

Rodolfo Amoedo e as experimentações acadêmicas

Rosângela Miranda Cherem *

Resumo: Em 1884 Rodolfo Amoedo apresentou um óleo sobre tela medindo 150 por 200 cm intitulado *Nu com ventarola*. Ocorre que esta obra apresenta um conjunto de elementos relevantes para pensar as produções pictóricas latino-americanas no último quartel do século XIX. Se por um lado é possível constatar certos esforços de ruptura estética no seio das obras acadêmicas antes mesmo das explicitações vanguardistas, de outro modo também se pode reconhecer uma gama de procedimentos e investigações plásticas mais pela concomitância de certas sensibilidades e percepções do que como simples ecos europeus. Mesmo cumprindo expectativas de um circuito e atendendo às encomendas, alguns artistas conseguiram ultrapassar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando nos desnudos femininos todo um universo de inquietações e investigações plásticas que ultrapassavam tanto os limites de território e nação, como também de cópia e original, remetendo tanto a um ponto pretérito, cujas remotas vibrações ainda lhes afetavam como lançando prefigurações advogadas pelos modernistas que lhes sucederam.

Palavras-chaves: Rodolfo Amoedo; História da arte; sensibilidades e percepções; imagem pictórica.

Abstract: In 1884 Rodolfo Amoedo presented an oil painting on canvas measuring 150 by 200 cm, named *Nu com Ventarola (Nude with a window)*. What happens is that this piece presents a group of very important elements to think the Latin-American pictorial productions from the last quarter of the XIXth century. If in one side it is possible to verify certain efforts of aesthetical rupture in the middle of the academic works, even before the vanguard explanation, by the other side it is also possible to recognize a wide range of plastic procedures and investigations more by the concomitance of certain sensibilities and perceptions than as simple European echoes. Even fulfilling expectations of a circuit and attending the indents, some artists were able to surpass the illustrative and/or narrative character, keeping in the females nudes a whole universe of inquietudes and plastic investigations that surpassed such the territory and nation's limits, as also of copy and original, remitting such to a past point, whose remote vibrations still affected it, as launching representation pleaded by the modernists that succeeded them.

* Professora de Teoria e História da Arte no CEART-UDESC, coordena um Grupo de Estudos sobre as Sensibilidades e Percepções, devidamente cadastrado no CNPQ, e realiza pesquisas, orientações e publicações em conformidade com esta temática. Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre Academicismo e Modernismo na América Latina.

Key-words: Rodolfo Amoedo; Art History; sensibilities and perceptions, pictorial images.

1-O PONTO DE PARTIDA. Entre 1882 e 1887 Rodolfo Amoedo (1857-1941) desfrutou de uma bolsa para estudar em Paris, onde foi aluno de dois importantes nomes daquele circuito. Um era Alexandre Cabanel, nome dos mais reconhecidos, influentes e bem sucedidos pintores acadêmicos. O outro era Puvvis de Chavanne, pintor de formas elegantes e perspectiva simplificada, admirado por Gauguin, Seurat e Lautrec. Neste período participou do *Salon* como pintor de cenas mitológicas, bíblicas e literárias. De volta ao Brasil, tornou-se professor da Academia Imperial de Belas Artes, de onde havia anteriormente sido aluno de Victor Meirelles e Agostinho José da Motta, com quem aprendeu e de quem herdou o rigor do desenho do comedido de cores. Crítico contundente dos coloristas, especialmente pintores de paisagens e naturezas-mortas, com a mudança de regime político seguiu sendo professor da Escola Nacional de Belas Artes.

Diante da natureza dos procedimentos pictóricos em tempos de inquietações impressionistas e estéticas sucedâneas, aparentemente o artista teria privilegiado as questões técnicas sobre as temáticas e, reconhecendo um meio onde a produção industrial e a reprodutibilidade técnica se acentuavam, reivindicava uma poética que não descuidasse da fatura. Todavia, observando atentamente algumas de suas obras é possível avistar um cruzamento através do qual Amoedo procurava manter vínculo com a tradição acadêmica dos nus e, ao mesmo tempo, assimilar as interrogações de um realismo ótico sofisticado à maneira de Courbet e Manet. Borrando os limites daquilo que se convencionou rotular de moderno e pré-moderno ou tradicional, voltado para um questionamento acerca da imagem e dos problemas da realidade plástica, tal repertório resultava numa sorte de meta-pintura, ou seja uma abordagem pensante da pintura, onde o assunto era definido nela mesma pelo jogo de composição e desenho, cores e luzes, texturas e formas.

