

## **Belmiro, o realismo e a fotografia ou a significação da insignificancia**

*por Antonio Carlos Santos*  
*(Universidade do Sul de Santa Catarina)*

### **RESUMO**

*O ensaio pretende pensar os quadros realistas de Belmiro de Almeida sob a luz das teorias de Jacques Rancière, para quem o realismo literário do século XIX produz as condições de possibilidade para a fotografia e o cinema. Desta maneira, tira-se o foco das análises da máquina (fotográfica ou cinematográfica), além de se reposicionar o realismo como ponto de virada do regime poético para o regime estético.*

*Palabras-chave: Belmiro de Almeida - realismo - Jacques Rancière - imagem*

### **RESUMEN**

*El ensayo apunta a pensar los cuadros realistas de Belmiro de Almeida a la luz de las teorías de Jacques Rancière, para quien el realismo literario del siglo XIX produce las condiciones de posibilidad para la fotografía y el cine. De este modo, se desplaza el foco de los análisis de la máquina (fotográfica o cinematográfica), más allá de reposicionarse el realismo como punto de articulación del régimen poético al régimen estético.*

*Palabras clave: Belmiro de Almeida - realismo - Jacques Rancière - imagen*

### **ABSTRACT**

*The purpose of this essay is to analyze the realist paintings by Belmiro de Almeida in the light of Jacques Rancière theory for whom 19th-century literary Realism creates the conditions of possibilities for photography and cinema. In this way, the focus of analysis on the machine (photographic or cinematographic) shifts, apart from relocating Realism as a changing point from the poetic regime to the aesthetic regime.*

*Keywords: Belmiro de Almeida - realism - Jacques Rancière - image*

*Não há no mundo quem amantes visse  
Que se quisessem como nos queremos...  
Um dia, uma questiúncula tivemos  
Por um simples capricho, uma tolice.*

*—“Acabemos com isto!”, ela me disse,  
E eu respondi-lhe assim — “Pois acabemos!”  
E fiz o que se faz em tais extremos:  
Tomei do meu chapéu com fanfarrice.*

*E, tendo um gesto de desdém profundo,  
Saí cantarolando... (Está bem visto  
Que a forma, aí, contrafazia o fundo).*

*Escreveu-me... Voltei. Nem Deus, nem Cristo,  
Nem minha mãe, volvendo agora ao mundo,  
Eram capazes de acabar com isto!  
Arthur Azevedo, “Arrufos”*

Ao voltar de sua primeira viagem a Paris em 1884, Belmiro de Almeida, que havia feito sua formação a partir de 1874 na Academia Imperial de Belas Artes, muda sua maneira de pintar. Não só o contato com a agitação e as discussões do meio parisiense havia transformado sua cabeça, mas também sua atuação no Rio de Janeiro como caricaturista e ilustrador dos jornais e revistas que se multiplicavam na capital tinha aumentado a distância em relação aos velhos temas históricos ou mitológicos da Academia. Em 1887, com o intuito de arranjar dinheiro para uma nova viagem a Paris, Belmiro expõe na Casa de Wilde, na rua Sete de Setembro, um quadro que mostra essa nova direção em que se orientava sua pintura: “Arrufos”, que hoje está no Museu Nacional de Belas Artes. É uma cena doméstica em um interior burguês que o crítico, escritor, historiador Gonzaga Duque descreve da seguinte forma:

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: 211).

Gonzaga, que aliás é o modelo do aristocrático marido que olha para seu charuto enquanto a mulher deitada sobre o sofá faz sua cena, aponta a novidade do quadro que se desviava dos assuntos históricos 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 / poiesis*, 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. Ao recusar a noção de modernidade por ser ela “o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes” (Rancière 2005: 34), referindo-se ao regime estético, Rancière afirma que a ruptura entre o “antigo” e o “moderno” não está na passagem da figuração à não-figuração, ou do representativo ao anti-representativo, mas sim no realismo que, segundo ele, “não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava” (Rancière 2005: 35). A idéia é mostrar como a discussão sobre as artes no mundo contemporâneo está viciada por um *parti pris*, já que a noção de modernidade estética “recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière 2005: 27). É para contestar essa noção, assim como a de vanguarda, que o teórico francês propõe três grandes regimes de identificação para as artes: o regime ético das imagens, momento em que a arte se encontra subsumida na questão geral das imagens, e a referência é Platão; o regime poético ou representativo, cuja referência é Aristóteles, e que está delimitado pelo par *mimesis / poiesis*, 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”; e finalmente um regime estético, ou seja, aquele em que

