

Naturalismo, pintura e fotografia como estratégias de construção de imagens da nação

Antonio Carlos Santos*
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

A partir do esgotamento do modernismo e da idéia de Jacques Rancière de que é o realismo que rompe com as regras da representação, o ensaio trabalha com as imagens do século XIX, principalmente as da segunda metade, para rever o que o modernismo havia deixado na sombra sob o nome de “acadêmico”. As imagens da pintura realista, da fotografia e dos romances naturalistas ajudam a pensar as relações entre a construção de imagens e mitos da nação, assim como as relações entre a arte e o mundo, através da discussão sobre os sentidos de realismo e naturalismo.

Palavras-chave

imagem – pintura – fotografia – representação – realismo

Abstract

Considering the exhaustion of Modernism and Jacques Rancière’s idea that it was Realism that broke the rules of representation, the present essay works with 19th century images, particularly those from that century’s second half, in order to revisit what Modernism had left in the shadow under the name of “academic”. Those

images of Realist painting, of photography and of the Naturalist novels help to think the relations between the building of images and the myths of nation, as well as the relations between art and the world, through the debate on the meanings of Realism and Naturalism.

Keywords

image – painting – photography – representation – Realism

Em um ensaio escrito para o catálogo da exposição de Lasar Segall, no Rio de Janeiro, em 1943, Mário de Andrade, ao falar sobre a primeira vinda do pintor ao Brasil, em 1912, afirma: “Aliás, nem o Brasil o viu. A presença do moço expressionista era por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela” (Andrade: 47). Nesse aposto explicativo à arte brasileira está contido todo um capítulo das artes nas Américas, contra o qual o modernismo construiu sua ascensão, que pode ser lido hoje, no momento de esgotamento das práticas modernistas, como o fizeram, por exemplo, os pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa ao reivindicar um outro (ou uns outros) “modernismo”, que não o paulista de Mário e Oswald de Andrade, ou outras práticas modernas nos grupos simbolistas, realistas, naturalistas, etc. da virada do século XIX para o XX na cidade do Rio de Janeiro então em pleno processo agudo de modernização (Carvalho et ali. 1988), ou, na Argentina, Laura Malosetti Costa (2001), ao recontar a história da “geração 80”, dos pintores Eduardo Sivori, Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova, etc., suas relações com o campo das artes na França e na Itália e sua luta para a constituição de um campo na Argentina, desde a criação do grupo Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) até a fundação do Museu Nacional, em 1896. Por trás desse véu constituído pela expressão “então em plena unanimidade acadêmica” há toda uma vida de forças intelectuais em conflito na constituição do campo das artes que põe em movimento a construção de imagens nacionais, de projetos modernos, e que articula as práticas de grupos e indivíduos em torno da cidade grande, das revistas ilustradas, das grandes exposições, dos salões, do *vaudeville*, da fotografia, do cinema e da aceleração geral do tempo. A condenação da produção do século XIX como

“acadêmica” põe no limbo trabalhos como “Arrufos”, de Belmiro de Almeida, de 1887, ou “Descanso do Modelo”, de Almeida Júnior, 1882, ou ainda “Estudo de Mulher”, de Rodolfo Amoedo, de 1884, pintores que demonstram grande conhecimento dos movimentos de secessão em Paris, onde todos estiveram, passando tanto pela Academia quanto pelos ateliês de professores independentes, assim como despreza a ruptura em relação à pintura dos grandes temas nacionais de Victor Meireles e Pedro Américo, a pintura herdada dos franceses neoclássicos que haviam se tornado hegemônicos durante a época napoleônica, mas que, com a virada política e a restauração na França, tiveram de buscar trabalho em um império distante e sequioso por imagens.¹ É portanto nesse momento exatamente anterior ao modernismo dos anos 10 e 20 de São Paulo, ou seja, na última metade do século XIX e na virada para o XX, que se cruzam as realizações, por exemplo, da literatura naturalista, não apenas Aluísio Azevedo, mas também Adolfo Caminha, Inglês de Sousa, Domingos Olímpio, Manoel de Oliveira Paiva, da pintura realista que destrói as regras do regime representativo ao romper com a hierarquia dos temas e da fotografia que com Revert Henrique Klumb, Christiano Júnior, Augusto Stahl, Juan Gutierrez e Marc Ferrez constrói um arquivo de imagens e de pontos de vista sobre a gente e a cidade do Mundo Novo. Quadros, por exemplo, como “Leitura” (1892), “Moça com livro” e “Repouso”, de Almeida Júnior, em que se destacam a literatura e a mulher como a leitora do romance –vale ressaltar as três formas de feitiço da leitura aí apresentadas: no primeiro, a mulher sentada confortavelmente em uma varanda está imersa no livro, alheia totalmente à natureza e ao ambiente que a cerca; na segunda, a moça deitada na relva tem a mão esquerda nas páginas do livro, enquanto a direita segura o queixo, mantendo a cabeça e os olhos fixos, ou melhor, perdidos, em algo distante; no terceiro, ela aparece

