que aqui compõem são Fídolo Alfonso González (Bogotá, 1883 – Sibaté, 1941), Francisco Antonio Cano Cardona (Yarumal, 1865 – Bogotá, 1935), Eladio Vélez (Itagui, Antioquia, 1897 – Medellín, 1967), Cristóbal Rojas (Cúa 1858 - 1890, Caracas).

Entre as abordagens privilegiadas pelo modernismo situa-se a inclusão do banal e do ordinário, possivelmente como parte de uma sensibilidade anterior ao romantismo e que se visibiliza com o advento da vida privada, da intimidade e do psicológico, acabando por se desdobrar e potencializar na mesma proporção em que a tradição pictórica é posta em xeque em proveito das acentuadas experimentações artísticas verificadas especial-

mente a partir da segunda metade dos século XIX. Por sua vez, em Walter Benjamin vamos encontrar certos fenômenos cotidianos e inscritos na ordem rotineira do homem comum e sem qualquer notoriedade alçados à condição de acontecimento extra-ordinário através da memória e da imaginação criativa: *Quem faz com que lhe sirvam o café da manhã num quarto de hotel em Paris, em pequenas bandejas prateadas, guarnecidas com bolas de manteiga e geléia, nada sabe sobre ele.*⁵

Fascinado pelos efeitos de cintilação que se escondem na vida moderna encobertos sob o manto do banal, Benjamin construiu um campo onde a imagem pôde ser problematizada recorrendo aos recursos de montagem que lhe permitiam pensar em des-tempos. Interessado em abordar menos os deslumbramentos da última novidade ou conceder a última palavra ao presente e mais em arriscar-se pelo campo da teoria e crítica de arte, procurava conjugar as plausibilidades e evidências do cotidiano vivi-

.....

¹ Projeto Academicismo e Modernismo na América Latina.

² Rosângela Miranda Cherem. Professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes, UDESC.

³ Bolsistas PROBIC-UDESC.

⁴ Acadêmicas participantes do Projeto Academicismo e Modernismo na América Latina, do mesmo grupo de pesquisa das orientadoras Rosângela Miranda Cherem (coordenadora do projeto) e Sandra Makowiecky (docente participante), além de Kamilla Nunes bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas; Letícia Weiduschadt, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Plásticas; Ana Lúcia Gil, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Bacharelado em Artes Plásticas e Rachel Reis de Araújo, bolsista voluntária, acadêmica do curso de Bacharelado em Artes Plásticas.

⁵ BENJAMIN, Walter Benjamin. *Imagens do Pensamento*. In: Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 214.

do aos afetos explicativos e derivas ficcionais em que ele mesmo podia se situar como herdeiro e tributário das sensibilidades e percepções de seu tempo:

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cómoda. [...] Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não era apenas pelo calor da lã. Era “tradição” enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo me atraía para aquela profundidade. [...] Pois agora me punha a desenrolar a “tradição” de sua bolsa de lã [...] ao ser totalmente extraída de sua bolsa a “tradição” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa”⁶

O caleidoscópio e as cintilações do ordinário

Diversos textos de Walter Benjamin registram os novos recursos técnicos e sensibilidades estéticas que atingiam os acontecimentos cotidianos e afetavam percepções do homem moderno. Mas o que se pretende destacar aqui, e conforme assinala o historiador Georges Didi-Hubermann⁷, é uma maneira de apreensão do tempo-espaço tal como um caleidoscópio. Nesta perspectiva Benjamin não apenas tinha conhecimento do objeto inventado em 1817 por Alphonse Giroux, como recorreu ao caleidoscópio como um modelo teórico para abordar as variedades e combinações da modernidade. Assim como no tubo de imagem polido ficavam guardados pedaços desfiados de tecido, pequenas conchas, plumas, poeiras e cacos de vidro, a passagem do século XIX ao XX poderia ser lida pela moda, os panoramas, a fotografia, as exposições, o ambiente privado, os reclames, o cinema.

Do mesmo modo que aquele objeto é constituído por pequenos fragmentos de coisas ordinárias e comuns que se combinam e recombinam, formando a cada vez que é manuseado uma imagem diferente da anterior, também a própria modernidade não mais poderia ser constituída pelo objeto único da pintura feita somente por quem tivesse o dom e um reper-

tório erudito repleto de simbologia, advindo da tradição onde o belo e o estilo eram balizas que não podiam ser deixadas de lado. Em outras palavras, nesta estreita relação com o extraordinário e o fabuloso como efeito, Benjamin voltou-se para os acontecimentos da modernidade.

