

O QUE FAZER COM A HERANÇA OU COMO LIDAR COM O VALOR NO MUNDO DA INDIFERENÇA

Antonio Carlos Santos

Uma pergunta sobre o futuro do passado é uma pergunta sobre o presente, sobre o nosso fazer como professores de literatura em um mundo neo-obscurantista e criptocriminoso onde reina a indiferença do niilismo passivo. É uma pergunta sobre a herança, sobre aquilo que herdamos dos fantasmas, sobre nossa responsabilidade em relação aos fantasmas, como mantê-los vivos, cheios de potência. Fazer-nos essa pergunta em uma Semana de Letras significa articular com vocês uma reflexão sobre nossa própria atividade em uma Faculdade de Letras: o que significa ser um estudante de Letras? O que significa fazer uma opção pela língua e pela literatura? Como manter relação com algo que a escola não nos deu antes e que parece completamente destituído de valor? Como entrar no debate, ter uma posição, se o que nos rege é o desconhecimento, a indiferença, a apatia, construídos ao longo de uma relação com as ruínas da escola? No quinto fragmento do Prólogo de *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*, Nietzsche nos lembra que nossa atividade se dá sob um ritmo lento: “ (...) a filologia é a arte venerável que exige de seus cultores uma coisa acima de tudo: pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso, ficar lento – como uma ourivesaria e um saber da palavra que tem trabalho sutil e cuidadoso a realizar, e nada consegue se não for *lento*”. E sabemos que o ritmo da vida de hoje é acelerado, tudo é muito rápido, pra ontem. Como então conciliar a velocidade da contemporaneidade com a lentidão e o recolhimento que nossa atividade de leitura nos exige? Como recuperar então aquilo que não foi dado na escola, a literatura, uma concepção de linguagem, e lidar com as exigências da universidade que pressupõe um conhecimento que, todos sabem, não existe? Como “desconstruir” o conhecimento tradicional, se ele não foi sequer construído? Nossa tarefa, tanto de alunos, quanto de professores não é fácil, principalmente quando a maioria não consegue ver o valor de sua própria escolha. Não me parece que isso aconteça nas outras áreas. Pelo menos, não em todas. Vejo os estudantes de engenharia e das áreas médicas se arrebatando pra poder seguir os cursos; ninguém se coloca como vítima, como

coitadinho, nem fica sentado esperando que o espírito santo faça baixar do além o que uma passagem pela biblioteca pode resolver.

Mas se não faz sentido estar aqui pra dizer a vocês como vocês devem fazer pra não serem niilistas passivos, posso sim contar como eu me relaciono com minha própria escolha, a literatura. Em termos profissionais, foi uma escolha tardia, lenta. Nos anos 70, quando entrei pra universidade, não sabia o que fazer e fiz o que os que não sabiam faziam: entrei na Faculdade de Comunicação, afinal eu gostava de ler, mas tinha uma vaga idéia de que a Faculdade de Letras não “dava futuro”, de que ser professor era apostar em alguma coisa esvaziada de futuro. Fui então ser jornalista. Precisei de quase 20 anos pra ter coragem de me reconciliar com minha escolha, voltar à universidade, fazer a graduação, o mestrado e o doutorado e recomeçar, depois dos 40, a fazer aquilo que me dá prazer: trabalhar com a literatura. Depois de quase 4 anos da graduação e dos seis na pós, comecei a achar meu próprio caminho: hoje ele se dirige cada vez mais pra uma articulação entre a literatura, as artes plásticas, a fotografia e o cinema, todas essas coisas amarradas por um interesse nas teorias da imagem, por um lado, e no século XIX e início do XX, por outro. Por que teorias da imagem? Primeiro, porque eu me deparava no curso de mestrado em que dou aula, na Unisul, com alunos que não tinham nenhuma experiência, nenhuma vivência com a literatura, mas que estavam expostos constantemente às imagens, alunos que me diziam que “uma imagem vale mais do que mil palavras” e que, em geral, gostavam de citar sempre alguma coisa do cinema (mesmo que fosse desse cinema que, é preciso confessar, eu detesto, o cinema americano das salas comerciais), das “novas tecnologias” e coisas do gênero. Fui descobrindo também, ao longo do mestrado e do doutorado, que havia uma zona obscura nos estudos literários e das artes que se localizava na sombra do vitorioso modernismo paulista e que foi aberta quando o professor Raul Antelo me pôs em contato com um crítico do final do século XIX e início do XX, Gonzaga Duque, um homem ligado ao simbolismo, que escrevia numa língua “quase ilegível”, rebuscada no vocabulário, sinuosa e difícil na sintaxe.

