



**RENASCIMENTO E ILUMINISMO:  
DOIS “NASCIMENTOS SURDOS” DO SENTIMENTO DE FAMA**

Elton John da Silva Farias  
Mestre em História pela UFCG

**RESUMO:**

O artigo conta, a partir do conceito de arqueologia do filósofo Michel Foucault, como haveria dois nascimentos possíveis para o sentimento da fama. A aquisição da fama e do reconhecimento de um sujeito que ascende de “comum” a “célebre” apenas se torna uma condição de possibilidade próxima dos termos atuais a partir do *Renascimento Cultural* da península itálica de fins da Idade Média e do *Iluminismo* do século XVIII. No primeiro momento, oportunamente, se desenvolve o sentimento de fama; no segundo, criam-se as bases sociais que a tornaram uma busca cotidiana.

**Palavras-Chave:** Fama; Renascimento; Iluminismo.

**REBIRTH AND ENLIGHTENMENT: TWO “SILENT BIRTHS” OF FAME AS A FEELING**

**ABSTRACT:**

The article relates, through the concept of archaeology of the philosopher Michel Foucault, how fame as a feeling would have two possible births. The acquisition of fame and the recognition of an individual that ascends from a “common” condition to a “noted” person is only a circumstance of possibility adjacent to the actual terms from the *Cultural Rebirth* on italic peninsula at the ending of The Middle Ages and from the *Enlightenment* of 18th century. On the first moment, opportunely,

grown up the feeling of fame; on the second, the social basis that turns it into a everyday search were created.

**Keywords:** Fame; Rebirth; Enlightenment.

“Ainda que sem a ‘nobreza’ associada à honra e à glória, a fama com elas partilha o caráter relacional, o recurso ao olhar do outro como estratégia de percepção de si. Almejando, como a glória, a singularização para a posteridade, a fama dela distingue-se pela maior efemeridade, combinando assim talvez um traço de glória com um vestígio de honra: a singularização perante os contemporâneos.” (Coelho, 1999: 30)<sup>109</sup>

Este artigo é parte do texto que foi excluído de minha Dissertação de Mestrado intitulada *Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: um capítulo de História da Fama (1975)*. Nesta investiguei como o álbum homônimo, lançado pelo cantor/compositor Elton John e pelo letrista Bernie Taupin, produziu alguns sentidos acerca do passado da dupla, pois ao passo que eles puseram à disposição do público imagens de si próprios, traçaram uma via de acesso para o que vivenciaram que sugere incitar o pesquisador à interpretação, ao desvio e ao relativo por se tratar de uma produção de arte. Discuti também se o álbum seria uma *escrita de si*, uma *autobiografia* ou um *relato autobiográfico*, levando em consideração a construção da historicidade das vidas dos dois, sua relação com o contexto artístico-musical de fins da década de 1960 até meados da seguinte e a produção de um *sentido de fama* nesse ensejo. Demonstrei ainda como a capa do álbum reforça a idéia “contracultural” das primeiras composições da dupla, a partir de imagens que chocam o olhar e

<sup>109</sup> COELHO, Maria Claudia. “Os Nomes do Renome”. In: *A Experiência da Fama*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999: 30.



emanam para o espectador uma diversidade de informações que estão atreladas à vivência de John/Taupin a partir dos enunciados “libertários” de suas primeiras canções como uma porta para a *fama como modo de vida*. Apresentei e problematizei, portanto, a relação possível entre a obra da dupla, o gênero musical *Glam/Glitter Rock*, o *sistema do estrelato* e a *cultura da personalidade* de modo que se pudesse entender como se produziu um sentido para o “ser famoso” na década de 1970, avaliando os usos do sistema do estrelato, da fama e do palco enquanto lugares de “performance pós-moderna”.

Este artigo é, portanto, parte do que originalmente deveria ter sido o primeiro capítulo daquele trabalho. Não o foi porque vi que apesar de sua temática estar diretamente relacionada à proposta pela Dissertação, sua presença criava um vácuo na estrutura do texto: além de alongar o tamanho da produção (que teve mais de trezentas páginas), produzia uma quebra entre o que se propôs na Introdução daquele e o que se escreveu ao longo dos outros quatro capítulos. Assim sendo, o texto deste artigo estava órfão e precisava de um lar: a escolha para resolver esse impasse foi a publicação na Mnemosine Revista.

