

Biografia como gênero e problema

Líliá Moritz Schwarcz*

Resumo

O artigo faz um balanço da história da biografia como gênero e procura indicar caminhos que acomodem perspectivas mais estruturalistas com outras mais historicistas. Aposta também nas análises que privilegiam as trajetórias do sujeito, numa perspectiva comparada, geracional e que toma o contexto do biografado em uma chave crítica.

Palavras-chave: Biografia; Trajetória; Estruturalismo; Historicismo.

Abstract

This article intends to offer a kind of balance of the biographies as a Historic style. The idea is to introduce some authors that worked either in a structuralist methodology or in a more contextualist way. The paper also discuss concepts like generation, trajectories always in a critical way.

Keywords: Biography; Trajectories; Structuralism; Historicism.

* Professora Titular do departamento de antropologia da USP. Global Scholar Princeton University.

Introdução: uma biografia como prova dos 9

O objetivo deste artigo é quase “confessional” (sem o ser). Por certo não será confessional, no sentido de conferir ao tema um andamento pessoal e próximo a uma retórica de fundo emotivo e privado. A ideia é, antes, recuperar impasses que foram se apresentando, conforme optei por pesquisar e escrever sobre personagens muito conhecidos – como o imperador Pedro II –; outros bastante divulgados, mas tratados a partir de uma coerência aprisionante – como Lima Barreto –, ou ainda sujeitos mais que de tão presos a seu contexto e lógica foram obrigados a ressignificá-lo, como o pintor Nicolas-Antoine Taunay.¹

Em todos esses casos, me deparei com as dificuldades que o gênero biográfico traz para o historiador ou para o cientista social. Em primeiro lugar, é fácil cair na tentação de tentar dar unicidade e “inventar” trajetórias contínuas para nossos objetos de estudo, os quais, por sinal, insistem em não se comportar como prevíamos ou gostaríamos que se conduzissem. Em segundo lugar, ainda muito marcados por uma *histoire evenementielle*, ora selecionamos personagens proeminentes ora tentamos transformá-los em figuras de proa. Ou seja, buscamos conferir evidência a sujeitos que em seu contexto possuíam pouco destaque, como se a importância de uma pesquisa estivesse limitada ao registro e constatação da proeminência do objeto selecionado. Em terceiro lugar, com relativa angústia, mas com o intento de “defender” nossas “obras”, acabamos por criar heróis – paladinos em sua coerência – e poucas vezes nos contentamos em deixar brotar ambivalências tão próprias às vidas dos outros, que são também nossas. O resultado, muitas vezes, é a construção de biografias que se comportam quase que como destinos; ou verdadeiros tribunais de defesa.

Claro que há muita caricatura na listagem de temas que relatei. Mas é claro, também, como essas são armadilhas que assaltam a todo aquele que

¹ Vide *As barbas do imperador* (SCHWARCZ, 1998); *O Sol do Brasil* (SCHWARZ, 2006). Dentre os estudos (em processo) sobre Lima Barreto sugiro a leitura da introdução que escrevi para *Contos completos de Lima Barreto* (2010), e a introdução para Penguin/ Companhia de *Triste fim de Policarpo Quaresma e Clara dos Anjos* (notas).

resolve enveredar por esse gênero poroso chamado biografia. Não poucas vezes acabamos sonhando com nossos objetos, identificamo-nos com eles, ou vivemos vidas alheias com a intransigência de um familiar próximo.

Se como boa antropóloga sei que é preciso lidar com a “alteridade” de maneira a transformar o estranho em familiar, sei também, e como bem mostra Rousseau, que alteridade não quer dizer identificação absoluta. A verdadeira identificação é aquela que leva ao estranhamento do outro, mas também de si².

O objetivo deste artigo é, pois, socializar modelos que me foram valiosos, mas também dúvidas que fazem parte do dia a dia de todo pesquisador que resolve conviver com o passado, mas, sobretudo, com um determinado passado: um personagem que passa, com o tempo, a se comportar como amigo (ou inimigo íntimo). Não é raro cobrarmos que eles digam o que insistem em não dizer nos documentos; que nos decepcionemos com eles e que muitas vezes eles sejam objeto de orgulho pessoal e privativo.

Peço, pois, perdão, pelo tom do artigo. Na verdade, ele combina bem com seu objeto. Biografias nem sempre são “a prova dos 9”.³

Sobre algumas referências e umas tantas lacunas

A história desse gênero nasceu de tal maneira colada à historiografia do XIX que, a princípio, nem ao menos recebeu nome ou alcunha. Afinal, ele resumia a própria disciplina. O modelo dessa forma de fazer história era aquele que consagrava ao profissional a capacidade de enaltecer e engrandecer aquele que seria biografado. Histórias de reis, príncipes, senadores e governantes eram as mais recomendadas, para todo aquele que quisesse dignificar seu personagem, mas também sua pátria e nacionalidade.

No Brasil, o gênero foi amplamente praticado pelo Instituto Histórico e Geográfico que nasceu voltado ao enaltecimento do Império. Só se faziam estudos de grandes vultos, assim como era prática do estabelecimento fazer

² “Jean-Jacques Rousseau inventor das ciências do homem” (LÉVI-STRAUSS, 1976).

³ Referência a um aforisma constante do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade.

biografia dos “outros próceros” e dos da “casa”. Assim, ao lado das trajetórias de reis, rainhas, governadores gerais, literatos de fama, realizavam-se, no dia a dia da instituição, relatos biográficos sobre os sócios locais. Não por coincidência media-se a importância do associado, a partir da pessoa que realizava sua biografia. Isto é, quando um dos sócios falecia, dizia a regra local que era preciso realizar uma peça biográfica que seria impressa nas páginas da revista do estabelecimento. É muito fácil entender a economia interna da instituição que costumava avaliar a relevância do homenageado a partir da projeção e proeminência daquele que redigia a homenagem (SCHWARCZ, 1989). A homenagem também era dirigida à instituição e à própria nação e, como num jogo de dominó, criava um elo entre todos os envolvidos na operação. Também é preciso destacar o objetivo maior dessas biografias *evenementielles*: sempre a exaltação.

