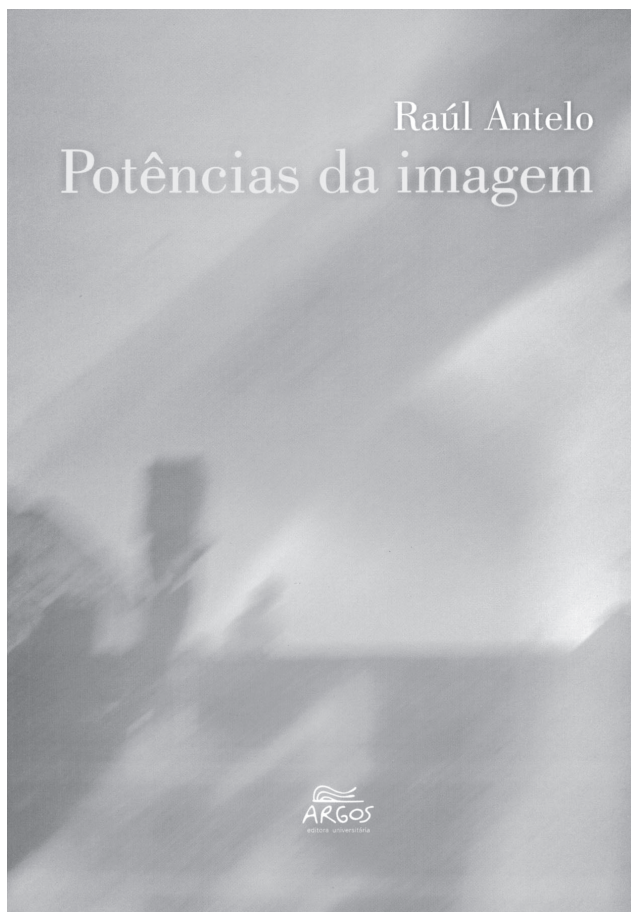


# *O modernismo como proto-história do contemporâneo*



*Rosângela Miranda Cherem*

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Organizadora do livro *A República vista do meu canto*. Florianópolis: IHG-SC, 2002. [rosangela@fastlane.com.br](mailto:rosangela@fastlane.com.br)

## O modernismo como proto-história do contemporâneo

Rosângela Miranda Cherem

[ ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, 149 p. ]

Para começar é preciso assinalar que Raúl Antelo não toma para si a tarefa de ser pedagógico ou facilmente compreendido. Ao contrário, exige que seu leitor seja iniciado ou, pelo menos, atraído por um repertório sofisticado de leituras e, especialmente, que aprecie freqüentar os labirintos descentrados do pensamento. Daí resulta que pensar o que escreve esse doutor em Literatura e professor de Teoria Literária na UFSC é aceitar a vertigem como procedimento de leitura, ampliada pelos saltos e mergulhos, interrupções e disparos, combinações inusitadas e elaboradas tanto pela recusa de percursos lineares ou retilíneos como pela extensão e densidade do seu fôlego de pesquisa.

Ademais, para alcançar o raciocínio do autor de *Potências da Imagem* é necessário não apenas reconhecer sua estrutura fragmentária ou o recurso da teoria como ficção, mas avançar sobre as operações de corte e ruptura, justaposição e montagem que culminam em conexões refeitas e sentidos rearmados, quer em termos de composição de novas constelações, quer em termos de potencialização de questões antes esquecidas ou ignoradas, encobertas em sua aparente irrelevância. Tais características atravessam o conjunto composto por cinco capítulos — aliás não numerados, indicando um jogo textual cuja ordem pode e deve ser feita pelo leitor — e se apresentam igualmente em cada um deles, configurando uma sorte de labirintos dispostos no interior de um labirinto maior, resultado de artigos apresentados em revistas especializadas e colóquios acadêmicos. Desdobrando as intensidades e energias do moderno que resistem nos textos e imagens, convém advertir que a perda de detalhes aparentemente insignificantes pode implicar também a perda de pistas para entender esse trajeto tão surpreendente e especular como um conto borgeano em *O livro de areia*.

