

FOTOGRAFIA E PINTURA, A QUESTÃO DO REALISMO NO SÉCULO XIX

Antonio Carlos Santos *

Resumo: Trabalhar o realismo como o momento de ruptura entre o regime representativo e o regime estético (Rancière) através da fotografia de Christiano Júnior e Revert Henrique Klumb e dos quadros de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo; e o romance realista do século XIX como a condição de possibilidade da fotografia.

Palavras-chave: fotografia, pintura, Realismo, sec. XIX.

1.

Assim como Walter Benjamin chamava a atenção para o valor mágico da fotografia nos anos 30 e Roland Barthes no final dos anos 70 buscava seu noema, o crítico de cinema André Bazin foi atrás do mesmo fenômeno ao discutir em "Ontologie de l'image photographique" (2002 p9) aquilo que é próprio dela e o que a diferencia da pintura. O ensaio, escrito originalmente em 1945 e publicado em *Problèmes de la peinture*, coloca a fotografia como o "acontecimento mais importante da história das artes plásticas" ao liberar a pintura de uma necessidade fundamental da psicologia humana de vencer o tempo e a morte através da duplicação do ser com a imagem. O argumento de Bazin é conhecido: a perspectiva foi o pecado original da pintura que desde o Renascimento era corroída por uma necessidade de ilusão que nem estética era e sim psicológica. Os redentores desse pecado original, segundo Bazin, foram Niepce e Lumière na medida em que a fotografia e o cinema satisfazem plenamente essa "obsessão pela semelhança", liberando a pintura para trabalhar com um "objeto puro", com sua "própria" bidimensionalidade. Esse o argumento, o mito, no sentido de "trama dos fatos", tal como definido por Aristóteles na *Poética*. Esse mito tem como destino, como tólos, as vanguardas do início do século XX, o fim da figuração e a arte não-representativa, e lançam na sombra a produção anterior, principalmente aquela chamada de realista, escrava que era dessa "necessidade de ilusão" anestésica e fundamental que lhe corroía por dentro. Bazin o retoma de Malraux para quem o cinema é "o aspecto mais evoluído do realismo plástico cujo princípio apareceu no Renascimento e encontra sua expressão limite na pintura barroca" O mito se amarra como uma narrativa com gênese, desenvolvimento, crise e redenção, ou seja, o Renascimento e a perspectiva (pecado original), a tensão entre o simbolismo das formas e o realismo das formas que alcança seu ponto máximo com o barroco e se resolve na fotografia e no cinema (sendo Niepce e Lumière os redentores) A crise espiritual da pintura era então a questão da semelhança ou, como diz Bazin, o realismo. As metáforas religiosas continuam em uma observação entre parênteses sobre a perspectiva: a câmara obscura de da Vinci seria a prefiguração da de Niepce. O texto, em um tom religioso, procura desvelar o sentido da história da pintura ocidental fazendo com que a fotografia e o cinema sejam os elementos organizadores do mito, ou seja, o lugar utópico da redenção e do fim da história, em outras palavras do juízo final. O que diferencia a fotografia da pintura é uma "objetividade essencial" que lhe confere um poder de credibilidade que a pintura não possui. Dessa maneira, Bazin explica uma certa divisão de trabalho entre a fotografia e a pintura, uma operando com a realidade, a outra com o "objeto puro" A objetividade essencial da fotografia é atingida exatamente pela exclusão do homem que participa muito menos da obra fotográfica do que da pintura. Assim, o realismo só é possível sem o homem, em última análise, sem a arte, ou seja, o horizonte teleológico da obra realista é seu desaparecimento ou sua convergência absoluta com a realidade, arte e vida tornando-se uma só, a arte subsumida pela vida se dissolve nela. É esse o sentido do ensaio sobre Vitorio de Sica, "De Sica metteur en scène", escrito em 1952 e publicado em italiano no ano seguinte: "o neo-realismo tem como objetivo paradoxal não o de fazer um espetáculo que pareça real, mas instituir a realidade em espetáculo" através de um cinema transparente (2002 p317).