Pois bem. Explicado o nascimento deste artigo, gostaria de contar um pouco dos “nascimentos surdos” do sentimento de fama no Ocidente, gostaria portanto de me envolver em uma *arqueologia da fama*, tendo como base teórica o pensamento proposto pelo filósofo Michel Foucault na obra *A Arqueologia do Saber*. Minha idéia para compor este texto como capítulo da Dissertação foi o de demonstrar como teria nascido a idéia de fama que conhecemos hoje. Mesmo que os modos pelos quais a sentimos atualmente não sejam os mesmos de quando ela possivelmente nasceu, alguns de seus sentidos se mantêm. Da mesma maneira que entendemos que um adulto não é o mesmo de quando era recém-nascido, podemos entender um sentimento coletivo. Na minha ótica, duas são as temporalidades possíveis de nascimento desta criança: a) uma, proposta pelo historiador Jacob Burckhardt e mencionada por Benjamin Blech & Roy Doliner, da qual prevalece a defesa de que o surgimento da fama é concomitante ao desenvolvimento da personalidade e do indivíduo no *Renascimento Cultural* da península itálica; b) uma segunda vertente diria que a fama só se torna uma condição de possibilidade de interiorização e de um modo de sentir após a queda do *Ancien Régime*, a partir da democratização da sociedade Ocidental, da descentralização da religião organizada e da transformação do cotidiano em mercadoria pela capitalismo industrial. Essa segunda via terá como mediadores de meus argumentos o sociólogo Richard Sennett e dois historiadores: um

da criatividade e das artes, Daniel Boorstin, e um do *Iluminismo*, Robert Darnton, sendo ambos norte-americanos.

Mas antes, uma pergunta: em que consiste uma arqueologia? Não é muita novidade que este seja um conceito proposto por Michel Foucault. Mais do que isso é um método para a pesquisa polissêmico-historigráfica: é história de um fenômeno. Define-se como um domínio de estratégias que oferecem ao historiador uma construção discursiva acerca de uma prática social. Ela intenta a recusa às unidades estabelecidas, às obviedades e às evidenciações que se pretendem pré-estabelecidas: o historiador que se fizer valer desse método não deve procurar apenas a lógica ou a racionalidade que fundamentam um fenômeno – buscam-se os cortes, as falhas, as aberturas, as positivities que não estão tão lógicas ou que não parecem compor a intenção mais provável da historicidade de uma prática ou de uma formação discursiva. Ela se oferece, não obstante, como “[...] *história dos tematismos seculares que jamais se cristalizaram em um sistema rigoroso e individual, mas que formaram a filosofia espontânea dos que não filosofavam*” (FOUCAULT, 2005: 155). Acrescento só um aprimoramento a esta definição original de Foucault: também seria história desses mesmos tematismos quando não postos em primeiro plano ou em evidência por aqueles que filosofaram ou não.

Ela pode ser uma história de mentalidades não racionalizadas cientificamente e é assim que a utilizo neste artigo. Faço-me valer de exemplificações, personagens e momentos históricos que não parecem, à primeira vista, tão apropriados para justificarem uma investida historicizante. Mas é justamente a possibilidade da escrita de uma história diferente da que todos costumam contar que me atrai pela arqueologia para compor este texto. Para tanto, das quatro premissas básicas e “capitais” propostas por Foucault para fundamentar a análise arqueológica sou adepto direto de três:

a) “[...] *a arqueologia não procura encontrar a transição contínua e insensível que liga, em declive suave, os discursos ao que os precede, envolve ou segue*”: não creio que qualquer fenômeno histórico, nem mesmo a fama, possa ser observado, problematizado, conceituado e escrito obedecendo-se a uma seqüência linear que justapõe e dá sentido a seu desenrolar histórico. Isso me soa muito evolucionista. Posso estar enganado, mas prefiro demonstrar (como hei de fazer) como uma “análise diferencial das modalidades de discurso”, nas especificidades necessárias (tais como recorte temporal e/ou espacial), desde que atenda às suas organicidades atributivas, pode ser suficiente para narrar uma história dos modos de mentalizar o fenômeno estudado.