Do mesmo modo, acompanhando os teóricos que recusam tanto os enquadramentos formalistas como as contextualizações simplificadoras que anulam as singularidades da obra pela cercania das vizi-nhanças e familiaridades, Antelo recusa o catálogo e o manual, a clave vida e obra e as perspectivas ontológicas. Com esse entendimento, as imagens do modernismo são problematizadas e proliferam através de um leque bastante complexo de interlocuções, nas quais comparecem desde as anacronias intempestivas de Aby Warburg, leitor erudito de Burckhardt e Nietzsche, até o historiador da arte de matriz pós-fenomenológica, George Didi-Huberman, conhecido autor de *O que vemos, o que nos olha*. Também estão presentes as reflexões de Duchamp, particularmente no ponto em que o banal se torna material revelador da diferença entre aparência e aparição, entre a lógica do olhar e o antiocular-centrismo, além das leituras de Borges, para quem as imagens são fantasmagorias formadas no anteolho, palavra dúbia, cujo sentido remete

tanto ao estar adiante como ao estar antes. Sua família é vasta, passa ainda pela distinção barthesiana entre obra e texto e pela compreensão de Deleuze & Guattari sobre a série, problematizada como repetição e diferença. Mas, afinal, a questão é menos identificar as filiações deste autor e mais procurar compreender como se processam suas combinações e particularidades. Vejamos...

No primeiro capítulo, denominado “O inconsciente ótico do modernismo”, o autor se detém na era Vargas quando, ultrapassando as fronteiras nacionais, o supra-regional se voltava em parte para a América do Norte e em parte para a Europa, através das revistas *Atlântico* e *Travel in Brazil*, ambas editadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Enquanto numa são encontradas abordagens plásticas mais tradicionais e proximidades com Portugal de Salazar, na segunda é possível reconhecer a proximidade das relações norte-americanas, incluindo a escrita em inglês, com a participação de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Sérgio Buarque de Holanda. Confusão entre soberania e poder, desejo de autopreservação e controle do futuro, é aí que as fotografias permitem reconhecer as fantasias estado-novistas, em face dos recalques trazidos por um passado colonial e migratório. Nas fotos de Jean Manzon e do discípulo de Portinari, Jorge de Castro, tem-se a série de imagens como relação espectral do modernismo com seu outro: do jangadeiro de Orson Welles ao tropeiro de Glauber Rocha. Enfim, nas fotografias estampadas numa revista oficial do Estado Novo, eis o ponto que justifica o título como legenda.

No capítulo “Políticas da amizade e anamorfose do moderno”, o autor assinala a problemática do moderno e do periférico, através de uma mostra com pintores brasileiros cruzando o circuito político e artístico de três países distintos: Argentina, Brasil e Uruguai. Inscrita como marca proto-histórica, esta cena também pode ser reconhecida como antecâmara textual da *consciência pós-histórica do mesmo acontecimento* (p. 30). Seu ponto de partida é Emílio Pettoruti — como Xul Solar e Alberto Prebish, um paladino do modernismo argentino —, situado num pé pelo futurismo italiano e pelo apreço ao debate vanguardista, enquanto o outro permanecia fincado numa política de amizade, por meio da qual integrava um circuito de exposições e conferências. Recusando a subserviência aos cânones pictóricos europeus e aos procedimentos de totalização da obra, mas procurando conciliar vanguarda e modernismo com vistas a reinventar a tradição e ampliar o conceito de universalismo, ele dirigiu entre 1930 e 1947 o Museu Provincial de Belas Artes. Em 1945, na exposição *Vinte artistas brasileiros*, reuniu trabalhos de Tarsila, Portinari, Pancetti, dentre outros nomes, posteriormente incorporados ao patrimônio do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Marques Rebelo, escritor que já havia incursionado na *Revista de Antropofagia*, foi a quem aquele diretor incumbiu de organizar a exposição, interessado em promover uma integração supra-regional e dar início à composição de um panorama da arte americana de seu tempo.