totalmente entregue ao olhar do espectador, recostada em um sofá sob a janela, o braço esquerdo levantado apoiando a cabeça e o direito caído, ainda com o livro à mão, recém-adormecida, provavelmente embalada pela história lida –se vistos em contraste com as grandes batalhas e os feitos heróicos ou mesmo com as cenas indianistas bem a gosto dos românticos apontam certamente para uma nova direção. As cenas de leitura, assim como as de interior burguês como em “Depois da Festa” (1886), “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto” (1891), ou dos lugares da arte, como em “Ateliê de Paris” (1880), “Descanso do modelo” (1882), “O modelo” (1897), “O importuno” (1898), ou ainda do campo, como em “Caipira picando fumo” (1893), “O violeiro” (1899) ou “O derrubador brasileiro” (1879), todos quadros de Almeida Júnior, dão conta de uma nova situação da arte –e, claro, de uma nova situação social–, com a exploração de novos temas, um outro uso das cores e do desenho, e com a invasão das telas por personagens comuns, as mulheres burguesas pensativas, o trabalhador em ação, o interior da casa burguesa como lugar de descanso íntimo, de construção do eu, o campo do caipira como contraposição à cidade grande e os lugares de trabalho, entre eles esse lugar da arte, o ateliê do artista. Se, como postula Jacques Rancière, o realismo não é de maneira nenhuma a valorização da semelhança, “mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava”, “a subversão das hierarquias da representação” e “a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais” (2005: 35), é com os quadros de Almeida Júnior, Belmiro de Almeida ou Rodolfo Amoedo, para citar apenas alguns, ou com romances como *O missionário* (1891), de Inglês de Sousa, *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, ou *Luzia–Homem* (1903), de Domingos Olímpio, que se percebe uma lógica, “um sistema de formas *a priori* determinando o

que se dá a sentir”, aquilo que Rancière chama de regime estético das artes, “aquele que identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica” (2005: 33). A arte realista, recusada pelo ponto de vista das vanguardas históricas e acusada de mimética, ganha assim potência de modo, por exemplo, a aparecer como prefiguração ou como aquela que instaura as condições de possibilidade da fotografia e do cinema, ao fazer do detalhe um acesso ao todo, como Balzac em *Père Goriot*, e ao abrir espaço à exploração do homem comum, esse mesmo que já começara a surgir aceleradamente, por exemplo, mas ainda fantasmaticamente devido aos limites técnicos, na fotografia de Revert Henrique Klumb, um alemão que chega ao Brasil em 1852 e produz mais de duzentas vistas estereoscópicas da cidade do Rio entre 1855 e 1862, e do escravo, objeto das lentes do também alemão Augusto Stahl, que passa pelo Recife antes de chegar à corte, e do açoriano Christiano Júnior, que trabalha em Maceió onde chega em 1855, no Rio, em Florianópolis, no Uruguai e na Argentina (de 1867 aos anos 80) e morre quase cego em Assunção do Paraguai, em 1902. O escravo, ou ex-escravo, aliás, é personagem raro nas pinturas da época realista apesar de todo o debate em torno da abolição, ao contrário do que se vê no trabalho dos desenhistas e pintores estrangeiros (Debret, por ex, ou Rugendas ou ainda Taunay) que “documentam” algumas décadas antes os costumes, a paisagem e a gente desse mundo recém-aberto aos olhares europeus. Interessante observar uma certa distribuição de temas entre essas artes visuais, o desenho, a pintura e a fotografia, por exemplo, que seguem determinadas regras ou convenções de acordo com sua função em uma expedição naturalista ou em uma academia de belas artes (pintura histórica, de paisagem, retratos), estrutura que será também desorganizada ao longo da segunda metade do século XIX pelos movimentos de

secessão dos artistas independentes com a autonomização da arte no regime estético, regime que dá conta da situação da arte em uma sociedade capitalista burguesa.