b) “[...] a arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra; não busca compreender o momento em que esta se destacou no horizonte anônimo”. Penso com Foucault nesse sentido, pois creio que a temporalidade de uma prática ou de um produto cultural é importante para sua realização, mas não chega em caso algum a ser determinante. Como veremos, por exemplo, não é apenas porque Rousseau viveu o século XVIII que ele buscou a fama, nos termos possíveis daquele momento: é uma troca de relações, de intenções e condições de sociabilidade que possibilitam que o sujeito viva ou pense de uma determinada maneira. Não se pensa a arqueologia como a observação ou análise de obras pertinentes que representem devidamente uma época: essa representação é apenas parcial, constitui um capítulo de uma história de causalidades que se sustentam por práticas semelhantes que proponham algum tipo de continuidade. Mesmo que eu não me sinta à vontade com o filósofo quando este afirma um tanto incisivamente que a “instância do sujeito criador” é estranha à razão de ser de uma obra (não acho que seja “estranha”, apenas não determinante), a relação que ele propõe entre o contexto e os sujeitos envolvidos parece-me bastante válida para a pesquisa historiográfica.

c) “[...] a arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso”. Não é uma reconstituição do passado ou um “resgate” de práticas que possam ter sido vividas: é uma reavaliação dessas mesmas práticas, uma revisão interessada de modos de viver que talvez nunca tivessem sido entendidos daquela maneira: “[...] não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem: é a descrição sistemática de um discurso-objeto”.

Mas não quero aceitar que não seja possível ao arqueólogo do saber ou ao historiador a competência da interpretação, por mínima que seja. Diz Foucault que a arqueologia não se trata de uma disciplina interpretativa e que ela “[...] recusa-se a ser ‘alegórica’”<sup>110</sup>. Não acredito que seja totalmente anulada a intencionalidade do autor do discurso e que não haja um quê de entendimento objetivo por parte de quem se põe a entender uma prática, uma obra ou um acontecimento. Tal possibilidade de entendimento não é, a meu ver, uma decifração incisiva da vida, como se o historiador estivesse em um laboratório prestes a desvendar os mistérios de seu saber e das relações

---

<sup>110</sup> Todas as citações que faço à definição da arqueologia até aqui estão presentes em FOUCAULT, 2005: 153-158.

que envolviam as vidas que ele estuda. No entanto, afirmar que “nada há de alegórico” na arqueologia é atribuir à alegoria um lugar de figuração obstinada e irredutível que não admite defeitos, rachaduras e/ou falhas em seu uso: longe de ser tão objetiva, a alegoria pressupõe um pequeno abismo entre o que se “viveu de fato” e o que se disse do vivido e abre um leque de possibilidades semelhante ao aberto pela própria arqueologia proposta por Foucault.

A partir de então que se inicie minha narrativa acerca desses “nascimentos surdos” da fama, buscando estabelecer a regularidade que assegure e defina uma existência histórica: pois bem, quero “soltar todos os fios ligados pela paciência dos historiadores” para multiplicar as diferenças e baralhar as linhas de comunicação, tornando as passagens cronológicas algo de mais diverso e não usual. A história da fama, como toda outra, não está submetida a uma lógica indutiva, mas a um sistema de transformações em que a mudança prevalece (FOUCAULT, 2005: 187-198).

Então, se a fama contemporânea for proveniente do *Renascimento Cultural*, nós olharemos para ela a partir das manifestações artísticas como um todo: literatura, música, teatro, dança, pintura. Para Jacob Burckhardt, o que se entende por *glória* (ou a versão renascentista da fama) só foi possível graças ao ambiente de orgulho, falsa modéstia, liberdade e individualidade encontradas na península itálica dos séculos XIV a XVI, especialmente nas cidades de Florença, Ferrara e Veneza. Nesse sentido, passou-se a buscar naquelas instâncias da criatividade humana a *perfeição* e a “genialidade”, estimulando a noção de que os homens das artes poderiam alcançar a *beleza* plena, o detalhamento estético, a simetria milimétrica. A habilidade para criar “obras-primas” passa a ser motivo de orgulho e de comoção, o que desenvolve uma espécie de fluxo vertical da potencialidade pessoal.