Depois da Pasaje Dardo Rocha de La Plata e de Buenos Aires, tendo peregrinado em 17 museus pelas províncias, a mesma exposição chegava a Montevideú, onde era calorosamente acolhida, situação oposta àquela vivida aqui no Estado Novo, segundo as críticas feitas pelo jornal liberal *O Estado de S. Paulo*, ao chamar a atenção para a contradição entre o

êxito da pintura modernista brasileira no Prata e o descaso dos órgãos oficiais no Brasil. Assim, destino de uma coleção que se espetacularizou em exposição até se patrimonializar, em 1948 as poucas obras restantes da exposição de 1945 acabaram adquiridas pelo acervo inicial do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina, em Florianópolis. Ironia das ironias, insinuação das fragilidades de um programa estético e também ético, remetendo ao fato de que os museus fizeram letra morta daquela exposição, no sentido de *adquirir, expor e conservar (...) para formar centros de cultura rotativos e dinâmicos* (p. 72), o evento que reuniu os presidentes do Mercosul, nos anos FHC e no mesmo prédio que comporta parte desse acervo, preferiu apresentar um espetáculo vindo do Rio de Janeiro. Muito ao gosto das referências nova-iorquinas e dos *clips* de Madona, os bailarinos com figurinos sado-masô escalavam suportes e pregos, tendo como fundo uma bandeira comum. Sintoma de um “capitalismo vídeo-financeiro” (cf. Gilberto Vasconcelos, p. 74), coveiro da era getulista, mas também recalque de uma política de amizade, tal como a protagonizada por Pettoruci e Rebello.

É importante destacar que a reprodução figurativa de inúmeras obras apresentadas na exposição parece ter sido escolhida por Antelo, leitor de Blanchot, Hubert Damish e Louis Marin, apenas para lembrar que ler o texto pelo dizível não é o mesmo que lê-lo pelos ruídos retinianos que persistem mesmo nas cópias das telas. E como na leitura da imagem não existe compreensão instantânea, as legendas que a acompanham nada adiantam ou concedem em relação à compreensão do leitor.

Semelhante recurso, armadilha ou proposição, fingindo-se de simples mostruário, retorna no capítulo curiosamente intitulado “Suplemento de imagens: de Whitman a Jorge Amado, passando por Macunaíma e até mesmo Garcia Márquez”. Ali o que se apresenta assemelha-se a um mero registro biográfico do artista plástico Carybé (Argentina, 1911/Brasil, 1997), visto pelo artifício do cordão cronológico que segue do berço ao túmulo, com ênfase para os trabalhos de ilustrações como as feitas para o *Calendário Esso*, em 1941 e depois em 1944, além da revista *Saber Vivir*, em 1942. Também consta sua participação em exposições como a primeira Bienal de São Paulo brasileira em 1951 e a Bienal de Veneza em 1956. Há ainda referências às ilustrações para livros como a edição espanhola de *Macunaíma*, de Mário de Andrade (não publicado) e aos poemas de Walt Whitman, além da aventura de Robson Crusóé, traduzida por Julio Cortázar. Posteriormente, seguem-se as ilustrações a edições brasileiras de livros de Jorge Amado (*Jubiabá*), Mário de Andrade (*Macunaíma*) e também aos de Garcia Marques e Vargas Llosa. Cronologia que tudo dispõe e nada revela, se vista de modo apressado, o trabalho de arquivo e levantamento documental parece silenciar o esforço analítico. Eis aqui o que talvez seja uma provocação: nenhuma facilidade, nenhum jogo, e o leitor que arme o seu! Ou seria essa a encenação de um documentário que exige apreensão das imagens em clave que ultrapassa os enquadramentos e estereótipos de baianidade, freqüentemente atribuídos àquele artista?