Talvez por conta de sua origem tão marcada, e com o tempo considerada “desautorizada”, durante muito tempo houve uma espécie de interdição ao gênero, que pareceu sinonimizar uma prática que deveria ser evitada e até rejeitada. Fazer biografias parecia ser, em si, um gesto conservador, quando não démodé, que em geral contava contra aquele que se dedicava a elas.

Não temos tempo de fazer a história do gênero, e nem me parece ser esse o caso. O fato é que biografias continuam a constar do cardápio básico do historiador, e ganham, cada vez mais, um público leigo leitor. Não há quem não goste de adentrar em vida alheia, e nosso papel, hoje em dia, com certeza não se resume a interditar a prática, mas antes pensá-la de maneira crítica. É por isso que julgo que pode se mostrar útil o exercício de elencar alguns modelos que têm exercido grande influência contemporaneamente, mas sem a preocupação de lidar com todos eles. Essa é quiçá, e mais uma vez, uma seleção pessoal.

O fato é que, em tempos mais recentes, a relação entre biografia e história acabou por inserir-se em um conjunto mais vasto de contraposições que opõe indivíduo a sociedade; individual a coletivo; social a particular; estrutura a contexto; ação individual a ação coletiva. Nessa rede de dualidades tensas, oscilamos entre ver o personagem como apenas a reiteração de

impasses sociais e ligados a seu grupo, ou, ao contrário, em buscar nele um caso único, particular e afeito a uma memória de si.

Nada como introduzir, mesmo que de maneira ligeira, as grandes vertentes inspiradoras desse debate. Se nos fiarmos nas máximas de Durkheim e acreditarmos que a sociedade guarda uma lógica que não corresponde à soma de indivíduos, teremos que nos vergar pelo peso do social, o qual teria um poder de constrição e de operância maior do que a lógica do indivíduo ou seu jogo da subjetividade (DURKHEIM, 1972). Por outro lado, se seguirmos um modelo mais weberiano e fenomenológico de análise, interessaria entender os sentidos das ações dos indivíduos, e seus valores para além das imposições de ordem social. E ainda: se nos ativéssemos aos princípios expressos pelo materialismo histórico, concentraríamos-nos em captar a dialética de funcionamento e transformação da realidade em que vivem os indivíduos históricos. Como dizia Marx, no “18 Brumário”, os homens fazem a história, mas não sabem que a fazem.

É claro que não se trata de “opção” e muito menos de imaginar que os modelos são necessariamente excludentes. Trata-se antes de assinalar como subsiste uma espécie de movimento pendular, apenas para ficarmos nos primórdios básicos dessa discussão, em que se oscila entre a filosofia do sujeito ou uma filosofia sem sujeito, igualmente reproduzida na famosa discussão proposta por Lévi-Strauss – no último capítulo de *O pensamento selvagem* –, entre estruturalismo e existencialismo. Enquanto para Sartre importaria anotar o voluntarismo da história e do indivíduo, já o etnólogo acusaria o filósofo de um etnocentrismo, defendendo a noção de que não existe apenas uma só forma de conceber a história, e que a nossa – a Ocidental – seria uma “história a favor da cronologia e do tempo” e marcada pelo predomínio do indivíduo.⁴

Nessa perspectiva, também poderíamos arriscar contextualizar o próprio surgimento da biografia, enquanto gênero. Segundo Foucault, a própria noção de indivíduo é uma criação de finais do século XVIII, de uma sociedade dos direitos civis e individuais, que se organiza a partir de então

⁴ (LÉVI-STRAUSS, 1982) Tratei do tema com mais vagar no artigo “Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história”. (SCHWARCZ, 2005).

(FOUCAULT, 2003). Portanto, só existiria psicanálise e mesmo o gênero da biografia a partir da certeza do sujeito, o que explicaria, igualmente, um certo “retorno do sujeito” e de suas raízes profundas nas sociedades modernas.

Mas não há como falar desse tema e perspectiva sem recuperar a importância da obra de Bordieu, com sua retomada e crítica do estruturalismo e ao conceito de “história de vida”. Crítico do projeto sartriano, o sociólogo francês duvidou de um sentido teleológico na história de sujeitos sociais. Também se desfez da noção sedutora da sequência cronológica e do alinhamento de acontecimentos encadeados por uma lógica predeterminada, assim como quer o senso comum. Processos biográficos não são como avenidas pavimentadas e de sentido único, e nem tampouco seguem uma linearidade progressiva – nos termos de uma sucessão mecânica entre causas e efeitos. A noção de causalidade harmônica só pode ser lograda a *posteriori*, a partir da necessidade dos sujeitos de atribuírem sentido coerente às ações humanas próprias ou àquelas estudadas. É justamente aí que residiria a “ilusão biográfica”, nos termos de Bourdieu (1988). Não há como prever a existência desses sujeitos únicos e coerentes, uma vez que o controle histórico escaparia ao indivíduo social, que se encontra imerso num contexto de relações que transcende sua experiência única. Nesse aspecto, sou mais o Conselheiro Ayres, famoso personagem da galeria de tipos machadianos, que sempre afirmou: “as coisas só são previsíveis quando já aconteceram”.