Se por um lado os romances naturalistas, quase todos, pecam por uma certa medicalização das mulheres, transformadas quase sempre em histéricas, vítimas dos impulsos inerentes a seu “meio, raça e momento” (Taine), como nos mostra Flora Sussekind (1984), por outro, trabalham no sentido da destruição do privilégio das ações sobre as descrições, o que podemos observar também no Machado de Assis dos grandes romances dos anos 80. Para um pensador como Georg Simmel, a tendência naturalista, que “não provém de um interesse pela natureza e sim pela arte”, consiste em uma aproximação aos objetos –a focalização fragmentada ou próxima de Rancière–, enquanto no simbolismo o que está em jogo é o “encanto da distância” (*der Reiz der Distanz*). No ensaio *Vom Realismus in der Kunst* (*O realismo na arte*), que sai na revista berlinense “Der Morgen”, em 1908, assim como em outro texto da mesma época, mas publicado apenas postumamente, em 1923, e que tem em comum com o anterior parágrafos inteiros, *Zum Problem des Naturalismus*, Simmel tem o cuidado de separar um *alto* (*höhe*) realismo que nunca está preocupado exclusivamente com a mera visibilidade (*die blosse Anschaulichkeit*), assim como um naturalismo não-artístico (*der unkünstlerische Naturalismus*) de outro mais refinado (*feinere*) ou de grande estilo (*der Naturalismus grossen Stiles*): seu objetivo aqui é, depois de demonstrar a impossibilidade de limitar o realismo à imitação externa dos conteúdos da realidade, jogar contra ele a censura que faz à arte idealista, pois na medida em que está centrado no “ser das coisas” e a arte só trabalha com as “formas de ser” e não com o “ser das formas”, o realismo também tem seu centro fundamental fora da arte, assim como acontece no idealismo

que se centra na idéia, no ideal, algo para além da arte e que faz dela apenas um meio. “Se o realismo quer se defender dessa legislação estrangeira que faz da arte apenas um meio, não deve esquecer que ao deixar a realidade como realidade atuar na obra (...) comete exatamente o mesmo erro. Ele serve à idéia ‘realidade’ da mesma maneira que outros, à idéia religião ou moral ou pátria”. Nesse momento, Simmel já havia se afastado dos naturalistas, de Gerhart Hauptmann, do encanto da proximidade, e se aproximado dos simbolistas, de Stefan George, do encanto da distância. Em um texto decisivo para essa mudança, *Soziologische Ästhetik*, de 1896, diz o mestre de Benjamin e Lukács: “O naturalismo em suas formas rudes foi uma tentativa desesperada de não se conformar com a distância, de se agarrar à proximidade das coisas e à imediaticidade, mas, tão logo estavam próximos delas, as pessoas de nervos sensíveis não puderam mais suportar seu contato e se espantaram como se estivessem segurando carvão em brasa.”²

É essa proximidade, analisada por Auerbach em *Mimesis*, que também está em jogo nos textos em que Roland Barthes pensa o realismo e a fotografia, esta aliás, sempre evocada para fazer a diferença com a arte, tanto nos textos de Simmel³, quanto nos artigos que Zola escreveu para revistas e jornais, a partir de agosto de 1879, e publicados em livro em 1880 com o título *Le roman expérimental*. Tanto nos romances de Flaubert, quanto em Michelet o que chama a atenção de Barthes é a “notação insignificante”, os “pormenores ‘supérfluos’”, a descrição “que não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (1988: 160). Para ele, o *efeito de real* é a carência de significado em proveito do referente, é o aceno dos objetos que dizem apenas “*nós somos o real*”, argumento que será retomado e desenvolvido em *A câmara clara*, de 1980, em torno da expressão “*ça a été*” e que havia sido trabalhado na