Sua abordagem corresponde a um tempo que colhia os frutos da sociedade industrial e da vida urbana, quando as viagens eram facilitadas pela locomotiva, quando emergia um novo patamar de conforto facilitado pelo acesso aos novos produtos para os lares, quando a noção de consumo e diversão se redefiniam e a reprodutibilidade técnica, notadamente através da fotografia e do cinema, ressignifica as imagens. Trata-se de uma época onde a linearidade e a continuidade estava sendo substituída pelo intermitente, pelo que cintila num momento e logo desaparece num movimento fugaz e incessante. Dispensando a memória e a experiência em prol das vivências, o caleidoscópio continha por princípio o movimento constante e o reembaralhamento infinito das formas cujas semelhanças seriam mantidas um processo de reprodutibilidade, sendo assimiladas com sentidos semelhantes aos das novidades pelas crianças, ou seja, sem vínculos de temporalidade contínua com o passado.

Tal entendimento permite que se possa considerar a temática do ordinário no modernismo como uma espécie de potência imagética advinda de um pretérito. Pensando esta espécie de sobrevivência póstuma que emerge nas imagens artísticas é possível considerar o exemplo de telas como *A Leiteira de Vermeer* e *O Trapaceiro de Georges de La Tour*. Num caso, sua cenografia registra um cotidiano suspenso na banalidade espontânea de um gesto através do qual uma mulher derrama comedidamente o leite de uma jarra e com o qual parece preparar um alimento. No outro caso, pessoas comuns se divertem, enganam e seguem jogando desavisadamente. Apesar do forte sentido moral, nada nelas remete ao fabuloso ou ao excepcional, tudo parece se passar num instante de silêncio e anonimato.

Mais de dois séculos adiante, uma mulher arruma a mesa, enquanto noutra tela pessoas se divertem numa taberna. O que incide em ambas as cenas e permite estabelecer uma relação com as anteriores é a noção de sintoma como aquilo que interroga a imagem em sua relação com o tempo, interrompendo o fluxo regular das coisas e tornando-se uma espécie de

.....

⁶ BENJAMIN, Walter Benjamin. *Infância em Berlim*. In: Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.122.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2006, p. 125.

lei avariada e subterrânea que persiste como retorno de uma enfermidade. Nem conceito semiológico, nem conceito clínico, trata-se de uma noção operatória que recusa submissão ao tempo eucrônico, destacando-se como aparição de uma latência que conjuga diferença e repetição, proximidade e distância, interior e exterior, imobilidade e aceleração⁸.

Figura 1⁹Figura 2¹⁰

Montagem, empilhamento e anacronismo

Problematizando o manuseio do caleidoscópio através de um movimento incessante que produz tanto o sobressalto e a queda de formas como os choques e as recomposições, a imagem surge como uma remontagem visual ou reconfiguração que testemunha um tempo de perturbações e turbulências, variações e alterações. Eis uma espécie de noção operatória

Figura 3¹¹Figura 4¹²

pela qual Benjamin esboçava não apenas um modelo ótico mas um novo modo de conceber a História da Arte, voltada para a leitura da catástrofe insidiosa do mundo, sendo o passado um arsenal de escombros e fragmentos. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à objetividade, para ele os acontecimentos como as imagens, só poderiam ser pensados pelos procedimentos de recombinação e montagem.

A este respeito é importante lembrar que, interrogando os regimes de verdade que sustentam a história da arte como disciplina, Aby Warburg e Walter Benjamin não apenas aparecem como interlocutores favoráveis ao recurso da montagem, como caminham na contra-mão dos manuais que simplificam a relação vida e obra ou que tomam a obra de arte como mera expressão de sintomas culturais e políticos ou meros componentes de contextos históricos e econômicos, bem como os catálogos que reduzem a obra aos estilos e escolas:

⁹ Jan VERMEER. *A Leiteira*. 1660-1661. Óleo sobre tela. 45,5 x 41 cm. Rijksmuseum. Amsterdam. Holanda. Disponível em <http://pintura.aut.org/>.

¹⁰ Georges de LA TOUR. *O Trapaceiro*. 1630. Óleo sobre tela. 106x146 cm. Museu do Louvre. Paris, França. Disponível em pintura.aut.org.

¹¹ Fidolo Alfonso GONZÁLEZ Pardo a Mesa, 1910. Óleo s/ madeira, 27,5x35 cm. Coleção particular, Bogotá. Disponível em <http://www.colarte.artscs.org>.