Outro elo para que eu construísse um projeto de pesquisa juntando essas coisas que começavam a me interessar veio da leitura de um pequeno livro de Jacques Rancière chamado *A partilha do sensível*, um livro que, segundo eu podia vislumbrar desde logo, me abria o mundo do século XIX de outra forma, retirava dele o mofo, a idéia do acadêmico

que uma certa visão do modernismo vitorioso me dava. Rancière faz nesse livro uma crítica às noções de modernidade e de vanguarda no debate contemporâneo afirmando que como essas noções fazem parte de uma certa concepção de arte, que ele mais à frente localizava como sendo do regime estético, que estava exatamente chegando a seu ponto de esgotamento, elas não nos ajudavam a esclarecer o debate contemporâneo. A idéia de pós-modernismo era exatamente o sintoma desse esgotamento. Para ele, a ruptura não se dava na passagem das artes figurativas para as não-figurativas, ou seja, nas operações da vanguarda e de seu desmonte de uma tradição que teria começado no Renascimento, com a perspectiva, e que teria como *télos* a própria vanguarda: essa era uma maneira de contar a história de modo que ela terminasse justificando suas próprias razões. Rancière, então, volta ao XIX e diz que a ruptura está dada pelo realismo na medida em que ele rompe as regras daquilo que se entendia como arte de Aristóteles até o século XIX: o que ele chama de regime representativo ou poético e que está delimitado pelo par *mimesis/poiésis*, sendo a *mimesis* não um princípio normativo que regula um domínio de semelhança entre cópias e modelos e sim “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”.

Pois bem, com essa leitura, a porta aberta pela crítica de Gonzaga Duque, um antigo interesse pela fotografia do Rio de Janeiro do século XIX, fui juntando as peças e montando um projeto de pesquisa que pensava a imagem de maneira bem ampla (na literatura, na pintura, na fotografia, no cinema, etc), a construção de imagens no momento em que se construía também as muitas idéias de nação, as teorias da imagem (por ex., *Pequena História da Fotografia*, de Walter Benjamin, a *Câmara Clara*, de Roland Barthes, a *Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, *Sobre a fotografia*, de Susan Sontag, etc), as fotografias feitas no Brasil no século XIX por viajantes aventureiros, a pintura, por um lado, dos primeiros viajantes do início do XIX quando o país se abre “às nações amigas” (como Debret, Rugendas, Taunay, Florence, etc), por outro, dos que aqui começavam sua formação na Escola Imperial de Belas Artes montada pelos franceses (assim como a USP nos anos 30 também chamará os franceses para construir uma universidade moderna) e que depois iam à Europa (França e Itália, principalmente) complementar os estudos, como Belmiro de Almeida, etc. Dessa maneira, eu poderia cruzar todos esses interesses

articulados sobre o eixo da imagem e operar, por exemplo, com a idéia de realismo que o Rancière iluminava de outra forma. Diz ele em *A partilha do sensível* que o realismo “não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”. Essa seria então a minha maneira de me defrontar com um certo senso comum sobre as imagens (“as imagens valem mais do que mil palavras”) e sobre o realismo (a falsa idéia de que ele “representa” fielmente o “real”, assim como fariam, por exemplo, a fotografia e o cinema), um tema contemporâneo na medida em que se vende uma idéia de livros que falam de “coisas que realmente aconteceram” ou de filmes que contam histórias “reais” e, a partir daí, construir com os alunos uma prática da desconfiança problematizando todos esses termos e uma coleção de objetos do passado e do presente: quadros, fotos, narrativas, filmes, etc...