a arte se torna singular, desobrigada de qualquer regra específica, da hierarquia de temas, gêneros e artes. Para encurtar a exposição, Rancière afirma então que aquilo que se costuma chamar de pós-modernismo é apenas a consciência do fim de um determinado paradigma, qual seja, “a tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (Rancière 2005: 41). O próximo passo de Rancière é mostrar que se o regime estético se define exatamente como a “ruína do sistema da representação”, ou seja, dos valores e normas que regiam as artes desde Aristóteles até o início do século XIX, é nele que a literatura torna possível, por exemplo, a fotografia, contestando assim as teses dos teóricos que viam na singularidade da máquina (fotográfica ou cinematográfica) a mágica dessas novas artes técnicas. O realismo literário prefigura a fotografia na medida em que rompe com a hierarquia dos temas e dos gêneros e passa a focalizar o homem comum, permitindo assim que o detalhe possa revelar o todo:

Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’ (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica (Rancière 2005: 47).

A mesma idéia podemos encontrar nas reflexões de Susan Sontag sobre a fotografia, mais especificamente no ensaio “Photography Unlimited”, publicado em junho de 1977, no *New York Review of Books*, e posteriormente incluído em livro. Neste ensaio, a crítica norte-americana, depois de comentar o “pavor vago” que Balzac tinha em relação à fotografia, afirma que “o processo da fotografia é, por assim dizer, uma materialização do que havia de mais original em seu método de romancista” (Sontag 2004: 175). E como era o método de Balzac? Ele consistia na focalização e ampliação de detalhes de maneira que todo um universo poderia ser revelado através de um pequeno ponto. Em nota, Sontag remete essa idéia a Erich Auerbach e sua leitura de *Père Goriot* em *Mimesis*. Ao descrever a dona da pensão (Madame Vauquer), na abertura da narrativa, segundo Auerbach, Balzac tem como procedimento a analogia entre ela e o meio, o espaço. Por isso, a leitura do saio de Madame Vauquer é um resumo de todo o ambiente da pensão: “Este saio torna-se, por um instante, o símbolo do meio, e depois o conjunto todo é resumido na frase: *Quand elle est là, ce spectacle est complet*; não é necessário esperar o café da manhã e os hóspedes; tudo isso já está incluído na sua pessoa” (Auerbach 2004: 421).

Que a relação entre a fotografia e o realismo literário tenha sido detectada por vários teóricos é um fato a ser notado, mas a revisão da noção de ruptura, que a linhagem dos modernistas atribuía ao fim da figuração, e o reposicionamento do realismo como ponto de virada do regime poético representativo para o regime estético, nos abre uma nova possibilidade de pensar o século XIX sem a sombra hegemônica das vanguardas do início do século XX e da *mimesis* como simples cópia do “real”. Dessa forma, por exemplo, podemos ler os quadros de Belmiro de Almeida não mais apenas sob a categoria de “acadêmico” ou do mimético, mas sim inseri-los nesse momento de passagem em que as regras da poética, com suas hierarquias, os grandes nomes, as grandes batalhas —os temas de Pedro Américo e Victor Meireles—, são rompidas para dar lugar ao homem comum, ao interior burguês, tão comentado, por exemplo, por um teórico *outsider* como Georg Simmel em sua *Philosophie des Geldes*, de 1900. É nesse contexto que lemos “Arrufos”, quadro que Belmiro pinta em 1887 construindo uma cena do interior burguês, uma briguinta de casal, cena banal, insignificante, uma espécie de fotograma de uma história paralisada, de uma narrativa que se interrompe em um determinado momento, um cinema parado. O que o quadro nos mostra é um interior sofisticado, um espaço que tem a ver com uma mudança na vida das pessoas. Era isso que

interessava a Georg Simmel e também a seu aluno Walter Benjamin que em seu *Das Passagen-Werk* tem como uma de suas entradas exatamente “o *intérieur*, o rastro”:

O *intérieur* do século XIX. O espaço se disfarça, assumindo a roupagem dos estados de ânimo como um ser sedutor. O pequeno-burguês satisfeito consigo mesmo deve experimentar algo da sensação de que no aposento ao lado pudessem ter ocorrido tanto a coroação do imperador Carlos Magno como o assassinato de Henrique IV, a assinatura do Tratado de Verdun ou o casamento de Otto ou de Teófilo. Ao final, as coisas são apenas manequins e mesmo os grandes momentos da história universal são apenas roupagens sob as quais elas trocam olhares de convivência com o nada, com o trivial e o banal. Semelhante niilismo é o cerne do aconchego burguês; um estado de espírito que se condensa na embriaguez do haxixe, em satisfações satânicas, em saber satânico, em quietude satânica, mas que assim revela como o *intérieur* dessa época é, ele mesmo, um estimulante da embriaguez e do sonho. Aliás, este estado de espírito implica uma aversão contra o espaço aberto, por assim dizer, uraniano, que lança uma nova luz sobre a extravagante arte decorativa dos espaços interiores da época. Viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Esta é a toca que não queremos abandonar (Benjamin 2006: 251).

É a extravagante arte decorativa dos interiores que vemos em “Arrufos”: “o *foulard* que veste a mulher, a casemira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede do fundo, as almofadas do divã, o estofado do *fauteuil*, e o pedaço de seda que cai em dobras da banquetta do primeiro plano”, conforme descreve Gonzaga Duque (1995: 213). “O interior é o asilo onde se refugia a arte”, diz Benjamin em “Paris, capital do século XIX” (2006: 59) para dar conta desse momento em que se opõem o espaço da vida privada, onde reina o colecionador —outro tema caro a Simmel e a Benjamin—, e os lugares de trabalho. Nesse mesmo contexto, o foco se desloca dos grandes homens para o homem comum, o objeto por excelência dos fotógrafos. Em “A tagarela” (1893), Belmiro “fotografa” uma mulher comum prestes a desatar a falação, a tagarelar. Ela está sentada no meio do retângulo (128 por 83 cm), as cores predominantes são escuras, preto, marrom; a exceção é o avental branco; do lado superior direito, dois girassóis; do inferior esquerdo, a vassoura; entre ambos, um pouco mais próximo dos girassóis, o rosto iluminado da mulher, os olhos bem abertos, a boca esboçando um sorriso; sentada, ela está levemente inclinada para frente, com as mãos unidas entre os joelhos e os cotovelos apoiados nas coxas; o chão é quadriculado, marrom e preto; ao fundo, à direita, vê-se o móvel que sustenta o vaso de girassóis; nele há um brilho, reflexo talvez de uma janela, de onde vem a luz que ilumina o rosto da mulher; é uma empregada doméstica que parou o trabalho para tagarelar, uma pessoa comum; Belmiro a congela exatamente antes dela entrar no fluxo do discurso; por isso, ela aparece como pura potência, no instante em que junta o ar nos pulmões para entrar no jogo, nesse mesmo instante em que o lance de dados é definido. Outra cena banal, congelada pela mão do pintor, é o óleo sobre madeira “Amuada” (c.1905-1906), que pertence à coleção Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora. Novamente uma narrativa paralisada, o fotograma de uma mulher que revela no rosto uma zanga passageira, um agastamento breve, algo próximo do arrufo; sentada na cama com os ombros caídos, ainda de chapéu, como a mostrar que acabou de chegar de algo que a amou, as duas mãos juntas no regaço, ela, nitidamente, “sofre”, mesmo que este seja, também, um sofrimento banal, corriqueiro, cotidiano, e não um drama operístico de grandes proporções. Vale lembrar que Rodolfo Amoedo havia pintado em 1882 um “Amuada” que mostrava uma jovem, de lado, com a cabeça inclinada para baixo, virada para a direita, a mão esquerda apoiando a face. Embora traga o traço da melancolia, a jovem de Amoedo não tem a força expressiva da mulher agastada

de Belmiro que traduz em todo o corpo a contrariedade, a zanga banal e passageira, o enfado, talvez.