Não necessariamente mais se sentindo presos às exigências medievais de pertencimento à Europa, a um povo, a um partido ou sequer a uma raça, os artistas levaram à risca a possibilidade de se tornarem “indivíduos espirituais”, de traçarem seus próprios caminhos, de realçarem suas escolhas ou de inflarem seus egos. Exibir “riqueza e cultura” não era algo proibido como muitos pensam, se distanciar da mesmice ou da hipocrisia era a prática mais comum: as pessoas (especialmente artistas e *gentis* da elite) não sentiam “[...] medo da singularidade, de ser e aparecer diferente dos vizinhos” (BURCKHARDT, 1991: 82).

Como é conhecido de muitos, o fator *antropocentrismo* ganha fôlego no contexto do Renascimento e no cotidiano de seus contemporâneos. Há o que Burckhardt chama de

“desenvolvimento interior do indivíduo”, qualidade que passou a gerar uma necessidade ímpar para o período: uma *moral* diferenciada, que ansiava pela ascensão local da grandeza, do sucesso, uma espécie de ideal a ser conquistado, que governava os modos de agir e pensar dos sujeitos – a fama.

Um grande exemplo disso é apercebido na figura de Dante Alighieri, autor do clássico da literatura a *Divina Comédia*. Este artista era contrário a qualquer tipo de escravidão secular que amputasse as possibilidades da criatividade, do gênio humano. O pensamento era, para ele, a única arma infalível das pessoas e se expressava através da simplicidade sagaz, do frescor dos argumentos, da doçura das palavras e da liberdade de espírito ao atingir o ápice da nobreza do intelecto. Não havia, para Dante, nobreza nos títulos sociais ou nas honrarias oficiais se houvesse uma prisão do livre pensamento. A alma humana teria que ser elevada aos mais altos recônditos de sua capacidade para flagrar tanto as abstrações emotivas quanto as experiências ardentes e/ou medonhas do mundo terreno (POLILLO, 1960: 5-30).<sup>111</sup>

Dante desejava para si, com isso, a singularização. Tinha desejo pelo reconhecimento e não havia nada mais gratificante para ele do que a possibilidade de ouvir que sua obra viria a se tornar um “clássico”. Também “[...] desejava não só inovar, mas ser reconhecido como o primeiro a trilhar aquele caminho” (BURCKHARDT, 1991: 88). A vontade da glória se manifesta em Dante como um forte desejo de fama e imortalidade pelas palavras, pelo intelecto, pelo reconhecimento. Que todos falem dele e que aquilo que escreveu esteja nos lábios das mais altas cortes da Europa (o mundo possível de então). Há um desejo desenfreado da realização de feitos memoráveis que inflam a alma e dêem subsídios para a vaidade e a força de vontade que tornem o homem capaz de fazer tudo o que for possível, caso ele queira.

Não só Dante pode ser um exemplo desse tipo de mentalidade. Burckhardt menciona vários outros artistas, das diversas formas de expressão, que tinham um desejo semelhante ao do escritor. Na arquitetura, Leon Battista Alberti; na poesia e literatura, Albertinus Musattus, Mariangelo Accorso e Francesco Petrarca; na pintura, Leonardo da Vinci. Todos eles compõem um punhado de homens que ansiavam ardentemente pela fama e constituíam aquilo que daria impulso para o

---

<sup>111</sup> Para aquele que conhece, há uma influência importante dessa minha interpretação de Dante a partir da leitura do texto de Raul de Polillo, texto este que abre uma edição brasileira da *Divina Comédia*. Cf. POLILLO, Raul de. “Prefácio”. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1960: v-xxx.

“homem multifacetado” (*l'uomo universale*), pessoas de conhecimento enciclopédico que não mediam esforços para disseminar sua obra, nem esbanjar suas proezas criativas mesmo que elas tivessem uma amplitude de divulgação resumida a algumas cidades da península itálica ou a poucas nações vizinhas, o que para a época já parecia algo considerável.