Sobre trajetórias e gerações

Assim, quer me parecer que, sem descurar das especificidades do indivíduo analisado, é preciso sempre situar o agente em seu grupo e no contexto social em que se encontra inserido. Nessa direção, valeria quem sabe trocar a noção de biografia pelo conceito de trajetória: trajetória de relações – do indivíduo em relação ao grupo em seus diversos campos sociais, como pretende Bourdieu –, mas também trajetória de geração, como mostra Schorske em seu trabalho sobre Viena no final do século.

Em primeiro lugar, Bourdieu sugere que tracemos as relações de “influência e de subordinação” dentro de uma estrutura de poder, não deixando de demarcar autonomias intelectuais relativas. Além disso, ao esmiuçar a rede e a lógica das relações sociais ocupadas pelos diferentes sujeitos, revela como é necessário demarcar jogos de conflito pelo poder, dentre os agentes envolvidos. Isso sem descuidar das marcas distintivas dos sujeitos sociais, bem como as projeções de “habitus”, que revelam estratégias destes em seus campos. As estratégias corresponderiam, pois, a traços pertinentes de uma biografia individual, compreendida à luz de um grupo de biografias. Nesse sentido, para Bourdieu, o conceito de “trajetória” implicaria objetivar as relações entre os agentes, sem deixar de lado suas forças em campo. Dessa maneira, e de forma diferente das biografias mais consagradas, a trajetória procuraria descrever posições simultaneamente ocupadas em sucessivos campos de força: tanto individuais como “em relação” a demais grupos sociais em concorrência.

Como o campo – seja ele literário, intelectual, político – está sempre em mudança, a trajetória social representa o movimento dentro de um “campo dos possíveis”, que se define estruturalmente, mesmo que individualmente a mudança se deva muito ao acaso. Assim, sem abrir mão da singularidade do sujeito, sua trajetória social representa a compreensão de um desfecho singular, dentro de um espaço social, preenchido por disposições de “habitus”, que vão sendo sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou um grupo de agentes relacionados. No limite, para Bourdieu, a biografia independe do indivíduo, já que muitas vezes esse tem pouca consciência do campo de forças em que opera ou dos sentidos de sua ação. Eventos biográficos são acontecimentos que fazem parte de um fluxo social mais vasto – deslocamentos dentro de diferentes estados do campo social; relações entre capital econômico e capital simbólico.

Essa breve esquematização, com certeza redutora, fornece ao menos alguns caminhos para tratar da trajetória de sujeito, acompanhando seu desenrolar histórico em grupos sociais concretos e em espaços sociais definidos pelos mesmos grupos em suas batalhas pela definição de limites e da legitimidade social e simbólica. Um de seus grandes seguidores, no Brasil,

Sergio Miceli tem feito uso da metodologia de Bourdieu e acrescentando o método prosopográfico com vistas a substituir a inconstância das histórias individuais por famílias de trajetórias intrageracionais no seio de uma produção cultural.

Mas, se há vantagens heurísticas em vincular o indivíduo a seu grupo social, o perigo da fórmula, se usada de maneira mais mecânica, o que não é o caso dos exemplos citados, seria jogar fora “o bebê com a água do banho”. Qual seja, circunscrever o sujeito de tal maneira a seu contexto social e aos determinismos do grupo, que se acabe por abrir mão de analisar saídas individuais, e, no caso da história intelectual, dos textos, obras, pinturas produzidos pelo personagem em questão. Sem acreditar num virtualismo romântico e absoluto – quase paladino –, penso que, quando se trata de analisar o gênero da biografia, é significativo voltar a refletir criticamente acerca do castigado debate que opõe forma a conteúdo; estrutura a circunstância.

Isto é, se importa pensar nas condicionantes sociais que limitam a atuação do sujeito e privilegiar uma análise social das obras envolvidas, no entanto, não me parece possível (e muito menos desejável) abrir mão de um estudo mais interno das obras, ou uma análise mais detida dos personagens, atentando igualmente para as características que os singularizam. Por sinal, no caso de biografias, não há como deixar de enfrentar as especificidades dos sujeitos analisados. Por essas e por outras é que privilegio um diálogo com as questões que vêm alimentando uma série de autores que se movem no interior de uma área chamada de “Pensamento Social”, os quais têm oscilado dentre análises mais historicistas ou estruturalistas, formalistas ou externalistas e assim vamos.

Na minha opinião, nesse caso, não há por que optar entre uma outra escola e tradição. Trata-se, sobretudo, de enfrentar os impasses de um tipo de biografia que viu no indivíduo voluntarista seu objeto e questão, sem cair na quimera de enxergar em tudo e em todos o resultado de seu contexto social mais imediato e, por vezes, mecânico. Tal procedimento levaria ao desafio de evitar o particularismo, mas de evitar, igualmente, a análise do

próprio sujeito e de trajetórias que guardam seu sentido na particularidade que evocam.

Penso que um autor que lidou bem com esse tema, equilibrando-se no fio estreito que opõe estrutura e história, foi Schorske, em seu belo livro *Viena fin-de siècle* (1988). Segundo ele, o que ocorreu em Viena no final do século XIX, durante um verdadeiro *boom* político e cultural, só pode ser entendido a partir “da mescla de experiências profissionais, intelectuais e políticas” e das “grandes correlações estruturais entre a alta cultura e a transformação sociopolítica” das mesmas (SCHORSKE, 1988, p. 14). Justamente ao buscar evitar análises apenas estruturais e sincônicas, o historiador percebeu como era de pouca serventia “usar os artefatos da alta cultura como meros reflexos ilustrativos de desenvolvimentos políticos ou sociais, ou como elementos ideológicos” (SCHORSKE, 1988, p. 16). Foi assim que, sem abrir mão da análise de contextos históricos particulares, Schorske passou a analisar o campo da história das ideias. Mais ainda, apesar de analisar detidamente vários campos culturais presentes na Viena desse contexto – pintura, música, urbanismo, arquitetura, literatura e psicanálise – atentou para a ideia de “geração”, cuja coesão dos sujeitos representava uma experiência social digna de ser tratada também em seu conjunto. Privilegiou, pois, uma “realidade pluralizada por trás das definições homogeneizadoras”, “um processo histórico estruturado na vida cultural” (SCHORSKE, 1988, p. 16). A análise proposta pelo autor, pois, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica, visava tomar tanto as expressões paralelas de um mesmo ramo de atividade cultural como a relação simultânea desses objetos intelectuais. O historiador é, pois, o tecelão, “mas a qualidade do tecido depende da firmeza e cor dos fios” (SCHORSKE, 1988, p. 17).