São essas cenas banais, cotidianas, cenas da nova história, que aparecem de alguma forma também nas fotos desses 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), assim como as fotos das lavadeiras trabalhando, a roupa branca pendurada ao longo do 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, pela ruína do regime representativo, que fica 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: 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 uma 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: 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” 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.

Assim, passamos da velha história dos cronistas, para a nova história do homem comum. O mundo dos quadros de Pedro Américo e Victor Meireles, com suas grandes medidas, grandes acontecimentos e grandes homens, dá lugar às cenas de Belmiro que substituem a euforia épico-nacionalista por uma disforia do detalhe: basta comparar a “Primeira Missa no Brasil” ou a “Batalha de Riachuelo” com “Os descobridores”, que Belmiro pintou para o quarto centenário da chegada dos portugueses.

O quadro, que hoje está no Palácio do Itamaraty, poderia ser descrito assim: em primeiro plano, uma colina, de onde se pode ver o mar e a praia com sua curva sinuosa; à direita, acompanhando a curva da praia, um costão que avança em direção ao mar. No alto da colina, centro do quadro que tem a forma de um retângulo em pé (260 X 200 cm), uma árvore com a maioria dos galhos seca corta o quadro em dois. Sob ela, encostado ao tronco, um pouco virado para a esquerda, está sentado um homem, as pernas nuas estiradas, barba e cabelos negros longos, as mãos sobre as coxas. Outro homem, em pé, à direita, está de costas para nós e olha para o mar, só de calções, os braços estendidos e a perna esquerda levemente flexionada. No mar, não há sinal das caravelas, apenas a imagem ampliada da desterritorialização. Os tons de marrom, cinza, um verde meio apagado e a luz difusa em todo quadro aumentam a sensação de aporia.

Ao contrário do “Panorama do Descobrimento do Brasil” —o terceiro da série de Victor Meireles que incluía ainda “O Panorama Circular do Rio de Janeiro”, pintado entre 1885 e 87, na Bélgica, com Langenrock, e “Entrada da Esquadra Legal no Porto do Rio de Janeiro em 1894” —feito para a mesma ocasião, “Os descobridores” troca a cena épica e grandiosa pela perplexidade de dois marujos diante do desconhecido; em vez do título do grande acontecimento, o panorama, aquilo que dá a ver o todo, apenas os dois indivíduos em sua situação aporética; em vez de muitos, apenas dois, em vez do mito, o ensaio crítico, em vez do todo, o detalhe. Se o todo é o não verdadeiro, como queria Adorno, é a nostalgia do todo que não deixa Lukács perceber o que está acontecendo.

São esses “meios subalternos” a que se refere o teórico húngaro que chamam a atenção de Roland Barthes, em seu famoso ensaio de 1968 “O efeito de real” (1988:158), aqueles “pormenores ‘supérfluos’” que a análise estrutural desprezava. Barthes percebe que a singularidade da descrição, que “não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (1968: 160), “designa uma questão da maior importância para a análise estrutural da narrativa” (idem) e o que ele busca é a “significação dessa insignificância”. E essa significação é o aceno que esses significantes fazem como a dizer “*nós somos o real*”. Barthes, no entanto, não deixa de apontar a diferença entre “esse novo verossímil” e o antigo: “esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito das ‘leis do gênero’, nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão” (1968: 165). A tentativa de compreender esse aspecto colado ao referente do signo “realista” reaparece na leitura que Barthes faz da fotografia em *A câmara clara* (1984) na medida em que afirma seu caráter indicial, materializado na expressão *ça a été* que dá conta de um corpo que efetivamente esteve lá diante câmera. Ironicamente, Rancière afirma ser pouco provável que o autor das *Mitologias* acreditasse que a fotografia fosse uma emanção direta do corpo exposto:

Il est plus vraisemblable que ce mythe lui a servi à expier le péché du mythologue d’hier: celui d’avoir voulu ôter au monde visible ses prestiges, d’avoir transformé

ses spectacles et ses plaisirs en un grand tissu de symptômes et en un louche commerce des signes. Le sémiologue se repent d'avoir passé une bonne partie de sa vie à dire: Attention! Ce que vous prenez pour une évidence visible est en fait un message crypté par lequel une société ou un pouvoir se légitime en se naturalisant, en se fondant dans l'évidence sans phrase du visible. Il tord le baton dans l'autre sens en valorisant, au titre du *punctum*, l'évidence sans phrase de la photographie pour rejeter dans la platitude du *studium* le déchiffrement des messages (Rancière 2003 : 18).