¹² Cristóbal ROJAS. *A Taberna*. 1887. Óleo s/ tela. 212 x 272 cm. Disponível em <http://commons.wikimedia.org>.

La imagen no es ni un simple acontecimiento em el devenir histórico ni un bloque de eternidade insensible a las condiciones de esse devenir. Posee –o más bien produce- una temporalidad de doble faz [...]. esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin – cada uno com su próprio vocabulario-, como la condición mínima para no reducir la imagen a um simple documento de la historia y, simetricamente, para no idealizar la obra de arte em um puro momento de lo absoluto. Pero las consecuencias eran graves: esta temporalidad de doble faz debía ser reconocida sólo como productora de uma historicidad anacronica y de uma significación sintomática¹³.

Trata-se de considerar a permanência das formas menos como o que foi herdado e mais os desdobramentos das possibilidades resultantes. Interrogando a estrutura do tempo, sob a variedade iridescente do caleidoscópio encontra-se a própria modernidade em seus procedimentos intempestivos, extemporâneos e anacrônicos, ainda que arriscando-se num dado momento a cair e partir-se como se fora o próprio objeto deixado na mão da criança. O que emerge são as formas tornassoladas e o elevado poder de configuração dos detritos e da cintilância dos resíduos. No movimento errático das dessimetrias multiplicadas, a estrutura inesgotável da imagem moderna é dada pelo caráter ilusório da novidade e pela constante desmontagem interior das coisas conjugada com elementos díspares. Caso bastante emblemático se apresenta numa cena onde se reconhece um ferro elétrico para passar roupas, um entre os muitos utensílios propalados como parte das facilidades oferecidas pela modernidade:

Sobre o ferro elétrico surgido em 1882, a história registra que na época do seu lançamento ele não obteve o sucesso que seu inventor esperava, chegando mesmo a ser quase esquecido pelas donas de casa. O motivo desse fracasso comercial deveu-se ao fato de que a maioria das residências daquela época não dispunha de rede elétrica... Dez anos mais tarde (1892) apareceram os ferros de passar com resistência.

Eles eram mais práticos, eficientes e seguros; aliaam limpeza ao controle de temperatura, permitindo que sua elevação ou diminuição fosse feita sem perda de tempo; podiam ser usados em qualquer local que dispusesse de eletricidade; e, sobretudo, eram oferecidos aos interessados a preço acessível¹⁴.



Figura 5¹⁵

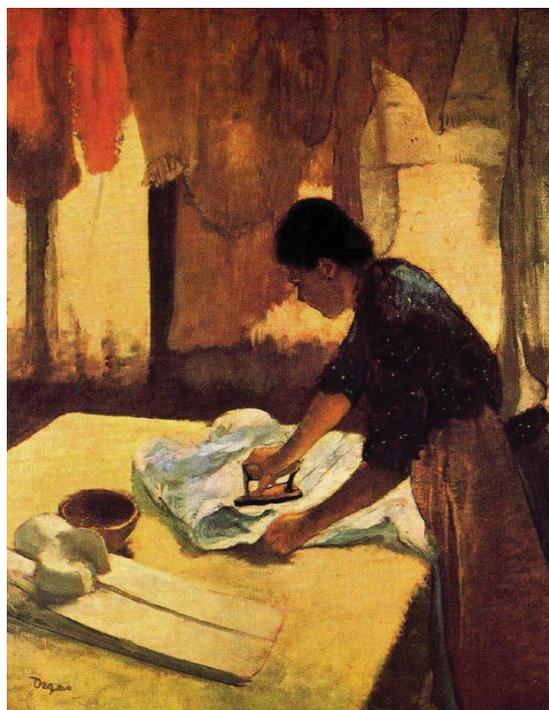


Figura 6¹⁶

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., pág. 119 e seg.

¹⁴ Fernando Kitzinger DANNEMANN <http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br>

¹⁵ Eladio VÉLEZ A *Passadeira*, 1938. Óleo s/ tela, 99x79 cm. Museu de Antioquia. Disponível em <http://www.colarte.arts.co>