Diferentemente do que acontece nos capítulos 2 e 3, no penúltimo capítulo, “Amado: tradição e extradição”, comparecem inúmeras fotografias e trabalhos plásticos, explorados no corpo textual como recurso complementar para melhor dizer uma cena. Remetendo à repetição de forças que introduzem deslocamento e ruptura, Antelo situa Jorge Amado

na tradição do pós-modernismo brasileiro, detendo-se, por intermédio de seus artigos em jornais e revistas, na *passagem de uma forma modernista a uma norma pós-modernista*, em especial na questão do *espectro de massa* (p. 88). Assim, no congresso de escritores soviéticos em 1934, valorizava a estética do realismo socialista, apontando o herói como um elemento a ser destruído na forma romance. Dois anos depois, Jorge Amado retornaria à tese de que, exceção feita ao surrealismo, se ao modernismo coube produzir poetas e ensaístas, ao pós-modernismo caberia produzir romance como arma e retrato de lutas.

Conforme tal entendimento, os chamados pós-modernistas, como podem ser considerados Jorge Amado e Gilberto Freyre, foram críticos contundentes de Mário de Andrade, principal referência modernista. Concepção partilhada por Oswald de Andrade ao se referir ao autor de *Macunaíma* nos seguintes termos: *como crítico é um cavalo!* (apud Antelo, p. 96). Para Jorge Amado, o modernismo caracterizava-se por ser *um movimento brutalmente inconformista na forma mas inteiramente conformista no conteúdo* (cf. p. 97). Em artigo escrito em seu exílio de 1942 no Prata, seguiria criticando *Macunaíma* por considerá-lo demasiado *verboso e antipopular* (cf. p. 93), contrapondo-o ao que reconheceria em Brecht em 1954, através de sua capacidade de distinguir simplicidade e simplismo, popular e populismo. Porém, fazendo coro com o comunismo oficial soviético que defendia a revolução nacional, abriria mão de tais argumentos em prol dos cânones do arquivo e do lugar de herói na construção da tradição nacional, da estética harmoniosa da mestiçagem e da malandragem, particularmente em seu relato de viagem pela América Latina.

Nas narrativas de Jorge Amado do pós-guerra, duplicadas nas fotografias de Rui Santos, aparece uma redefinição da relação alto-baixo, tal como na sensibilidade da cinematografia revolucionária, assinalando uma nova representação simbólica das massas. O morro como unidade imaginária torna-se agente dessa nova percepção. Fenômeno que remete à questão sobre o que teria acontecido entre 1934 e 1954, na passagem de um resgate das vanguardas, ainda que limitado, a uma condenação sem recurso das mesmas. A resposta sinaliza para o fato de que *as massas deixam então de ser sujeito (dividido) da ação para serem objeto (unificado) da ação* (p. 110). De acordo com tal perspectiva, enquanto na narrativa de Mário de Andrade o coletivo era dado pelos produtos da natureza, em Jorge Amado seria dado pelo samba, pelo povo organizado entre militantes e simpatizantes revolucionários, pelas células e comitês. Enfim, coletivo configurado como massa organizada e consciente, ator social e não mero aglomerado, porém portadora de uma cultura acefálica que não se reconhece como multidão, ocupando espaços públicos ou desestabilizando instituições estatais.

A canonização desse escritor seria corroborada pelas músicas de Dorival Caymmi e as radiotransmissões de Teófilo de Barros, sonoridades que acompanhavam visualidades anteriores, tal como os *Operários*, tela de Tarsila do Amaral, também sintonizada naquele momento com artistas soviéticos como El Lissitzky, Matiouchine, Tatlin e Vesnine. *Corporalização vicária das imagens, mero pré-anúncio do que virá a ser a sociedade do espetáculo* (p. 122), leitura que Antelo considera a ser feita sem descanso pela crítica cultural, particularmente através de uma báscula capaz de conjugar excesso-falta e essencial-acessório.