Já em *La fable cinématographique* (2001), Rancière contesta a idéia de que as imagens técnicas, no caso o cinema, tenham seu valor na especificidade desse aparelho que faz de conta que não faz mediação entre a imagem e o “mundo lá fora”. A fábula dessa relação direta com a vida, a crença de que o aparelho registra as coisas do mundo tal como as vê o olho humano, é apenas um dado que inscreve o cinema em um determinado regime das artes, o regime estético:

Si la dramaturgie greffée par Jean Epstein sur la machine cinématographique est venue jusqu'à nous, c'est qu'elle est une dramaturgie de l'art en general autant que du cinema en particulier, qu'elle est propre au *moment* esthétique du cinema plus qu'à la spécificité de ses moyens techniques (2001: 13).

Também está centrado em uma reflexão sobre a mediação da máquina o judeu de língua alemã nascido em Praga Vilém Flusser, que chega ao Brasil em 1940 e, em 1982 e 1983, publica dois ensaios na revista *IRIS* sobre a fotografia: “O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?” e “A imagem do cachorro morderá no futuro?”. Em ambos, desenvolvia algumas idéias do ensaio *Für eine Philosophie der Fotografie*, publicado na Alemanha em 1983 e traduzido pelo próprio autor como *Filosofia da caixa preta / Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, em 1985. No primeiro texto, de 1982, Flusser estabelece a distinção entre *instrumento* e *aparelho* para dizer que a máquina fotográfica é um novo tipo de instrumento, diferente dos utensílios que servem para mudar o mundo, e que a fotografia é um novo tipo de obra, cujo valor não está mais na coisa produzida, mas sim no que ele chama de “aquele amarrado de funcionamento”. No texto seguinte, Flusser desenvolve esse caráter diferente da fotografia para nomear uma sociedade da informática cuja lógica seria a decadência do objeto. Em *Filosofia da caixa preta*, estabelece uma ficção triádica para pensar três eras marcadas pela imagem (pré-história, tempo circular da magia), pela escrita (história, tempo linear com *arché* e *télos*, de causa e efeito) e pela imagem técnica (pós-história, tempo circular do eterno retorno). Os personagens conceituais de sua ficção são *imagem*, *aparelho*, *programa*, *informação* que põem em jogo a questão da liberdade na pós-história, momento caracterizado exatamente pelo fato de os fotógrafos não terem consciência de sua prática (vale lembrar que Flusser está marcado por leituras da fenomenologia dos anos 50). Assim como Benjamin, Barthes e outros, Flusser centra suas forças nesse novo tipo de mediação, o aparelho, e na relação diferente que esse estabelece entre o *spectator* e o “mundo lá fora”: “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.” Claro que esse efeito é apenas ilusório. A tarefa da crítica seria, então, nas palavras de Flusser, o “branqueamento dessa caixa” preta: “Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las”.

As tentativas de compreender a especificidade das imagens técnicas, da fotografia, no caso, mas também do cinema, passam quase sempre por esse fetiche da máquina, do aparelho, sem que se perceba que as condições de possibilidade dessas novas artes estão dadas pelo realismo literário, pela promoção do insignificante, do homem comum, do banal, dessas cenas tão caras a um pintor como Belmiro de Almeida, como tema das artes. Estética, nesse sentido, não significa uma “filosofia da arte” e sim, kantianamente, “o sistema das formas *a priori*

determinando o que se dá a sentir”. Rancière aproxima então política e estética não como uma “estetização da política” ou “politização da arte”, mas na medida em que pensa uma partilha do sensível, ou seja, um comum que é partilhado e partes exclusivas que cabem a cada um: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière 2003 : 16). Só a partir dessa concepção primeira é que se pode pensar em “práticas estéticas”, ou nas artes, que são “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière 2003 : 17). A igualdade de todos os temas, ou seja, o fim das hierarquias das poéticas, da representação, pressupõe um regime da política, a democracia, “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”, instituindo assim “a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (Rancière 2003 : 18-19).