O escultor Michelangelo é outra personagem importante nesse contexto. Benjamin Blech & Roy Doliner me proporcionam uma argumentação ímpar ao mostrarem que o artista florentino e as pessoas de um modo geral na aura renascentista atendiam, mesmo que involuntariamente, a um preceito antigo dos ensinamentos talmúdico e cabalístico da religião judaica: duas forças moveriam o universo e uma pessoa sempre teria duas consequências de suas ações e de seus pensamentos – “por um lado” havia um problema, “por outro” sempre havia uma saída. Geralmente, nos séculos XIV e XV, a saída era o reconhecimento de seus talentos (quaisquer que fossem) nas esferas sociais, de preferência naquelas que oferecessem maiores condições econômicas e suporte para a arte: o clero e/ou as elites (BLECH & DOLINER, 2009: 60-64).

De acordo com os autores, Michelangelo tinha um ego e um temperamento artístico inflados, não se contentava com a realização de trabalhos supérfluos e sempre que podia primava pelo perfeccionismo. Era prepotente e não escondia sua personalidade arrogante. Procurava se empenhar apenas naquilo que para ele era mais conveniente e prazeroso, pois era o melhor do mundo naquilo que sabia fazer. Tal afirmação pode parecer óbvia, mas se observado o contexto do escultor ela vem bem a calhar e dois exemplos nos possibilitam afirmar isso.

Primeiro, quando ainda era aprendiz de escultor na escola do Jardim de San Marco, na década de 1490, houve um encontro com outro aluno, Pietro Torrigiano. Ambos tinham personalidades fortes e vaidades infladas. Nenhum era tolerante com piadas ou insultos. E os dois foram convocados para criarem objetos de decoração para a Capela Santa Maria de Carmine, em Florença. Quando faziam esboços dos desenhos, Michelangelo (ao que parece, com inveja da linhagem nobre da família Torrigiano e de seus recursos financeiros – sua família, os Buonarroti, havia perdido prestígio há algumas gerações) teria debochado dos rabiscos de Pietro. Este, por sua vez, irritado com a afronta, desferiu um soco violento contra o nariz do colega, esmagando tanto o osso quanto a cartilagem daquele órgão. Esta ação teve duas consequências: Torrigiano foi expulso de Florença, pela ordem de Lorenzo de' Medici (o então mecenas de ambos) e Michelangelo passaria a tomar a

desfiguração de seu rosto como parâmetro para suas produções artísticas, já que nada que ele fizesse poderia ficar tão feio e desalinhado quanto seu nariz.

Anos mais tarde, em 1503, um segundo exemplo se faz significativo: quando da leitura da narrativa acerca de um desafio público que envolveu ninguém menos que o escultor florentino e o pintor Leonardo Da Vinci, temos a devida noção do que representa o cuidado para com a reputação de uma pessoa famosa e de suas implicações naquele contexto. O então *gonfaloniere* (espécie de “prefeito”) de Florença, Pier Soderini, teve uma idéia um tanto ambiciosa: colocar os dois maiores artistas da cidade para disputarem um confronto artístico. A autoridade política em questão encarregou ambos de realizarem dois murais contíguos no Grande Salão do Palazzo della Signoria, palácio da administração local. Os dois teriam que desenhar e pintar um afresco representativo de momentos distintos de glória da cidade: Da Vinci pintaria a batalha de Anghiari e Michelangelo a de Cascina. De acordo com Blech & Doliner, só a preparação dos conceitos de desenhos tomou-lhes mais de um ano; em 1505, na fase final do projeto, Michelangelo se retirou às pressas de Florença em direção a Roma, evitando assim desafiar “o melhor pintor do mundo”, já que ele nunca tinha pintado um afresco na vida (seu ofício de orgulho era a escultura). Por um lado, a desculpa foi convincente: estava indo embora porque o papa Júlio II o convidara para realizar pinturas na Capela Sistina. Por outro, se analisarmos bem, seu medo de ser humilhado em público o denuncia, já que fugiu do desafio de pintar um afresco em Florença (onde era famoso) para pintar centenas de afrescos no coração da Igreja Católica (onde era pouco conhecido).