Essa cultura renovada da Ringstrasse, que uniu e separou personagens como Kimt, Freud, Kokoschka, Schoenberg ou Schitzler, ajuda a também incluir um novo conceito nessa conversa, a ideia de “geração” e dos elementos que retiramos ao levar a sério não apenas o indivíduo em sua particularidade absoluta, mas antes seu papel em meio a um conjunto de referências e na relação que ele estabelece com os seus contemporâneos.

Trajatória e biografia nas análises da arte

Façamos aqui pequeno parêntese, com o fito de refletir sobre os ganhos heurísticos que uma interpretação como esta, que traz para a biografia as amarras sociais do personagem, pode trazer. O que significa tomar uma pintura, um texto, um sujeito, não como “reflexo”, mas antes como “produção” de costumes, conhecimentos e poderes? Como fazer um corpo a corpo com eles atentando para os constrangimentos do contexto e também para as especificidades do agente? O fato é que o estranhamento diante de um documento ou de uma obra de arte – um objeto do passado, visto com olhos do presente – sinaliza sempre para uma “distância”. Tanto o turista mais curioso como o historiador que se enfrenta com um pergaminho desbotado, uma tela que hoje pode parecer obscura, um relato estranho, um diário em pedaços, sabe que o pressuposto diante deles é que tal distância jamais será superada, ao menos de forma absoluta.

O que interessa recuperar, como diz o crítico Baxandall (2006), são, portanto, as “causas de um quadro”, ou então a “intenção” que presidiu sua produção e a forma que daí resulta. Ou melhor, trata-se de “ler” um documento do passado munidos de outras fontes a contrastar a interpretação: elementos da tradição pictórica e intelectual do próprio agente, mas também elementos retirados da história e do contexto desse mesmo autor.

Isto é, parece ser necessário se debruçar sobre “um passado distante”, mas sempre situado.⁵ Mas “situar” não implica tão somente localizar o contexto político em que o sujeito se insere, mas também as convenções que formaram e informaram o autor. Na história da arte, por exemplo, o debate opôs formalistas a historicistas, em um debate dos mais significativos. Como diz o historiador da arte Ernest Gombrich, “a forma precede o significado” – *the making comes before the meaning* – e, ao menos no caso da pintura, os modelos e concepções de arte parecem conformar uma espécie de precondição para o próprio trabalho: para a tradução da natureza e do seu

⁵ (BAXANDALL, 2006). Vide também a excelente introdução de Heliana Angotti Salgueiro para a própria obra.

significado.⁶ Por outro lado, não há como escapar do “pano de fundo” da obra. Muitas vezes, o mecenas, o cliente, condiciona de maneira direta a feitura de uma pintura, e, em todo caso, sua demanda deve ser tomada em consideração. Como mostra Ginzburg (1989) em brilhante análise sobre uma tela de Piero de la Francesca, se o “comandatário” não esgota as possibilidades de uma tela, ajuda a iluminar caminhos de sua resolução.

Com tantos “poréns” não estamos querendo dizer, entretanto, que uma tela deve tudo a seu contexto, e apenas “reflete” o momento em que se insere. Ao contrário, ela estabelece um diálogo interno, remonta convenções, cria modelos, de maneira que um quadro deve, muitas vezes mais, conforme demonstra Gombrich, a outra tela do que a seu momento mais imediato. Fazendo um paralelo desavisado com as máximas de Lévi-Strauss, seria possível dizer que, assim como os mitos, “as telas também falam entre si”, e nesse caso estamos nos referindo menos a estruturas formais e mais a escolas, tradições, convenções, filiações e modelos próprios à história da arte.

Dentre os pensadores que defenderam um procedimento mais “historicista”, destaca-se a produção de Aby Warburg. Críticos como Saxl, Panofsky, Gombrich, Wind e Ginzburg recuperaram a tradição warburguiana, tendo por base uma questão específica e própria à sua obra: o que representa a tradição clássica para os artistas do Renascimento? Mas usemos o problema metodológico apresentado por Warburg, que implica refletir acerca do uso de testemunhos figurativos como fontes históricas, para entender como diferentes correntes se apropriam de uma mesma proposta. A teoria de Warburg seria retomada tanto por autores considerados “formalistas” – aqueles mais voltados à análise de cor, perspectiva e formas em uma tela –, quanto por “historicistas”: intérpretes preocupados com o contexto social, histórico e político de produção de uma pintura. Por exemplo, de acordo com Gombrich – nome sempre presente quando se quer destacar argumentos mais formalistas –, os empréstimos feitos pelos renascentistas à arte clássica eram sempre referidos a tipos iconográficos e convenções.

⁶ Vide (ALPERS, 1988, pp. 8-9). Para outra belíssima análise sobre a questão da clientela na produção artística vide: (GINZBURG, 1989).