Tal parece ter sido o caso de *Nu com ventarola* (1884), óleo sobre tela medindo 150 por 200 cm, executado enquanto Amoedo era bolsista na capital francesa. Nesta obra, sob a enigmática beleza de um corpo com rosto ausente, o artista fez emergir pela matização das cores e sobreposição de texturas uma sensualidade carnal em pele e pelos. Bem verdade que outros artistas do período e mesmo depois, mantendo sensibilidades e percepções semelhantes, incursionaram pela mesma temática e regime de experimentações, multiplicando exemplos como o fizeram no Peru Luis Montero com *Vênus adormecida*

3

(1851, óleo s/ tela, 82 x 123 cm); na Argentina Eduardo Sívori com *O despertar da criada* (1867, óleo s/ tela, 192 x 131 cm); no Uruguai Juan Manuel Blanes com *Demônio, mundo e carne* (1885, óleo s/ tela, 106 x 156 cm); no México Felipe Gutiérrez com *A caçadora dos Andes* (1891, óleo s/ tela, 100 x 162 cm); no Peru Daniel Hernandez com *Nu Reclinado* (1899, óleo s/ tela, 93,3 x 151,1 cm). Mesmo depois da primeira guerra mundial e daquilo que se convencionou chamar de vigências vanguardistas, prosseguiram as investigações pictóricas através de corpos femininos, deitados ou reclinados e quase sempre sem roupas, sendo este o caso na Argentina com Emílio Centurion em *A Vênus crioula* (1934, óleo s/ tela, 183 x 130 cm); na Colômbia com Ignacio Gómez Jaramillo em *A dama Vestida de Blanco* (1937, óleo sobre tela, 64,5 x 80 cm); no Brasil com Eliseu Visconti em *Mãe e filho* (1940, óleo sobre tela, 46 x 65 cm); na Colômbia com Eugenio Zerda em *Nu* (1945, óleo s/ tela, 70x107 cm) e com Miguel Díaz Vargas em *Estudo em Cinzas* (1944, óleo s/ tela, 110 x 90 cm).

Vulneráveis em seu estado absorto, frágeis em seu sossego instável, entregues à languidão, incôscios ou perturbados pelo olhar alheio, os corpos nascem ora como pretexto para as fantasias dos espectadores¹, ora como objeto das mais diversas experimentações plásticas, tornando-se ora corpo que tenta escapar através de um ponto de fuga, insinuando um tempo-espço que se abre e se fecha sobre aquilo que ali se apresenta, ora jogo de fragmento e forma, mancha e cor viva, que nada pretende aludir para além ou atrás de si².

Dito de outro modo, a pertinência de se olhar para *Nu com ventarola* como um ponto de partida interessante para problematizar uma história da pintura na América Latina remete ao fato de que, mesmo cumprindo expectativas em relação a um restrito circuito de encomendas, apreciadores e críticos, alguns artistas conseguiram ultrapassar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando na superfície de seus quadros todo um universo de inquietações e investigações plásticas que ultrapassavam tanto os limites de território e nação, como também de cópia e original, remetendo tanto a um ponto pretérito, cujas

¹ OLIVEIRA, Maria Alice Milliet (org). **O desejo na Academia, 1847 -1916**. Catálogo de Exposição. PINACOTECA-SP, PW, 1991

² GRUPO VELOX (Org.).**Pintura latinoamericana**. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1999.

4

remotas vibrações ainda lhes afetavam como lançando prefigurações advogadas pelos modernistas que lhes sucederam.

Por sua vez, é conveniente ressaltar que não se trata de considerar o fenômeno artístico na América Latina apenas como um ato de colher evidências, seguir pegadas e trabalhar sobre vestígios, assentados como base para compreender um contexto político, cultural e estético particular. É então que a noção de *sintoma* comparece para interrogar a imagem em sua relação com o tempo, interrompendo o fluxo regular das coisas e tornando-se uma espécie de lei avariada e subterrânea que persiste como retorno inesperado 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 aceleração³.