Um aspecto crucial da projeção de um “sujeito famoso” que eu gostaria de ressaltar, naqueles tempos, é a presença indispensável para os artistas de um *mecenas*. Afinal, viver de arte não era uma escolha muito lucrativa caso não houvesse a intervenção de alguém que pudesse bancar os custos daquele empreendimento. Seja um Estado, a Igreja ou uma família abastada, um “agente financiador” era crucial para um “gênio”. Ora, realizar obras de arte custava muito caro, já que os materiais para confecção eram, de certo modo, escassos. Para se ter uma idéia, os artistas eram considerados (principalmente pela Igreja) simples empregados que deviam cumprir exatamente o que mandassem seu(s) mecenas. Michelangelo, por exemplo, teve que custear com seus próprios recursos

as tintas que compuseram os afrescos do teto da Capela Sistina, além de prometer atender às vontades do então pontífice Júlio II, o que não significa que ele as realizou a risca.<sup>112</sup>

Outro detalhe: o artista não poderia assinar suas obras, especialmente aquelas que fossem feitas de encomenda para a hierarquia da Igreja. Caso o fizesse, estaria cometendo um “pecado grave”, já que possibilitaria que seu orgulho se postasse acima das boas “intenções cristãs” do sacerdócio. Com o discurso da “proteção” contra tal pecado, o clero impedia esse tipo de atitude. Quem ousasse afrontar a ordem tinha duas opções: ou pedia perdão ao Papa ou seria acusado de grave heresia. Michelangelo foi um exemplo disso e furioso por não ter podido assinar a sua *Pietà* (em 1499, antes mesmo de o artista ser “convidado” a pintar o teto da Sistina), no dia em que a estátua foi a público, e sem ninguém perceber, ele

[...] se escondeu atrás de uma coluna na Basílica de São Pedro, esperando pelo aplauso da multidão e o elogio de seu nome pelos críticos. Ao invés disso, ele ouviu as pessoas dizerem que a nova obra maravilhosa só podia ser de autoria de um grande talento de Roma ou da Lombardia – de qualquer lugar que não fosse Florença.

Furioso, Michelangelo arriscou sua vida naquela noite ao entrar na catedral, subir na sua obra-prima e rapidamente escrever na faixa que atravessa o peito de Maria: “Michelangelo Buonarroti, de Florença, fez esta obra” (BLECH & DOLINER, 2009: 112).

Fugindo rapidamente para que a frota de Guardas Suíços que vigiava o local não o visse, o escultor voltou a se esconder, provavelmente nos aposentos que o cardeal Riario bancava para ele. Quando foi descoberta a inscrição na estátua, Michelangelo foi obrigado a pedir perdão ao Papa e a jurar que nunca mais iria assinar outra obra; assim sendo, ele evitara a morte por heresia. Viveu até os 89 anos sem poder inscrever seu nome em nenhuma outra obra.

---

<sup>112</sup> O rabino Benjamin Blech e o historiador Roy Doliner defendem a idéia de que várias “mensagens ocultas” foram deixadas por Michelangelo no teto da Capela Sistina, em especial mensagens que fazem menção às tradições e aos ensinamentos judaicos presentes no Talmude, na Torá, na Cabala e no Midrash, além dos métodos de exegese bíblica para satirizar a postura arrogante e abusiva do poder da Igreja Católica, em especial do Papa Júlio II.

Essa vontade explícita de Michelangelo por reconhecimento ressalva outro aspecto, uma face avessa da glória (fama) que já se fazia rotineira no Renascimento: a noção de que ela também pode ser inconveniente. Nesse sentido, Dante talvez tenha sido, naquele contexto, o primeiro a denunciar essa condição, já que transpareceu em sua literatura a consciência de que ser ou conhecer um homem famoso pode vir a se tornar algo muito arriscado, podendo trazer certas “inconveniências”, tais como as descritas acima. A fama seria uma versão pública de vontades íntimas supérfluas. Isso se explicaria, em parte, pelas “fantasias infantis” ou pela inveja, características das imperfeições do ser humano. Nada mais a trazer do que um vazio da alma, mesmo que aquele não tenha sido seu intento, a fama não possibilitaria o “verdadeiro amor”. A responsabilidade da escolha entre qual caminho seguir seria o grande fardo da fama: por um lado, se você escolhe o amor conformado, medieval, abençoado e aliado à religião que lhe garanta um lugar no Paraíso, você não pode aspirar à fama; por outro, se você a pretende, verá que a memória e a glória far-lhe-ão conhecer o prazer do sentir-se realizado, mas só o Inferno haveria de te esperar.