Norbert Elias, interessado em pensar a longa duração, também foca o que ele chama de figuração, ou seja, o modo de vida conjunta dos seres humanos sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento através das gerações (Elias 2006: 25), para compreender, por exemplo, como um quadro de Watteau, “Embarque para a ilha de Citera”, muda de recepção, do momento de sua produção, o início do século XVIII, no final do reinado de Luís XIV, passando pela Revolução Francesa, quando é banido do Louvre, até sua repotencialização por Gerard de Nerval, nos anos 30, e a crítica dos Goncourt que nele enxergam “uma suave melancolia” (Elias 2005), mais para o final do século XIX. Com esse olhar panorâmico, o sociólogo alemão, herdeiro de Simmel —vínculo lembrado por Frederico Neiburg e Leopoldo Waizbort na apresentação dos *Escritos e Ensaios* de Elias—, tece a trama que amarra estética e política na passagem da sociedade de corte para o mundo burguês da democracia e da mercadoria. Assim, de alguma forma, o que o comunista Lukács vê como decadência, ou como algo de menor valor, a descrição que nivela todas as coisas, é exatamente a democracia burguesa; sua nostalgia acaba tendo um gosto conservador, uma saudade das hierarquias. Da mesma maneira que o velho santo da floresta do prólogo de *Zaratustra* não sabia que deus estava morto, o teórico húngaro resiste à “queda” da nobreza no homem comum, no homem das multidões de que fala Poe. Se o sentido é o resultado de uma relação entre forças, como queria Nietzsche, e uma avaliação pressupõe valores (mas, principalmente, são os valores que pressupõem uma avaliação, ou seja, um ponto de vista, uma posição de sujeito na linguagem, no mundo), então atribuir valor aos quadros realistas do século XIX (aos de Belmiro de Almeida, por exemplo) é dar potência àquilo que havia ficado na sombra do vitorioso modernismo no momento em que ele se revela como a ficção de um determinado regime das artes, momento cujo sintoma alguns chamam de pós-modernismo.



## BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich (2004). *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva.
- BARTHES, Roland (1988). “O efeito de real”. *O rumor da língua*, tradução Mário Laranjeira, prefácio Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Brasiliense.
- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter (2006). *Passagens*. Willi Bole (org), tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte e São Paulo, Editora da UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- DEBRET, Jean Baptiste (2006). *Cadernos de viagem*, texto e organização Julio Bandeira, Rio de Janeiro, Sextante.
- DIENER, Pablo e Maria de Fátima Costa (2002). *Rugendas e o Brasil*, São Paulo, Capivara.
- DUQUE, Gonzaga (1995). *A arte brasileira*, Introdução e notas Tadeu Chiarelli, Campinas, Mercado de Letras.
- ELIAS, Norbert (2005). *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor* seguido de *Seleção de textos sobre Watteau*, tradução Antonio Carlos Santos, seleção e tradução dos textos franceses André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- ELIAS, Norbert (2006). *Escritos e Ensaaios*, Vol. 1, *Estado, processo, opinião pública*, organização e apresentação Frederico NEIBURG e Leopoldo Waizbord, tradução Sérgio Benevides (inglês), Antonio Carlos Santos (alemão) e João Carlos Pijnappel (holandês), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FLUSSER, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, tradução do autor, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- LAGO, Bia Corrêa do (2001). *Augusto Sthal / Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*, apresentação Sérgio Burgi, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria e Editora Capivara.
- LUKÁCS, Georg (1965). “Narrar ou descrever”. *Ensaios sobre literatura*. coordenação e prefácio Leandro Konder, tradução de Giseh Vianna Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Les destin des images*, Paris, La Fabrique éditions.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*, tradução Mônica Costa Neto, São Paulo, EXO experimental org, e Ed. 34.
- SONTAG, Susan (2004). *Sobre a fotografia*, tradução Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras.
- VASQUEZ, Pedro Karp (2001). *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.
- ZOLA, Émile (1995). “O senso do real”. *Do romance*, tradução Plínio Augusto Coelho, São Paulo, Editora Imaginário / Editora da USP.