2-AS VANGUARDAS, PRECEDÊNCIAS E ATUALIZAÇÕES. Alguns estudos têm procurado evidenciar que os recortes definidos para um modernismo depois da primeira grande guerra em vários países latino americanos podem ser lidos como uma construção discursiva, em grande parte associada à memória de seus protagonistas, interessados em se contrapor às academias de belas artes como meio para se afirmar numa situação de ruptura com a tradição⁴. Porém, tudo indica que se as chamadas vanguardas latino-americanas adotaram freqüentemente bandeiras anti-acadêmicas como parte de seu desejo de *aggiornamento* é porque ignoravam ou esqueciam os choques produzidos intencionalmente por participantes de salões oficiais europeus, tal como no caso de Manet. Em outras palavras, mesmo dentro de certos circuitos oficiais as posturas inquietas e chocantes, disfarçadas ou não, já se deixavam ver bem antes daquilo que se delimitou como próprio ao século XX. Tal pressuposto, longe de pretender um ponto originário e primordial, parece conveniente para que se possa tanto reconhecer os esforços de ultrapassagem e ruptura estética no seio dos meios onde aparentemente apenas proliferavam convenções, como para abordar certas obras artísticas mais pela concomitância de certas contingências do que como simples ecos europeus.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, cap I.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. S.P.: Ed.Lemos, 2002, textos 1, 2, 3, e 4.

Desde modo, trata-se de considerar uma história das sensibilidades e percepções sobre as imagens que se reconhece em **des-tempos** e para onde incidem tanto questões bastante antigas, tal como as registradas por *Plínio, o velho* acerca das disputas entre Zeuxis e Parrásios ao definir a superfície pictórica como cortina, véu e ilusão⁵, como para onde incidem questões mais recentes, considerando-se as propostas vanguardistas de uma arte auto-referente. Compondo e recompondo seu próprio arsenal pictórico, certos artistas realizaram este movimento a partir da imagem do corpo feminino deitado ou reclinado que reverberava desde as esculturas deitadas nos túmulos ou nos divãs conforme as cerâmicas antigas, relevos funerários e afrescos pompeianos, passando pela infundável série moderna, onde aquelas formas corpóreas retornam desde nas telas de Ticciano, Velásquez e Goya ou, posteriormente, nas de Diego de Rivera e Cândido Portinari.

Se no fim dos oitocentos Nietzsche iria vaticinar a morte de Deus para falar do fim das certezas e dos grandes sistemas explicativos, desde algumas décadas antes Courbet e Baudelaire tentavam encarar os problemas da carne e do corpo feminino em relação direta com a anti-beleza. O corpo coagulado como matéria artística, literária ou pictórica, emblematizava a carne do mundo e a superfície das coisas, sendo que tanto na Europa como na América Latina tais injunções comparecem, quer no chamado ambiente acadêmico como naquilo que o interrogou e buscou suceder. Todavia, para alcançar as pulsações contidas em algumas obras, talvez seja preciso ultrapassar as questões de território e nação para reconhecer que, por vezes mesmo cumprindo certas expectativas e atendendo às encomendas, os artistas conseguiram se distanciar do caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando naquelas formas todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineados desde o alvorecer moderno. Valores esboçados especialmente num tempo em que os sistemas explicativos iam sendo substituídos por sentimentos de extravio e errância, visibilizados na arte pela noção de *bellum* em contraposição ao belo e de desastre em substituição à aura das grandes certezas e crenças.

3- A OBRA, O ARSENAL E A SÉRIE. Se já parece lugar-comum dizer que estamos imersos no excesso de imagens a que somos bombardeados diariamente, talvez

⁵ SALCEDO, Maria Esperanza (org.). **Plínio. Textos de historia de la arte.** Madri: Ed. A. Machado Libros, 2001.

6

seja pertinente à História da Arte considerar um campo em que os diferentes modos de produção e circulação imagética possam ser problematizados. Para prosseguir na abordagem da recorrência pictórica dos corpos femininos deitados e desnudos, como considerar as implicações do critério cópia-original? A este respeito talvez seja conveniente lembrar que em temporalidade muito próxima a que Amoedo pintou *Nu com ventarola*, Rodin concebia suas esculturas pelo desenho e materializava-as pelas escaioles, mas delegava aos fundidores e patinadores a tarefa de acompanhar os vazados e seus acabamentos. Por sua vez, este procedimento indica um modo de conceber o gesto artístico indiferente à reduplicação da obra, reconhecendo sua continuidade como forma e contra-forma, através da cadeia incessante que se afirma numa série, tal como a fotografia se reproduz infinitamente como cópia sem original. Assim, em tempos de reprodutibilidade técnica, embora antes do advento dos *readymades*, aquele binômio caro ao romantismo já revelava sua fragilidade como princípio artístico⁶.