Essa paixão pela fama, portanto, e na visão renascentista de Dante, seria também passível de reprovação, já que “[...] a glória intelectual não é absoluta, mas relativa aos tempos, e pode ser sempre suplantada e eclipsada” (BURCKHARDT, 1991: 88). O “famoso” que por ventura viesse a achar que estava “completamente realizado” cairia no ostracismo, na solidão, no vazio. Dante, por vezes, se sentiu nesse simulacro de desprezo e desilusão, de isolamento e exílio: seja por vontade própria (o autor prezava pelo estudo e pela vida solitária) ou pelos empecilhos da vida pública a partir de algumas de suas escolhas políticas (ao envolver-se em questões políticas de Florença contra a Igreja de Roma, Dante foi acusado de peculato, ganhos ilícitos e extorsões, sendo condenado, em 10 de março de 1302, à fogueira). Ao invés da defesa, preferiu a fuga e passou o resto da vida exilado, solitário, entregou-se ao temperamento violento e aos prazeres carnais e momentâneos de “[...] algazarra em que sempre apareciam mulheres de alcoice” (POLILLO, 1960: 9). Toda esta paisagem imagética foi vista pelo poeta como o estopim de um homem “famoso” que paga o preço de sua escolha.

Michelangelo, dois séculos depois, experimentou sentimentos semelhantes. Em prol de sua arrogância e da destreza de seu ofício, o escultor optou por um estilo de vida com poucos amigos, amantes menos ainda, que prezava pelo distanciamento, pela frieza, por um temperamento “ranzinza”. Por um lado, a desfiguração de seu rosto era a grande desculpa para tal fuga e

isolamento; por outro, sua atenção quase que inteiramente voltada para sua arte o impediu de administrar certos relacionamentos afetivos, certa proximidade com o calor humano. Para Michelangelo, este calor e a própria vida só tinham sentido em Florença, mais especificamente quando se expressavam nas horas gastas em seu ateliê repleto por dois tipos de corpos masculinos (aquilo que ele mais admirava): o dos *escultores* cobertos de empenho, destreza artística, esforço, pó de mármore e suor e o das *esculturas*, sempre nuas, que eram produzidas buscando a perfeição estética tanto da simetria de seus desenhos quanto do excesso de músculos e curvas em poses sensualizadas.

Fora desta ambientação, Buonarroti exprimia poucos gestos de felicidade. Parecia uma tortura para ele abandonar, mesmo que por poucos dias, os arredores de Florença (então, imaginem vocês o quão sacrificante deve ter sido passar quase cinco anos ininterruptos em Roma para o trabalho na Sistina). Diz-se que só era simpático com alguém quando essa atitude se fazia necessária e conveniente, quando precisava dos favores de um clérigo ou da generosidade de um dono de pensão. Ao mesmo tempo em que teve que adular muito o Papa Júlio II para conseguir os privilégios concedidos e o conforto que desfrutava nos aposentos a ele destinados na Basílica de São Pedro, não se entendia com quase nenhum dos demais clérigos da Igreja de Roma, a não ser com aqueles que admirassem arte “pagã” ou com os sacerdotes desafetos da então santidade.

Seja em Florença, menos ainda em outras cidades, pouco falava e fugia de um possível envolvimento amoroso mais duradouro com quem quer que fosse com a premissa de evitar a “desilusão”. Perfeccionista e egocêntrico, apresentava uma escultura social de si mesmo que era tão rígida quanto o mármore que adorava talhar; procurava a medida das coisas e do sentido de ser quando, ao se eximir do convívio com muitas pessoas, buscava conforto e satisfação na glória que os desconhecidos lhe atribuíam. Esse espírito de *grandiosidade* parecia querer compensar a profícua inadequação moral e social, já que a máscara da arrogância ajudava a assegurar o mistério em torno de sua genialidade, chamando a atenção dos outros para suas peças bem esculpidas. Escolhendo viver no vazio e no rancor, gozava do prestígio dos homens de “alto nível”, apesar da desconfiança da Igreja. No trânsito entre os dois centros culturais mais prestigiados da Europa de então (Florença e Roma), estava um Michelangelo famoso, sensível e reconhecido como poucos, mas que, como tantas outras pessoas “comuns”, de todos os lugares, era recluso em seus sonhos solitários, afogava as

mágoas na habilidade de seus afazeres profissionais e era atormentado pela carência de afeto que o acompanhou desde a infância.