Para Gombrich, portanto, Warburg teria demonstrado como mesmo os artistas do Renascimento, considerados imitadores da natureza tal como ela se apresentava na realidade, dependiam da tradição, ou seja, de uma convenção pictórica. Já para o historiador Carlo Ginzburg, ao destacar as expressões da linguagem mímica clássica retomada pelos renascentistas, Warburg não estaria preocupado apenas com as questões formais relativas a essas obras, mas também com a mentalidade emotiva de um determinado período histórico.

O fato é que, observadas sob esse ângulo, as duas tradições mais convidam ao debate do que pretendem eliminá-lo. Hora de retomar a perspectiva de Gombrich, no sentido de entender de que maneira ela faz com que os cientistas sociais e historiadores atentem para a especificidade do “documento” que analisam, quando tratam de gravuras, telas ou esculturas. Segundo esse crítico, as convenções internas teriam mais influência sobre a obra de arte do que a própria realidade. De acordo com Gombrich, o artista poderia, inclusive, copiar a realidade referindo-se exclusivamente a outros quadros.⁷ É por isso que o crítico defende a noção de “estilo” e a vincula intimamente à ideia de “tradição”. A existência de modos uniformes de representar o mundo seria, assim, correlata a esse tipo de convenção, e não a um indivíduo, ou a um momento particular da história. Ao contrário, segundo Gombrich, o homem teria um pendor para a imitação, o que não excluiria a possibilidade de rupturas e avanços, que seriam, por sua vez, imitados por outros artistas.

Wolfflin é também autor da maior relevância nesse debate, sobretudo quando introduz seus cinco conceitos (ou formas de ver). Segundo ele, “nem tudo é possível em todas as épocas” e aí estariam elementos plásticos constitutivos das obras, ou formas puras de visualidade. Como mostra Rosenfeld (1993): “Toda arte, e o teatro em especial, é ligada a convenções já tornadas inconscientes e quase despercebidas, e nenhuma arte existe que queira imitar simplesmente a vida”.

⁷ “De Warburg a Gombrich” (GINZBURG, 2004, p. 84).

Entretanto, se levadas ao extremo, teorias como essas dariam conta apenas das permanências e continuidades do estilo, em detrimento de sua transformação ao longo de história. Não que inexistissem rompimentos estéticos, mas esses estariam arraigados, de alguma maneira, à própria tradição. Mas seria possível lidar, ao mesmo tempo, com as convenções estéticas e elementos sociais constitutivos da mentalidade e dos repertórios históricos de uma determinada época? Quem sabe possamos nos fiar nas análises de Ginzburg, que em seu ensaio “De Warburg a Gombrich” introduz o conceito de “função” (GINZBURG, 2004: 92). Segundo esse autor, seria a diferente função socialmente atribuída à arte, em cada período, que explicaria, por sua vez, mudanças estilísticas no decorrer do tempo. A forma se relacionaria com a função social de determinada obra de arte, assim como dialogaria, igualmente, com as expectativas do público. Pensar de que maneira uma tela faz seu público e o público sua obra – tal qual propõe Baxandall –, quem é o espectador e qual a sua postura diante das telas são questões, também, decisivas para a compreensão do estilo.

Mas o próprio Gombrich trataria de negar um vínculo exclusivo com a tradição formalista. Por meio da noção de função, dá-se uma espécie de reconciliação com a história, uma vez que esse crítico igualmente valoriza o papel do espectador na produção de arte. Não é o caso, mais uma vez, de aqui desenvolver outro longo e profícuo debate. Apenas delineado, dessa maneira, ele nos ajuda, porém, a indicar problemas recorrentes nas análises de obras de arte; problemas presentes nas análises e usos que nós, cientistas sociais, podemos e queremos fazer das obras visuais e ainda estabelecer paralelos com dilemas experimentados com frequência em nossa própria área e na análise de documentos escritos.

No nosso caso, em particular, é mais frutífero, tomando a preocupação de Warburg – que sempre entendeu a cultura como uma estrutura que abarca política, arte e religião – dialogar com uma perspectiva comum, em que estariam presentes as restrições próprias do universo artístico, tomadas de maneira tensa e paralela em relação às diferentes esferas sociais. Se, por um lado, a arte possui uma certa autonomia em relação à história e a seu

momento, por outro, ela faz parte do contexto que a viu nascer. Enfim, se a arte é pautada por convenções e por uma estrutura particular – que, na perspectiva de Gombrich, significa a mobilização do conceito de “tradição” e de “schematas” – há uma certa flexibilidade mesmo na própria noção de tradição: ou seja, ela se limita a uma série de possibilidades latentes que permitem prever como cada artista negocia com os elementos que têm à sua disposição contextual e social. Por outro lado, e ainda segundo Gombrich, a própria atitude de opor-se e romper com o que antecede já carrega consigo a referência e o reconhecimento a convenções anteriores. Dessa maneira, a ruptura com determinada tradição implica diálogo com ela, mesmo que seja por pura negação.

Pensando sob outro ângulo, e lembrando a imagem que desenha Carlo Ginzburg, poderíamos dizer que estamos diante de “jaulas flexíveis”: com grades, mas também aberturas (GINZBURG, 2000). Sendo assim, se é possível pensar que as obras e documentos, ou mesmo nossos agentes sociais, estão encerrados em estruturas prévias e bastante determinadas, cada momento abre frestas para novas interpretações e releituras. Assim, se a produção artística, política e intelectual possibilita criar o novo, o artista e o sujeito nunca inventam sozinhos, pois se encontram envolvidos em uma rede e um repertório cultural que circunscreve e delimita as possibilidades de sua atuação. Não se trata de defender um novo determinismo do social, mas de sublinhar a existência de um debate crítico entre a obra de arte e suas convenções, entre ações individuais e possibilidades latentes, entre estrutura e história.