Do mesmo modo, para considerar a sobrevivência das imagens como reduplicação sem original também é preciso abandonar a idéia de que a Europa coube o lugar principal de palco criador e fora de suas fronteiras o lugar da mera assimilação de influências, como se o antigo continente e seus centros de referência artística fossem uma espécie de sementeira primordial, ignorando o constante movimento de renitência e reelaboração da imagem artística, bem como de concomitância e ressonância das poéticas e das faturas em relação à produção plástica. Implícita nesta compreensão permaneceria a noção das fímbrias acanhadas da colônia-província em relação à metrópole-Europa/Estados Unidos.

Por sua vez, distinguido os sentidos aparentemente comuns entre repetição e generalidade, Deleuze⁷ assinala que a repetição não possui um caráter homogeneizador, mas traz em seu movimento uma diferença que se constitui como lapso e desvio em relação ao padrão. Assim, não está relacionada ao ordenamento do idêntico, mas à noção nietzscheneana de retorno, ou seja, enquanto a generalidade obedece a leis com permanências e variáveis, possibilitando que um termo possa ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, a repetição se coloca como vibração secreta, operando como dom e pelo roubo, desvio ou transgressão de uma potência singular que

⁶ KRAUSS, Rosalind *La originalidad de la vanguardia Y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. S.P.: Ed. Graal, 1988, p. 21 e seg.

7

ocorre entre generalidades. 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. Eis os contornos de um campo, onde as obras podem ser consideradas na relação com as séries e sua abordagem pode incidir sobre os vestígios da repetição como diferença, cujas injunções tanto acolhem a ação do tempo sobre as coisas, como as contingências, os acidentes e seus efeitos. Eis também como academicismo e modernismo se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história da experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero ou a partir de uma ultrapassagem, mas sim no reaparecimento de remotos problemas que se refazem incessantemente para voltar como lapso e esquecimento.

Considerando o retorno do distante, é pertinente assinalar que, especialmente a partir do advento dos museus e da imprensa, bem como da fotografia e da publicidade, do cinema e dos vídeos, as imagens artísticas sofreram profundas metamorfoses em relação aos seus sentidos e concepções mais remotas. Porém, se o museu foi um dia o local onde as obras puderam sobreviver, apesar de terem sido deslocadas do lugar para o qual foram concebidas, um novo arsenal imagético alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, privado e desierarquizado permitiria que as obras se reduplicassem infinitamente, disseminando-se num mundo aparentemente possível a todos. Assim, não se trata da recordação de um lugar mas a criação de um lugar imaginário⁸.

Tal fenômeno mudaria o eixo das interrogações sobre as obras, interessando menos o sentido que um dia tiveram e mais as inquietações e cintilações que ainda são capazes de produzir, dado que o museu imaginário com sua força de álbum e em seu poder de ressuscitar, iluminar e apagar obras, bem como de alimentar a imaginação, define o modo como as obras de arte podem ser conhecidas. Por sua vez, aquela mesma metamorfose também alteraria a noção de arquivo, ultrapassando tanto sua condição de reservatório dos eventos singulares ou arsenal legitimador e depositário da memória dos nomes próprios, como também remetendo a uma alteridade infinita, ampliando o fato de que os conceitos, como as imagens, jamais se encontram consigo mesmo, vivendo apenas como verdade

⁸ MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa/São Paulo: Ed. 70, 2000, cap.IV.

8

espectral⁹. Colocados sob suspeita, os registros e fontes ali guardados, cuja sobrevivência está em parte assegurada pela mutação dos sentidos, passariam a ser considerados como uma rede secreta que, escondendo o arbitrário e o tateante, ordena as coisas e os fenômenos, naturaliza as semelhanças ou diferenças e produz aproximações, permitindo estranhar e suspeitar das classificações que produzem vertiginosos encontros, dispõem e regulam coisas díspares e fazem com que as mesmas possam ser reconhecidas e apaziguadas como familiares.