aula de 17 de fevereiro de 1979, no Collège de France, chamada de “Efeito de Real, ou melhor, de Realidade (Lacan)”. Aí, o teórico francês define efeito de real como “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade” (2005: 144) o que pode coincidir de alguma forma com a reflexão de Simmel, com a diferença de que se Barthes parece acreditar em uma emanção direta dos corpos sem significado, como contraposição, como lembra Rancière ironicamente em *Le destin des images*, à sua posição anterior de semiólogo que retirava das imagens por trás de sua ideologia seu sentido reprimido, em Simmel essa aproximação nunca está livre de uma posição de sujeito e seus a priori epistemológicos (Kant). Para o Barthes de “O efeito de real”, o realismo, definido como “todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente” (1988: 164), é regressivo em relação à “grande causa da modernidade” que seria a “desintegração do signo” para colocar em causa “a estética secular da ‘representação’” (1988: 165). Para Rancière, no entanto, é exatamente o realismo que destrói as regras da representação, do regime poético baseado no par *mimesis poiésis*. Quanto à definição de Barthes de realismo em 1968, ela é justamente aquilo que Simmel já rejeitava em 1908 na medida em que compreendia o realismo “como um princípio muito mais amplo do que a imitação externa de conteúdos da realidade”. Zola também muitas vezes refutou o papel de fotógrafo da realidade, insistindo na diferença entre observação e experimentação, pois esta é uma observação que investiga os fenômenos mas que os faz variar para atingir uma determinada finalidade, ou seja, enquanto “a observação mostra, a experimentação instrui” (2006: 55). O exemplo é novamente Balzac. Apesar da insistência na verdade, garantida pelo método científico, e na luta contra os “retóricos”, os idealistas, os românticos, Zola tem uma teoria da linguagem (*théorie de l'écran*), exposta ao amigo

Valabrègue em uma carta de 18 de agosto de 1864, que está muito longe de uma hipótese de reprodução exata da realidade. Segundo essa teoria, a percepção de um objeto nunca se dá diretamente, mas através de uma tela (écran), de uma “personalidade”, de um “temperamento”: “A imagem que se produz nessa tela [...] é a reprodução das coisas e das pessoas colocadas à distância, e esta reprodução, que não poderia ser fiel, mudará tantas vezes quantas uma nova tela vier se interpor entre nosso olho e a criação. [...] A realidade exata é, portanto, impossível na obra de arte” (2006: 413).

Por isso, podemos duvidar da “transparência” (proximidade) da linguagem criticada por Flora Sussekind em romances que se negam enquanto ficção “para ressaltar seu caráter de documento, de espelho ou fotografia do Brasil” (1984: 37) na ilusão de reconquistar uma origem. Mas mesmo essa suposta transparência ou proximidade, ou efeito de real, como aliás já aponta o nome (efeito), é um procedimento, por mais que alguns teóricos realistas afirmem que seu objetivo é a apreensão de um real sem resto, o que, segundo Simmel, é uma reivindicação de artistas de outras correntes também.

Assim, por exemplo, como negar o trabalho da linguagem em um romance escrito no ambiente naturalista do Ceará, *Dona Guidinha do Poço*, entre 1890 e 92, por Manoel de Oliveira Paiva, e publicado apenas sessenta anos depois ao ser encontrado por Lúcia Miguel Pereira que então escrevia um capítulo de uma história da literatura brasileira? Um trecho como esse, do último capítulo do livro –“o vento marulha e farfalha em alguma fronde viva disseminada por entre os carrascos nus; e, na zona do rio, chia pelos capinzais ressequidos, zune através do teçume lenhoso da galharia, chocalha nas folhas maduras, crestadas, prestes a cair”– aponta certamente para um trabalho com a linguagem, um trabalho poético semelhante ao produzido,

por exemplo, por um simbolista como Cruz e Sousa, ao produzir com os sons das palavras o movimento e o barulho do vento pela paisagem seca do sertão. Neste romance que encena o adultério de uma fazendeira, Dona Guidinha, assim como em *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, cuja personagem é uma filha de boiadeiro, retirante da seca de 1878, temos duas heroínas mulheres, chamadas *donzelas-guerreiras* por Flora, que não são histéricas e que comandam na medida do possível seu destino. São aliás considerados por ela como a exceção, juntamente, em parte, com *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, entre os romances naturalistas que se centravam em casos patológicos e que davam conta da medicalização das mulheres ou do determinismo dos instintos, como, por exemplo, *A carne*, de Júlio Ribeiro, ou *O Homem*, de Aluísio Azevedo. Mas mesmo nesses romances “experimentais”, para usar a expressão de Zola, há um procedimento literário de aproximação e de montagem, de sintaxe, de focalização, que rompe com a unidade das ações e investe na embriaguez de um discurso labiríntico, no excesso, sempre preocupado em descrever nos menores detalhes, ou os menores detalhes das paisagens, dos sentimentos, das situações. Uma embriaguez que ao se dirigir ao excesso de aproximação produz uma “nevrose do contato” (*Berührungsangst*), como diz Simmel, o que, por sua vez, desagua em fenômenos como o “encanto da distância” dos simbolistas, e na anestesia, tal como pensada por Walter Benjamin, em função do excesso de estímulos decorrentes da vida moderna e do choque nas “pessoas muito sensíveis”.