Ginzburg expõe de maneira sucinta tal impasse:

Certa feita, Gombrich comparou a comunicação artística ao telégrafo sem fio. Retomando a comparação, podemos extrair do livro de Gombrich uma sequência do tipo *requirements-function-form-mental set*. No polo transmissor, temos as “exigências” (não só estéticas, mas políticas, religiosas e assim por diante) feitas pela sociedade “onde aquela determinada linguagem visual é válida”; no polo receptor, temos o *mental set*, isto é, segundo a definição de Gombrich, “as atitudes e expectativas que influenciaram as nossas

percepções e vão nos dispor de ver e ouvir uma coisa em vez de outra”. (GINZBURG, 2004, p. 91).

Trata-se, pois, de não restringir a análise de uma obra de arte, um ensaio, um diário, uma crônica à biografia isolada de seu autor ou ao contexto em que foi produzida. Tampouco lidar com ela de maneira isolada de seu momento político e social. Entre as análises “formalistas”, que insistem na importância de as interpretações se manterem mais restritas ao campo e aos embates entre as obras de arte, e as “historicistas”, que destacam o diálogo que se estabelece com o contexto social, cultural e político, fiquemos com as duas; até porque essas divisões muito dicotômicas tendem a empobrecer a reflexão. As imagens dialogam entre si, assim como com o momento que as viu nascer.

O desafio é, pois, focalizar, simultaneamente, a obra e o contexto; forma e conteúdo no famoso *paragone* da pintura, e também na fórmula prevista por uma série de autores até aqui citados (GINZBURG, 2004, p. 23). É mister conciliar o particular com o mais geral, estabelecendo uma dialética entre eles, de maneira a não se diferenciar “dentro ou fora”, parte ou todo (GINZBURG, 2004, p. 24). Significa dizer que na análise de fontes sociais – como são documentos, ensaios, livros e pinturas –, mais importa articular elementos mutuamente relacionados: fatores contextuais, sociais e históricos, biográficos e psíquicos – tudo aquilo que diz respeito ao indivíduo que a produziu – mas sem deixar de lado a obra em si. Afinal, e como sustenta Ginzburg (2004, p. 27):

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz.

É claro que a pintura carrega especificidades conceituais diante dos documentos, dentre elas a ausência da mediação da palavra, presente na obra literária. Mais ainda: nela reconhecemos “as maneiras de fazer

e exprimir a realidade” de forma ainda mais particular. Por outro lado, a pintura carrega pretensas “facilitações” que podem se traduzir em dificuldades. Todos achamos que sabemos ver – com facilidade – uma tela. Ou seja, se encontramos dificuldades na hora de ler um documento em língua estrangeira, ou muito afastado no tempo, poucas vezes reconhecemos que somos “míopes culturais”: isto é, que nossos repertórios condicionam nossa “leitura e compreensão” de uma pintura. Nada como recorrer ao antropólogo Franz Boas que afirmou que “o olho que vê é órgão da tradição” (BOAS, 2004). Nunca vemos livremente uma tela, um documento, ou até mesmo um personagem, porque nosso olhar, nossas questões e pontos de partida estão sempre condicionados e viciados por nossos filtros culturais e equacionamentos de época. Novos contextos; novas perguntas.

Grandes e pequenos nomes

Outra perspectiva importante que vem se abrindo aos estudos voltados à confecção de biografias é aquela que agora vocaciona não grandes nomes, mas personagens mais obscuros, menores, subalternos, mas que ajudam, à sua maneira, a iluminar experiências sociais de época.

Lembro-me aqui de uma pequena e inspirada obra de Antonio Candido, quando o literato refaz a biografia de um funcionário do Império. Segundo o crítico, já não seria mais a hora de a historiografia nacional se dedicar a estudar, com exclusividade, personagens vitoriosos e envoltos na aura dos “bem-sucedidos” (CANDIDO, 2002). Ao contrário, segundo ele, já não é sem tempo que uma série de estudos se dediquem a investigar agentes anônimos, personagens humildes, ou mesmo sujeitos históricos cuja vivência, ao invés de resultar num histriônico sucesso, acabou em retumbante fracasso. No caso do personagem estudado por Candido, trata-se de recuperar a trajetória de um agente um tanto desconhecido, que, por mais que tenha se dado bem na política do Segundo Reinado, nunca foi um protagonista afamado ou esteve envolto em episódios mais exemplares ou dignificantes.

Estamos falando de Nicolau Tolentino, nascido em setembro de 1810, na zona rural de São Gonçalo, local que depois ganharia o nome de cidade

de Niterói. Filho de lavradores modestos, Tolentino seguiria carreira no funcionalismo público, ocupação que na época era entendida como uma “cadeia da felicidade”; uma forma de estar perto dos “donos do poder”. Essa é também assim a personagem selecionada por Antonio Candido, nessa pequena biografia afetiva e que nos serve também de inspiração: um perfil delicado deste que foi o avô de sua mãe e de quem ouvira, desde menino, muito falar.

No entanto, e como bem mostra Antonio Candido, essa carreira fora consagrada ao Segundo Escalão, conforme já revela o subtítulo do belo livro *Um funcionário da monarquia: ensaios sobre o Segundo Escalão*. Mas, se a história tem sido severa com aqueles que não ocupam postos de maior evidência, a partir desse livro Tolentino foi retirado do esquecimento e do jogo seletivo da memória oficial, para se converter em artífice principal da narrativa: uma narrativa que o transcende mas, mesmo assim, não tira seu protagonismo. Uma história que conta a trajetória desse *self made man* num contexto em que o que se afirmava como qualidade maior não era o desempenho, mas antes o “favor”: moeda de relação nessa elite carioca da segunda metade do XIX.