¹⁶ Edgard DEGAS. A *Passadeira*. <http://pintura.aut.org/>

O sintoma como lapso que se repete

Abordando a repetição das imagens artísticas na lógica do movimento constante, Didi-Huberman considera que a obra é sempre portadora de algo já visto que volta subterraneamente como fantasma, atravessando e mesclando diferentes temporalidades pelos arremessos fragmentários da memória. Suspensa entre dois começos, a imagem se refere tanto aquilo que se faz bloco de afecções e sensações num dado momento, como também aquilo que é trazido pelas forças pretéritas que não cessam de retornar como sobrevivência póstuma ou potência associada ao rebatimento do passado no presente, questão que confere à imagem um caráter de espectralidade. Assim, na contradição da cronologia, as imagens podem ser pensadas como portadoras de impurezas e descontinuidades temporais, sendo que para alcançá-las é preciso recorrer aos procedimentos de montagem, construindo séries capazes de revelar a sobrevivência de um recalque. Pelos efeitos de cintilação e em ocasiões de proximidade empática acontece uma espécie de dobra temporal, através da qual surge o sintoma.

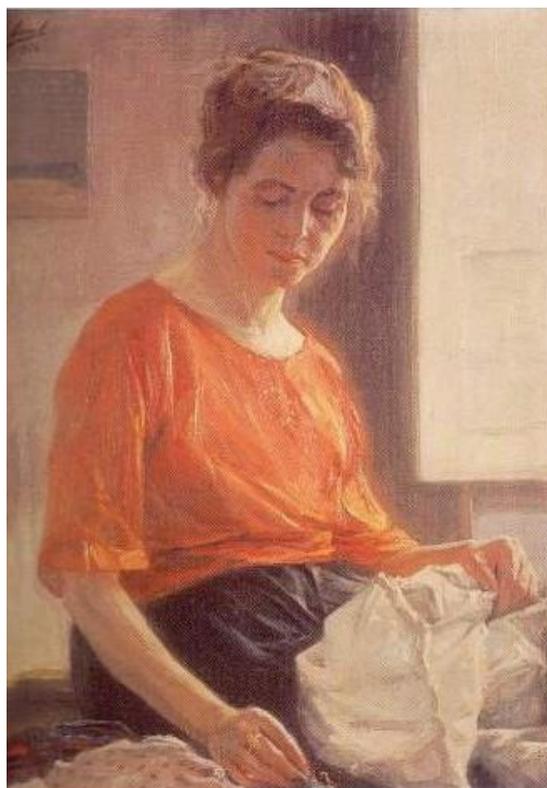


Figura 7¹⁹

Desdobrando esta abordagem parece conveniente considerar o conceito psicanalítico de alteração, através do qual a criança como o artista elaboram o assassinato da coisa e constroem sua simbolização através da metamorfose das formas, sendo esta mesma simbolização inerente à mudança de um estado para outro e equivalente a um signo lingüístico constantemente esvaziado e ressignificado¹⁷. Na relação próximo-distante, o recalque é aquilo que, não podendo calar, retorna como desvio e faz despontar a criação como elaboração da perda e do luto, ou seja um trabalho de esquecimento que se mantém como derivação infinita da matéria.



Figura 8²⁰

Por sua vez, em clave pós-estruturalista, repetir não tem equivalente nem semelhante, pois repetir é sempre um irrecomeçável. Assim, Deleuze¹⁸ assinala que a diferença se constitui como aquilo que nem está subordinado ao idêntico, nem é sua negação, nem se refere à oposição nem se constitui como contradição, visto que se trata de preservar a potência como poder do diverso. Distinguindo a repetição da simples generalidade, considera que enquanto uma obedece leis com permanências e variáveis, possibilitando que um termo possa

ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, posto que é indeterminado e indiferenciado, a outra se coloca como vibração secreta.

Quando a repetição e o retorno tornam-se potência, gravitações e saltos são inventados para agir em função daquilo que não se é e nem se tem. Se não se pode trocar a alma e se os duplos como os ecos não possuem equivalência ou semelhança, do mesmo modo não existe acréscimo numa segunda ou terceira

¹⁷ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do prazer*. Coleção Obras completas, vl XXVIII. R.J.:Ed. Imago,1976.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. R.J.: Graal, 2006

¹⁹ Francisco Antonio Cano CARDONA. *A Costureira*, 1891. Óleo s/ tela, 50x35 cm. Museu Nacional da Colômbia. Disponível em <http://www.colarte.arts.co>.

²⁰ Jean Baptiste CHARDIN. *A dama que prepara o chá*. Óleo sobre tela, 80 x 101 cm. Art Gallery Glasgow.

vez, elevando-se a primeira vez à enésima potência. Sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, a repetição é diferença sem conceito, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro. Assim, os disfarces revelam sintomas que operam por deslocamento, potencializando uma realidade mais profunda, impossível tanto de reter como de alcançar.