Foi assim que cheguei ao quadro “Arrufos”, que Belmiro de Almeida pintou em 1887 e que era uma “glosa”, como dizia Alexandre Eulálio em um ensaio de 1982, “O século XIX – Tradição e Ruptura (Panorama das Artes Plásticas)”, de “Le retour du Bal”, de Henri Gervex, um pintor que havia feito sua formação na academia e, posteriormente, se aproximara dos dissidentes. Era ele, ainda, o modelo para o personagem Fagerolles, do romance *L’Oeuvre*, de Emile Zola, romance que descrevia a vida dos artistas em Paris, assim como o fazem *A conquista*, de Coelho Neto (1899), e *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque (1899). Assim, ironicamente, o quadro realista era uma versão, uma “cópia”, ou uma glosa, como disse Alexandre Eulálio, não do “real”, mas de um outro quadro. E o que vemos nesse quadro? Melhor deixar a descrição para Gonzaga Duque que, aliás, foi o modelo para o homem que aparece na tela:

É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aqueles dias como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, o encanto desse interior à *bric-à-brac*, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um *fauteuil* de estofado sulferino, soprando o fumo de seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca,

ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. (DUQUE 1995, p. 211)

Gonzaga aponta a novidade do quadro que se desviava dos assuntos históricos pintados pela geração anterior, de Pedro Américo e Victor Meirelles, provando assim que o artista compreendia “o *desideratum* das sociedades modernas”. Segundo ele, Belmiro é o primeiro a romper com os temas históricos, o primeiro a compreender de maneira clara a arte de seu tempo, trazendo à baila um assunto novo: “Vai nisto uma questão séria – menos a de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética”. O crítico leitor de Baudelaire percebe nitidamente aquilo que Jacques Rancière teoriza como a passagem do regime representativo ou poético para o regime estético, ou seja, este momento em que as regras estabelecidas pelas poéticas, baseadas no par *mimesis* / *poiésis*, dá lugar a uma outra lógica que, no realismo literário fica clara com o rompimento, por exemplo, do privilégio das ações sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, ou da hierarquia dos temas. E essa cena banal, a briguinha do casal, abria espaço para as cenas banais e para o homem comum que iria invadir o mundo pelas lentes das máquinas fotográficas e cinematográficas.

São essas cenas banais, cotidianas, cenas da nova história, que aparecem de alguma forma também nas fotos dos estrangeiros que cruzam o Brasil a partir dos anos 50, como Revert Henrique Klumb, que teria chegado ao Rio em 1852, ou Augusto Stahl, que aporta no Recife em 1853, dois alemães que registram com suas câmeras o Rio de Janeiro, Recife, Juiz de Fora nos anos do Segundo Reinado, substituindo os registros da primeira metade do século XIX feitos por desenhistas e pintores como Jean Baptiste Debret, que veio ao Brasil com a Missão Francesa em 1816, e Johann Moritz Rugendas, que chegou em 1822 como desenhista da Expedição Langsdorff. No Brasil do século XIX, todas essas artes “realistas” se cruzam: aí temos as cenas de costumes das ruas do Rio nos anos 20 desenhadas por Debret em seu *Caderno de Viagem* (2006), as florestas tropicais do Brasil, o Rio, os índios, nos desenhos, gravuras e óleos de Rugendas (DIENER e COSTA, 2002, e MONTEIRO e KAZ, 1988), assim como as fotos das lavadeiras trabalhando, a roupa branca pendurada ao longo muro, tendo, ao alto, o Convento de Santa Tereza (“A igreja da Lapa e o Convento de Santa Tereza”, c. 1860), de Klumb (VASQUEZ, 2001), ou ainda, do mesmo fotógrafo, aquela que mostra duas escravas trabalhando, enquanto, um pouco mais à esquerda, a