Por outro lado, nessa sociedade tão bem definida por Machado de Assis, a partir da figura do Medalhão, ser funcionário público era não só garantia de um porto seguro como de renda, prestígio e posições bastante estáveis; nessa estrutura que se entendia como “tradicional”, mas investia em títulos honoríficos como forma de driblar a provisoriade de uma monarquia Bourbon e Bragança inesperadamente instalada nos trópicos. (ASSIS, 1882/1989).

Ao contrário, no Rio de Janeiro de meados para o final do XIX abundavam nobres, entre alguns poucos condes, raros duques, certos marqueses e muitos barões (sobretudo os “sem grandeza”), que desenhavam em seus brasões a tradução dessa nova heráldica tropical: ao invés dos temas simbólicos e consagrados, eram, no Brasil, as moscas, eventos históricos datados, plantas tropicais e mesmo negros escravizados que figuravam nos brasões dessa nobreza recente, fruto em boa parte dos ganhos da cafeicultura.⁸

⁸ No livro *As barbas do Imperador* (1998), tive oportunidade de desenvolver com mais cuidado uma reflexão sobre o processo de nobilitação no Brasil. Vide também, entre outros, interessante reflexão de José Murilo de Carvalho (1996).

E Tolentino seria até Conselheiro, ascendendo como podia nessa sociedade, que, sem ser estamental, também se movia pelo lustro e pela demonstração de honraria.

É por isso que, a despeito de não ser “típico”, Tolentino foi absolutamente representativo de seu contexto; um tipo social daquele tempo – como bem mostra Antonio Candido –; um alto funcionário que extravasa a burocracia sem, porém, chegar a uma liderança de maior abrangência. Esses casos mostram como a história é feita de atos cotidianos, banais até, e como a construção do Império restava nas mãos da burocracia estatal, tão afeita a regras e ordens predeterminadas.

Ao analisar as crenças de um moleiro de Friuli, o historiador Carlo Ginzburg mostrou como o que interessava entender a partir da figura de Menocchio não era o fato de ele bem representar o pensamento campesino da época; ao contrário, era em suas ambiguidades e ambivalências que residiam as possibilidades de anunciar todo um universo mental, presente naquele contexto, mas apagado pela mão forte do tribunal da inquisição ou pela voga dos homens, pouco afeitos à lembrança da memória e da cultura oral (GINZBURG, 2000). Menocchio era, igualmente, antes uma versão – e, nesse caso, bastante atípica de seu momento – do que um personagem afamado.

No caso de Tolentino, é possível dizer que, sem pertencer à camada popular, ele também não fez parte da elite dos bem nascidos. A personagem poderia ser definida como membro de um grupo significativo numericamente, o funcionalismo, que com o crescimento urbano ganhava maior proeminência, tanto em termos de quantidade como de qualidade. Ou seja, a partir dos anos 1859, já existia alguma chance de se ascender na hierarquia administrativa do Império por meios próprios. Por outro lado, desde os anos 1870, tomava vulto a figura do profissional liberal (mais claramente caracterizado a partir do grupo dos bacharéis: médicos e advogados), proveniente das faculdades locais. No entanto, sem dependerem totalmente da agricultura e da grande propriedade, tais carreiras também não eram autônomas ou independentes, e sempre tiveram no Estado seu maior cabide de emprego. Esses senhores

vivenciavam, pois, uma situação paradoxal: sua posição lhes franqueava uma independência decisória que a realidade da governança do Império acabava por negar.⁹

Por fim, numa sociedade que tinha preconceito e ojeriza ao trabalho, sobretudo o manual, e que o identificava aos escravos, sujeitos que efetivamente trabalhavam eram vistos, no mínimo, sob suspeita. E esse foi o caso dessa personagem, que conheceu suas glórias, mas as perdeu, também. Tolentino exemplifica, pois, a trajetória das nascentes camadas médias brasileiras que, sem assistir de camarote ao teatro do Império, procuravam à sua maneira tomar parte do espetáculo que então se montava. Aí está, conforme define o próprio autor dessa biografia: “um perfil com valor de paradigma”. E no que nos interessa aqui, um exemplo de como merecer uma biografia sem merecer uma posição ao sol.

Casos próprios e impróprios: de Dom Pedro a Nina Rodrigues

Mas é hora de tirar tantos “pressupostos” do mundo ordenado da teoria, e experimentar usá-los na análise de certas biografias em particular, ou pelo menos refletir um pouco sobre uma trajetória de sentido próprio, a qual, sem ser exemplar, ajuda a iluminar desvios e quilometragens do caminho.

No fundo, esse texto, sem ter a pretensão de se apresentar como um balanço do tema, representa antes uma “confissão”, como anunciávamos a princípio, de caminhos próprios ou da seleção de obras que acabaram por influenciar uma produção que não sendo biográfica, é à sua maneira individual.