*Antonio Carlos Santos é doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, professor de Estética do mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e tradutor de Josefina Ludmer (*O gênero gauchesco / um tratado sobre a pátria*),

de Sílvia Molloy (*Vale o escrito / A escrita autobiográfica na América Hispânica*), de Norbert Elias (*A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*), entre outros.

Notas

¹Em *Sol do Brasil* (2008), Lília Schwarcz contesta a versão de que a chamada Missão Francesa havia sido organizada por D. Pedro II e mostra como as condições políticas internas da França é que haviam obrigado os pintores e artistas neoclássicos que haviam servido Napoleão a oferecer seus serviços ao Império do Brasil. Cf especialmente o capítulo 7 “Uma política de coincidências: ser ou não ser ‘missão’”, p. 175.

² Vale lembrar que a tradução de *Reiz*, palavra muito empregada por Freud e pela psicanálise em geral, como encanto é de Leopoldo Waizbord que lista em seu campo semântico os sentidos de “estímulo”, “sensação”, “comichão”, “encanto”, “irritação”, aos quais eu acrescentaria “atração” e “atrativo”. É também do professor de sociologia da USP a idéia de que *Soziologische Ästhetik* “demarca a ‘virada’ de Simmel da sociologia ‘exata’ para o ‘panteísmo estético’ – isto é, da *Soziologie* para a *Philosophie des Geldes*, de Hauptmann para George”. (Waizbord 2000: 370)

³ Simmel (2006) afirma em *Zum Problem des Naturalismus*: “Não que a gente veja por meio dessas imagens (as de “Lisa”, de Renoir, e de “Execução do imperador Maximiliano”, de Manet) – como muitas vezes é a arte mal-compreendida – a realidade em si, aquilo que é o motivo dessas imagens. Essa é a tarefa da fotografia que não tem uma finalidade própria, mas que deve apenas substituir (representar) a coisa fotografada e tão melhor a substitui, quanto menos ela mesma for vista”. Zola também rejeita a comparação com a fotografia, pois o fotógrafo atua como o observador, enquanto o romancista experimentador intervém diretamente sobre o fenômeno, dirige o fenômeno de modo a controlá-lo. (Zola 2006: 53 e 55).

Bibliografia

Alexander, Abel; Bragoni, Beatriz e Priamo, Luis (2007). *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior 1867 / 1883*. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha.

- Andrade, Mário (1984). “Lasar Segall” in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Barthes, Roland (1988). “O efeito de real” in *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira, prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense.
-(2005). *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Carvalho et ali (1988). *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Costa, Laura Malosetti (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Lago, Bia Corrêa do. *Augusto Sthal /Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Apresentação Sérgio Burgi. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.
- Paiva, Manuel de Oliveira (1993). “D. Guidinha do Poço” in *Obra Completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas: Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial.
- Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34.
-(2003). *Les destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.
- Schwarz, Lilia (2008). *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D.João*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simmel, Georg (1992). “Soziologiosche Ästhetik” in *Georg Simmel Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp, vol 5.
-(1997). “Vom Realismus in der Kunst” in *Gesamtausgabe. Band 8, Ausätze und Abhandlungen 1901–1908* Band II, Herausgegeben von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
-(2006). “Zum Problem des Naturalismus” in *Gesamtausgabe, Band 20: Postume Veröffentlichungen, Ungedrucktes, Schulpädagogik*, Herausgegeben von Torge Karlsruhen und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sussekind, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.
- Vasquez, Pedro Karp. *Revert Henrique Klumb / Um alemão na corte imperial brasileira*. Apresentação Joaquim Marçal

- Ferreira de Andrade. Coleção Visões do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.
- *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- Waizbord, Leopoldo (2000). *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Sociologia USP e editora 34.
- Zola, Émile (2006). *Le roman expérimental*. Présentation par François-Marie Mourad. Paris: GF Flammarion.