senhora branca, com o corpo e o cotovelo direito apoiado na pedra, olha para o fotógrafo (“Lavadeiras na Floresta da Tijuca” c.1860); e também as fotos de escravos de Stahl que chamaram a atenção de Louis Agassiz, cientista suíço, professor de Harvard e ferrenho opositor de Charles Darwin, que esteve no Brasil em 1865-66 na Expedição Thayer pela Amazônia (LAGO, 2001). Enquanto esses estrangeiros cruzam o país registrando, documentando a gente, a flora, a fauna, os costumes, os pintores brasileiros fazem a tradicional viagem à França e à Itália para enriquecer sua formação. É assim que Belmiro viaja a Europa em 1884, em 1888, (Paris), em 1889 (Itália) e que seus quadros, depois do realismo, vão ganhando as cores e os traços do impressionismo – ver por exemplo “Efeitos de Sol”, de 1892 – até chegar, em 1921, portanto um ano antes do marco do modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna, a pintar “Mulher em círculos”, um quadro que seguramente poderia estar na coleção dos modernistas paulistas. A trajetória de Belmiro parece ligar exatamente esse período marcado pelo regime estético, do realismo aos modernismos, ficando na sombra, esquecido, por ser “acadêmico”, “mimético”, em função dos olhares estarem fechados na idéia de fim da figuração. Poderíamos dizer que é a mesma cegueira que impede Lukács de perceber a lógica do naturalismo de Zola, nada mais do que uma exacerbação do realismo louvado pelo teórico marxista, ou, nas palavras de Zola, uma “hipertrofia do particular realista”. Em seu ensaio “Narrar ou descrever”, de 1936 (1965, p. 43), ao comparar um trecho de *Ana Karenina*, de Tolstói, a corrida de cavalos, a outro de *Naná*, de Zola, também uma corrida de cavalos, Lukács reprova este último por ser uma “digressão dentro do conjunto do romance”, acontecimentos que poderiam “facilmente ser suprimidos” e estabelece a partir daí uma série de oposições hierárquicas: arte épica X descrição por imagens, necessidade X casualidade, viver, ou participar, X observar; de um lado estão Tolstói, Walter Scott, Balzac; de outro, Zola, Flaubert, os Goncourt. Em sua análise, Lukács formula a questão: “o que nos importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição”. O que ele não pode ver é que esse “meio subalterno” é exatamente aquilo que rompe com as regras das poéticas que determinam a supremacia das ações sobre a descrição, instaurando um outro momento, um outro regime. De certa forma, aliás, ele vê, mas como decadência, como resultado da divisão capitalista do trabalho que profissionaliza o escritor e faz do

livro mercadoria. “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”, afirma, apontando para o fim das hierarquias de temas e gêneros e para a entrada das massas e do homem comum, pois distinguir e ordenar é estabelecer as diferenças de valores da biblioteca, contra a homogeneidade horizontal do arquivo. O que Lukács censura em Zola, este censura em Gautier, ou seja, a descrição pela descrição. Para o autor de *Naná*, não se trata de descrever o mundo em um belo estilo, mas sim de promover um “estudo exato do meio, na constatação dos estados do mundo exterior que correspondem aos estados interiores das personagens” (ZOLA, 1995, p. 44), ou seja, trabalhar no mesmo sentido em que trabalhava Balzac, segundo a análise de Auerbach. A cegueira de Zola está em se situar no “ponto de vista científico”, enquanto, para ele, Gautier permanece um “pintor”. De alguma forma, Zola deseja se afastar dos modelos anteriores, fundar um novo estilo que rejeita as “belas letras” e as “belas-artes” conformadas pelas poéticas, e por isso se aferra à ciência, uma espécie de “doença” do final do século, basta lembrar que é neste final de século que a ciência constrói as teorias racistas que sustentam e “explicam” a superioridade do homem branco europeu que, assim, poderia escravizar sem culpa cristã as outras etnias do planeta.

Para terminar, gostaria apenas de lembrar que o futuro do passado, ou seja, de alguma forma o nosso presente enquanto estudantes e professores de Letras, não passa nem pela nostalgia lamentosa dos reclames de plantão, nem pelo cinismo daqueles que dizem que se deus está morto vale tudo. Creio que no mundo cínico e cripto-criminal em que vivemos onde é impossível sustentar a idéia de um fundamento – e isso não é necessariamente “ruim”, pois o trabalho das vanguardas e o trabalho da teoria foi no século XX a destruição de uma idéia de fundamento que garantia aos sujeitos uma certeza e uma segurança em relação à vida e aos objetos e essa é a herança que recebemos sem nenhuma nostalgia ou tristeza – o trabalho daqueles que produzem, pensam e vivem os objetos da arte pode ser o de uma posição no campo de forças pela via da afirmação da vida, afinal, como lembra Deleuze, se o mundo existe não é porque é o melhor e sim é o melhor porque é o que existe.