Na verdade, sabemos que não há a melhor teoria: apenas aquela que nos ajuda a pensar. E o pior é que cada caso pede uma nova abordagem; um novo recorte; novos desafios e questionamentos. Quando estudei a biografia do Imperador Pedro II, por exemplo, a dificuldade estava em lidar,

⁹ Para uma leitura mais ampla do perfil desses novos profissionais liberais do Império, sugiro, entre outros, Carvalho (1996).

em primeiro lugar, com um personagem que carecia de interpretação (e no limite, de biografia crítica): tinha tantas, que o mais difícil era movimentar-se dentre elas. De um lado estavam aquelas cujo pressuposto absoluto era consagrar o imperador e fazer de qualquer documento um exemplo a conformar a trajetória gloriosa do homenageado. Sim, porque o objetivo era sempre a homenagem e a elevação. Mas existiam também outras biografias, cuja meta era oposta: detratar o imperador; denunciar suas falcatruas e pretextos insidiosos. Portanto, no caso de D. Pedro, a ordem era ser *ou* contra *ou* a favor, e o próprio exercício da biografia não passava de exegese de uma maneira própria de se posicionar politicamente em relação ao personagem e ao período que ele acabou por simbolizar. Ora, uma biografia precisa de um problema, de uma questão a orientá-la, com o perigo de, ao contrário, cair na armadilha fácil de buscar em fatos (devidamente selecionados e dispostos cronologicamente) um registro seguro a evitar uma parcialidade (que, ao fim e ao cabo, não se evita).

Vamos a outro exemplo, talvez oposto. Fui convidada a fazer um ensaio sobre Nina Rodrigues para um livro que trazia a biografia de vários intelectuais brasileiros (BOTELHO; SCHWARCZ, 2010). Nesse caso me deparei com uma situação diametralmente diferente: “todos contra”. Ou seja, enquanto a maior parte de meus colegas redigiu verbetes sobre autores de sua admiração e estima, já no meu caso, lidei com um personagem “antipatizado” pela história. Claro que não seria motivo para agir de maneira contrária, mas diametralmente igual: transformar Nina num defensor da igualdade, por exemplo. Mas aprendi que é preciso levar a sério um intelectual, um artista, um membro do clero, um político, um estadista, se a ideia é analisá-lo ou traçar dele uma biografia no mínimo justa. Se a atitude é de total escárnio, não há identificação possível – identificação no sentido rousseaneano, conforme definimos no início desse artigo – e o objeto torna-se exterior e pouco crível. Era preciso, pois, recuperar o contexto de época e dar a Nina Rodrigues seu próprio tempo. Nesse sentido, é fácil padecer – também no gênero da biografia – de um mal que aflige aos historiadores de maneira geral, mas que é, muitas vezes, incontornável: o anacronismo.

Se não há como recuar ao momento do determinismo racial, há pelo menos que entender a diferença entre um racista atual e o racismo científico do XIX, a despeito de serem ambos condenáveis.

Como não é o caso de entrar nesse conteúdo tão específico como escorregadio, recorro a um terceiro exemplo, com vistas a montar um tripé de versões possíveis para um mesmo problema. Desde 2008, venho desenvolvendo pesquisa sobre Lima Barreto e, na nossa tipologia “politicamente incorreta”, se no caso de D. Pedro tínhamos um empate entre “todos contra e todos a favor”, pendendo para o segundo grupo; no caso de Nina Rodrigues uma grande “torcida contra”; no que se refere a Lima Barreto, o tempo virou e agora só há a possibilidade de se estar a “favor”. Antes que essa conversa gere uma profunda incompreensão, vou logo me explicando. Lima Barreto virou um representante digno de sua época (o que ele certamente foi); uma testemunha nervosa e necessária do contexto da Primeira República; e um personagem (com razão) apropriado pelos movimentos de afirmação de afrodescendentes. Até aí, tudo certo. Mas o problema é quando a biografia do personagem perde a possibilidade de prever, ao lado das vitórias, conquistas e sucessos, também contradições, hesitações, recuos e ambivalências. Posso até me equivocar na análise de Lima em específico, mas o argumento de fundo continua valendo. Se trocarmos a ideia de biografia por itinerário, ou melhor, se acomodarmos as duas nas suas potencialidades críticas, não há indivíduo fora de seu tempo, assim como não há sujeito totalmente enjaulado por seu contexto.

Talvez uma das maiores dificuldades do gênero da biografia esteja no próprio pesquisador que com o correr do tempo vai virando amigo íntimo de seu biografado, parente longínquo ou próximo, amante, fiel confidente, quando não conselheiro. Com certeza não seria o caso de renegar o gênero, muito menos de reanimá-lo, até porque a história costuma ser ruim com os vestígios e com o que deixou de fazer sentido.¹⁰ Quem sabe melhor é pensar à moda de Jacques Le Goff, que certa vez disse que “a história é filha de

¹⁰ Vide Levi-Strauss, Claude. “História e etnologia”. In *Antropologia estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1971.

seu tempo”. Há um gênero biografia mais afeito ao XIX, assim como há de haver uma nova forma de biografar que dialogue com nosso contexto social, cultural e político. Dessa maneira, quiçá, deixamos de fazer do exercício da história uma retórica distante e a trazemos para perto de nossas próprias especificidades e contradições.

Referências

- ALPERS, Svetlana. *Rembrandt's enterprise: the studio and the market*. London, Thames and Hudson, 1988.
- ASSIS, Machado. Teoria do Medalhão. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Garnier, 1882/1989.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOAS, Franz. Os métodos da etnologia. In: *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2004.
- BOTELHO, Andre; SCHWARCZ, Lilia. *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica: usos e abusos da história social*. PDF. 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Um funcionário da Monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2002.
- CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- DURKHEIM, Emile. Regras do método sociológico. In: *Pensadores*. São Paulo, Abril cultural, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. De Warburg a Gombrich. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. História e etnologia. *In: Antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. Jean-Jacques Rousseau inventor das ciências do homem. *In: Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- _____. *O pensamento selvagem*. Lisboa, Edições 79, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- SCHORSKE, Carl. E. *Viena Fin-de-Siècle*. Política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Os institutos históricos e geográficos*. Os guardiões de nossa história oficial. São Paulo: Editora Vértice/Idesp, 1989.
- _____. Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história. *Revista Novos estudos*. São Paulo, Cebrap, número 72, julho de 2005.