No capítulo final, “Deleição morosa: imagem, identidade e testemunho”, o autor analisa as várias leituras do filme de Benigni que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro, *La vita è bella*, junto com o brasileiro *Central do Brasil*. Acontecimento que, por sua vez, alegoriza os aspectos agônicos da cena neoliberal e se duplica na reflexão de Vladimir Yankelévitch sobre a experiência do holocausto, particularmente quando o funesto, desde aquele filme italiano, torna-se *objeto inestético e opinável* (p. 126). Assim, os artigos do filósofo José Arthur Gianotti são analisados pelas fragilidades que ignoram as lições de Bataille e Lacan, contraponto ao que o jornalista Arnaldo Jabor reafirma no filme como mercadoria, alimentando-se de comercialismo que se finge de arte, de europeu, de cinema autoral e portador de causa ou bandeira. Também está presente a leitura dos psicanalistas Maria Rita Khel, refutando Benigni como um Chaplin pós-moderno, devido à sua estreiteza ética, e Contardo Caligaris, que aponta a dupla banalização do horror, no filme e na sua premiação. Para Antelo, na afirmação dessa desfala fílmica, a morte da arte, trocada pela *fala charlatã* (p. 134), expropria o próprio pensamento da morte. Na sua pobreza narrativa, despontam os sintomas de uma época pobre de relatos, *incapaz de fabular a dessubjetivação* (p. 133). Por isso mesmo o filme foi reconhecido por Jacques Rancière como medíocre.

Em contrapartida, Antelo analisa a instalação *Identidade*, obra apresentada por um grupo de artistas visibilizado por Carlos Alonso, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, entre novembro de 1998 e janeiro de 1999. No conjunto de imagens fotográficas de homens e mulheres, uma legenda informa tratar-se de crianças não nascidas, devido ao desaparecimento do adulto num dos dias da ditadura militar. Para o autor, reaparecem aí as questões dos espelhos borgeanos e os ensaios de Duchamp para o *Grande vidro*, além da teologia das imagens em Godard, o “mal de arquivo” de Derrida (cf. p. 136) e a matriz bergsoniana de acontecimento. Também ecoam as reflexões de Giorgio Agamben, considerando a testemunha como alguém que, *ao incorporar uma vivência, pode articulá-la em forma de narração* (p. 138), além das distinções benjaminianas sobre experiência e vivência e o conceito batailliano de *experiência interior* como um *saber que se arranca à morte* (p. 138).

Menos por restaurar “um sentido danificado e anterior ao desastre” (p. 138) e mais porque sua sobrevivência implica poder ir além da catástrofe, a noção de testemunho associa-se ao ato da linguagem e também às suas impossibilidades, uma vez que nos seus relatos persiste a ambivalência entre a impossibilidade e a necessidade, a liberdade de poder ser e o risco de poder não ser. E, posto que experiência significa *experire*, ou seja, perigo e morte, decorre que na arte a identidade se constitui como *um campo de forças antagônicas* (p. 139), configurações do ato de potência mas também de impotência. Dimensão que para Bataille é definida como impossível e para Lacan como real ou, em outras palavras, aquilo que não cessa de retornar pelos paradoxos da linguagem.

Tomada dos teóricos pós-colonialistas, para Agamben a noção de identidade substituiu *a ordem sem localização (...) por uma localização sem ordem aparente* (p. 140), recompondo-se não mais no tripé estado-nação-território e nem nos não-lugares, e sim num campo deslocante, *o nomos político da modernidade e o habitat mesmo do homo sacer* (p. 141), topologia de poder onde se esgotam as noções de beleza e amor para dar lugar à

biopolítica, instância em que a política se traveste em mediania técnica. Remetendo a Foucault ao pensar o quanto *é invisível a visibilidade do visível* (p. 142), eis por que, ao exortar a morte pelo desastre como algo suportável, *A vida é bela* aceita o regresso daquilo que, no dizer de Blanchot, *arruína tudo, deixando tudo como antes* (p. 142). Enfim, para Raúl Antelo, trata-se de, ao discutir o filme, fazer aparecer os desdobramentos do modernismo tardio e suas relações com a imagem, implicadas na cultura de massa, na vida política e também no seu próprio desaparecimento. Relações proximidade–distância, presença–ausência, aparição–desaparição, mas igualmente refrações sinuosas ou táticas reverberantes em que o um e o outro, o outro e o mesmo se espelham e potencializam.



*Resenha recebida e aprovada em novembro de 2005.*