4- A PINTURA E O CORPO, CINTILAÇÕES DA DISTÂNCIA. É de Didi-Huberman a reflexão de que *a pintura pensa e talvez essa seja uma questão infernal para o pensamento*¹⁰. Por sua vez, a concepção que aí se apresenta permite tanto pensar a imagem pelo recurso do anacronismo, em conformidade com as reflexões de Warburg e Benjamin acerca das impurezas temporais, como também se aproxima da temática das ruínas circulares e dos labirintos borgeanos. Situando as experiências humanas para além dos meros enquadramentos e continuidades cronológicos, as imagens como os acontecimentos passam a ser concebidos como sonhos renitentes ou questões irresolutas que retornam sob certas injunções e contingências, persistindo e insistindo como ondas mnemônicas. Fluxo e refluxo, beleza e caos, criação e destruição, pintura do mundo e assassinato da coisa, mundo da pintura e simbolização da ausência, eis o movimento pendular que percorre das convenções mais realistas às experimentações mais ousadas.

Questão que, ao mesmo tempo, funda e solapa o fenômeno do olhar, emoldurando ou preenchendo o vazio da cena, *Nu com ventarola* parece dirigir-se intimamente aquele que para ela se volta, ao mesmo tempo em que remete ao exterior ou fundo indefinido pelo qual o rosto se afirma em seu desaparecimento e uma forma pode ser reconhecida enquanto os traços de sua individualidade desaparecem. O pelo do tapete, o veludo do leito, a seda do travesseiro, o papel da parede e a pele do corpo daquela obra permitem problematizar o próprio olhar em sua condição tátil, uma vez que para reconhecer da tela como sendo de diferentes superfícies é preciso deixar-se tocar por elas e de algum modo, corresponder e apalpá-las. Sendo a eficácia da imagem alcançada no jogo de texturas e rasgos, oferta e

⁹ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. R.J.: Relume Dumará, 2001, pág. 109 e seg.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **La peinture incarnée**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

revelação, o olho transforma as coisas enquanto também é transformado por elas.

Problematizando uma relação entre a pintura do corpo e o corpo da tela, Amoedo assinala seu poder de transformar as particularidades da superfície na própria latência da carne, atribuindo às manchas pigmentares e seus efeitos colorantes, às coberturas e camadas uma potência capaz de alterar, confundir e perturbar a matéria, produzindo um trânsito figural onde as qualidades óticas se tornam qualidades táteis, artifício em que obscuridade de um procedimento se torna, ao mesmo tempo, ilusão e evidência realista.

Sendo a desnudez matéria de trabalho artístico e como tal uma forma específica do nu, constituindo-se como vestimenta de uma outra coisa, tal como do erotismo, da verdade, da vergonha, em que a superfície pictórica encena sentidos da carnalidade e de seu revestimento epitelial, para alcançar o corpo é preciso que o olhar produza um rasgo¹¹. Considerando as questões plásticas que emergem na superfície mas ultrapassam tanto a noção de representação daquilo que pode ser narrado ou documentado como a condição ilustrativa da imagem, a pele pictórica do quadro de Amoedo vem atingir o olhar e produzir uma abertura, operando um deslizamento através do qual algo que se faz passar por uma densidade orgânica remete ao exterior. Assim, a pele pictórica como uma coisa que remete a outra e está fora, torna-se uma pele corpórea.

Desse modo, uma armadilha aguarda o olho que é afetado e toca os revestimentos, uma vez que neste trânsito ocorre, uma travessia e uma obliteração. Enquanto o olho que se alonga e se projeta produz uma espécie de espessura, envoltório ou invólucro, algo escapa e jamais se revela, impedindo de alcançar as coisas em seu ser. Neste jogo de luz e opacidade, distância e proximidade, superfície e profundidade, aparição e ocultação advém uma cruel contradição nascida do cruzamento entre o visível e o tangível, através do qual o olhar só se realiza como atravessamento, cisão ou fenda, enquanto o visível permanece como superfície de uma profundidade maciça, repleta de trevas e segredos. Assim, naquilo a que se poderia chamar de magia da figurabilidade, destaca-se o poder imagético capaz de proporcionar um delírio de penetração visual e aderência onde comparecem fulguração e vestígio, sublimidade e burla, guardando uma relação fantasmática com aquele que a executa e o mundo ao qual pertence.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Venus rajada**. Madri: Ed. Losada, 2005, cap. I e II.