Em um quadro de Rodolfo Amoedo, "Más notícias", de 1895, vemos uma mulher sentada, bem vestida, em uma poltrona, com o braço direito segurando o rosto apoiado em uma almofada e a mão esquerda apertando uma carta meio amassada. É uma mulher burguesa que olha fixamente para quem observa o quadro. O título nos sugere uma narrativa: as más notícias estão na carta certamente recém-lida e detonadora dessa expressão difícil de definir e como que fixada, paralisada, roubada à duração. Ela se destaca de um fundo escuro, à direita e ocupando mais da metade da tela de 100 x 74 cm, e na outra menor, à esquerda, vemos um quadro na parede com um passarinho, umas plantas e parte de um galo; a tela nos chama a atenção pelo ambiente requintado, pelo vestido de mangas bufantes, listrado de azul e branco e fechado até o pescoço, com muitas dobras, dessa burguesa que olha desafiadoramente para nós. Há muitas cenas assim na pintura realista brasileira, de mulheres lendo livros, bilhetes, cartas: Almeida Júnior tem "Saudades", de 1899, em que se vê uma mulher vestida de preto, encostada em uma janela, com o rosto semicoberto por um xale também preto, lendo uma carta; novamente, cabe ao título o papel de narrativizar a imagem, de fazê-la uma espécie de fotograma paralisado de uma cena que começou antes e que tem uma sequência; outras cenas de leitura vemos em "Repouso", em "Moça" e em "A leitura", telas que constroem diferentes relações da mulher com a literatura: na primeira, ela adormeceu, deitada abaixo da janela, tendo ainda o livro na mão direita; na segunda, deitada na relva, a mão esquerda nas páginas do livro e a direita apoiando o queixo, ela olha para cima, sonhadoramente; na terceira, está totalmente absorvida pelo livro e abstraída da paisagem que a circunda em uma varanda. São temas do cotidiano que focalizam um novo tipo de vida, a vida dos interiores da burguesia, e um novo personagem, a mulher que por aqueles anos, final do século XIX, era acometida pela "histeria" e se tornava objeto de estudos da ciência. É nessa época que aparece a psicanálise. O realismo dessas telas pode ser mais bem compreendido se deixarmos de lado o pecado original da pintura, sua "obsessão pela semelhança" e sua crise espiritual e pensarmos com Rancière que ele não é a valorização da semelhança, mas sim "a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava" Trata-se aqui, no realismo, de "um modo de focalização fragmentada ou próxima que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais"; dessa forma, para Rancière, não é o cinema que organiza a história da pintura de modo a aparecer no final como o grande herói redentor, mas o realismo, principalmente romanesco, que ao romper com as regras da representação do regime poético ou representativo cria as condições de possibilidade para a fotografia e o cinema; é pela porta do romance de Balzac, por exemplo, que entra em cena o homem comum, a vida cotidiana, e o fragmento como síntese do todo. Desta forma, mais do que "crise espiritual da pintura", o realismo é que encena a entrada dessas novas classes como tema nas artes, abrindo espaço para que as telas dos pintores e as lentes dos fotógrafos eternizem não mais apenas os grandes personagens da História e da Nação ou os santos do cristianismo e os deuses da mitologia, mas as pessoas comuns, a cidade que muda, a multidão anônima de trabalhadores, os jornaleiros e os vendedores de rua que Christiano Júnior e Marc Ferrez fixam com suas lentes ou os trabalhadores e as burguesas que aparecem nas telas de Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida. Rancière chama atenção para a construção desse mito que classifica ou diferencia as artes de acordo com suas condições técnicas, ou seja, o que coloca as artes mecânicas como transformadoras da arte

impondo uma nova relação com seus temas, para afirmar uma lógica inversa: as artes mecânicas só dão visibilidade às massas ou às pessoas anônimas porque "o anônimo se tornou uma tema artístico" no regime estético das artes, em outras palavras, no regime que destrói as regras da representação e suas hierarquias. Esse regime estético que, segundo Rancière, se esconde sob as noções de modernidade e vanguarda, ao romper com as hierarquias de gênero e de temas, com a prioridade das ações sobre as descrições, abre espaço para a entrada do homem comum:

Também não foram os temas etéreos e os *floos* artísticos do pictorialismo que asseguraram o estatuto da arte fotográfica, mas sim a assunção do *qualquer um*: os emigrantes de *The Steerage* de Stieglitz, os retratos frontais de Paul Strand ou de Walker Evans. Mas a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica (2005, p48)

É esse qualquer um, imagens humanas anônimas, que vemos nas "Lavanderas" fotografadas por Christiano Júnior na Buenos Aires de 1877 ou em "Pulperia", de 1875, uma cena campestre com um homem tocando violão. As mesmas lavadeiras e suas roupas penduradas já haviam atraído Revert Henrique Klumb em 1860 na estereoscopia "A igreja da Lapa e o Convento de Santa Teresa" no Rio de Janeiro, assim como iriam atrair Mário de Andrade em "Roupas freudianas", em Fortaleza, durante a viagem do turista aprendiz pelo Nordeste e Amazônia, em 1927 Benjamin concebe essas imagens fotográficas como "centelhas do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem" (1994, p.94), como algo que não se reduz ao gênio artístico. Algo acontece a despeito do homem, a máquina fotográfica parece atuar como uma janela, parece se esforçar para ser esquecida construindo desta maneira uma relação com a realidade diferente da que se estabelece na pintura "Isso foi", diz Roland Barthes para definir o noema da fotografia. Todas essas peças se encaixam no mito que tem no neo-realismo radical de André Bazin a dissolução da arte na vida ou oscila com o tema do original e da cópia degradada, da obsessão pela semelhança e da redenção pela ausência do homem.

Esse valor mágico está também relacionado à capacidade de fixar a duração, que é exatamente o que acontece nas telas de Belmiro de Almeida, de Rodolfo Amoedo e de Almeida Júnior. Essas burguesas paralisadas em suas intimidades, em seus pequenos e banais momentos cotidianos, que entram na história com seus interiores decorados, seus múltiplos objetos e suas pequenas contrariedades, apontam para a mesma lógica das criaturas anônimas que aparecem como que petrificadas diante das lentes de Klumb, Christiano Júnior ou Marc Ferrez, não importando muito se realmente estiverem lá ou não. O fundamental é que elas se inscrevem em um regime cuja singularidade é um modo de ser específico da arte. São essas massas anônimas que entram pelos romances de Balzac, de Flaubert e de Zola, cada vez menos como meros coadjuvantes de heróis e cada vez mais como personagens de primeiro plano, assim como os indivíduos burgueses e sua vida na cidade e no campo.

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 (hohe)* 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 imediatividade, 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." [1]

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 Simmel, 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 'superfluos'", 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)" Ai, 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 poiesis* 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)

O realismo, portanto, parece ser um momento especial dessa luta no campo das artes para definir quem tem o papel de protagonista: para os modernistas, aquilo que deve ser rejeitado como uma "necessidade fundamental e anestésica", aquilo que deve ser superado em função de um "destino global antimimético da modernidade"; para Rancière, como o momento de ruptura entre o regime representativo e o regime estético, momento em que se instaura essa nova arte de uma sociedade burguesa.

Referências

- ALEXANDER, Abel; Bragoni, Beatriz e Priamo, Luis (2007) Un país en transición Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste Christiano Junior 1867 / 1883Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha.
- BARTHES, Roland“O efeito de real”In: O rumor da língua Tradução Mário Laranjeira, prefácio Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. A câmara clara Nota sobre a fotografia Tradução Júlio Castañon Guimarães Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. (2005)A preparação do romanceTradLeyla Perrone-MoisésSão Paulo: Martins Fontes.
- BAZIN, AndréQu'est-ce que le cinema? Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, Walter“Pequena história da fotografia” in Magia e Técnica, Arte e Política Ensaio sobre literatura e história da culturaTradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie GagnebinSão Paulo: Brasiliense, 1994.
- RANCIÈRE, JacquesA partilha do sensívelEstética e políticaTradução Mônica Costa NetoSão Paulo: EXO experimental orge Ed34, 2005.
- SIMMEL, Georg (1992)“Soziologische Ästhetik” in Georg Simmel GesamtausgabeFrankfurt: Suhrkamp, vol 5.
- _____. (1997)“Vom Realismus in der Kunst” in GesamtausgabeBand 8, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Band II, Herausgegeben von Alessandro Cavalli und Volkhard KrechFrankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. (2006)“Zum Problem des Naturalismus” in Gesamtausgabe, Band 20: Postume Veröffentlichungen, Ungedrucktes, Schulpädagogik, Herausgegeben von Torge Karlsruhen und Otthein RammstedtFrankfurt am Main: Suhrkamp.
- VASQUEZ, Pedro KarpRevert Henrique Klumb / Um alemão na corte imperial brasileira.Apresentação Joaquim Marçal Ferreira de AndradeColeção Visões do BrasilRio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora Capivara, 2001.
- WAIZBORT, Leopoldo (2000)As aventuras de Georg SimmelSão Paulo: Programa de Pós-graduação em Sociologia USP e editora 34.
- ZOLA, Émile (2006)Le roman expérimentalPrésentation par François-Marie MouradParis: GF Flammarion.

Recebido em 07/09/2008Aprovado em 26/10/2008.

Resumos

Title: Photography and Painting – the Issue of Realism in the Nineteenth Century

Author: Antonio Carlos Santos

Abstract: Discussion of Realism as the moment of rupture between the representative regime and the aesthetic regime (Rancière), through the analysis of the photography of Christiano Júnior and Revert Henrique and the paintings by Almeida Júnior and Rodolfo Amoedo; and the Realist Novel of the nineteenth century as the condition of possibility for photography.

Keywords: photography, painting, Realism, nineteenth century.

Titre: Photographie et Peinture, la question du réalisme dans le XIXème siècle

Auteur: Antonio Carlos Santos

Résumé : L'objectif est celui de travailler le réalisme comme le moment de rupture entre le régime représentatif et le régime esthétique (Rancière) à travers la photographie de Christiano Júnior et Revert Henrique Klumb et des tableaux d'Almeida Júnior et de Rodolfo Amoedo ; et le roman réaliste du XIXème siècle donnant le cadre qui a rendu possible la photographie.

Mots-clés: photographie, peinture, Réalisme, Rancière.

Título: Fotografía y pintura, la cuestión del realismo en el siglo XIX

Autor: Antonio Carlos Santos

Resumen: Trabajar el realismo como el momento de ruptura entre el régimen representativo y el régimen estético (Rancière) a través de la fotografía de Christiano Júnior y Revert Henrique Klumb, de los cuadros de Almeida Júnior y Rodolfo; así como el romance realista del siglo XIX como condición de posibilidad de la fotografía.

Palavras-chave: fotografia, pintura, realismo, Rancière.

Notas

[1] Vale lembrar que a tradução de *Reiz*, palavra muito empregada por Freud e pela psicanálise em geral, como encanto é de Leopoldo Waizbort 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 ideia 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” (Waizbort 2000: 370)