Esses aspectos renascentistas da *glória*, então, justificariam a defesa de que a fama, em vários aspectos, teria emergido do mundo artístico, mental e simbólico vivido pelos “italianos” a partir dos séculos XIV a XVI.

Em uma segunda perspectiva, tão presunçosa quanto a primeira, se conjuntamente pensarmos que a fama é resultado da queda do *Ancien Régime*<sup>113</sup>, através especialmente das iniciativas dos pensadores do Iluminismo e das atividades sociopolíticas dispostas com a Revolução Francesa, estaremos pensando a partir da autoria, do intelecto: estarei me remetendo ainda aos artistas, mas também aos *philosophes* iluministas e ao próprio “homem comum” (SENNETT, 1998: 67). Se a primeira vertente do nascimento da fama tem um caráter mais pragmático, mais experiencial, mais corpóreo, a segunda mantém seu encaixe no mundo das idéias, no seio das projeções filosóficas e na possibilidade de se produzir narrativamente o “eu”, aquele que vai deixar um legado, construindo uma *reputação*. Se no Renascimento a regra era um artista não poder assinar o próprio nome em suas obras, no século XVIII (salvo certas exceções), a possibilidade abrangente da autoria passará a construir os pilares da obtenção de destaque de um indivíduo entre seus contemporâneos e arregimentará a longevidade da memória de uma pessoa que tinha tudo para cair no esquecimento, sem o orgulho da fama “universal”. Assim sendo, dois aspectos dão fôlego a essa hipótese, quais sejam:

Primeiro, poder-se-ia afirmar que a fama, como a conhecemos hoje, traria do século XVIII a projeção da possibilidade de divulgação de uma imagem respeitável para o deleite de uma *opinião pública* em larga escala. Com o desenvolvimento da imprensa, intencionou-se a atual preocupação das esferas da comunicação em enfatizar a pretensa dicotomia existente entre a “notícia verídica” e o “boato”. No período em questão, os europeus estavam mais ávidos do que nunca por meios que os

---

<sup>113</sup> O Antigo Regime é visto aqui da mesma maneira que Richard Sennett viu: seguindo o uso estabelecido por Alexis de Tocqueville, Sennett demonstra que o termo “se refere ao século XVIII, especificamente ao período no qual a burocracia comercial e administrativa se desenvolve nas nações, paralelamente à persistência de privilégios feudais” e completa dizendo que “quando pensamos na ‘velha ordem’, somos propensos a imaginar uma sociedade decadente, cega à podridão existente em seu interior; o verdadeiro ‘antigo regime’ nada tinha dessa indiferença para com suas próprias contradições”. Cf. SENNETT, 1998: 67.

possibilitassem estar atentos às últimas notícias acerca dos trâmites da política, dos costumes, da vida social e, não obstante, das novidades acerca de uma pessoa “famosa”. O público do século XVIII era “[...] curioso a respeito dos negócios públicos e consciente de si próprio como uma nova força política – isto é, como opinião pública –, ainda que não tivesse voz alguma na condução do governo” (DARNTON, 2005: 49).

Segundo, dois modos de construir uma reputação se faziam valer: um deles, ao mencionar-se a emergência de uma opinião pública naqueles tempos, justifica-se na tentativa de grande parte dos *philosophes* em manter uma boa imagem na imprensa, nos salões da alta sociedade, nos cafés e *boulevards* das grandes cidades, no “boca-a-boca” dos folhetins informativos. Para Robert Darnton, esses intelectuais, apesar de preocupados em demasia com o desenvolvimento de uma filosofia sistemática, estavam ainda mais interessados em projetar suas reputações para o seio de um público-leitor, de modo que a divulgação de seus trabalhos obtivesse largas escalas de alcance, iluminando a cultura através de um nivelamento da (sua) razão, disseminando idéias entre vários grupos sociais, principalmente nos ambientes de universidades, teatros, jornais, lojas maçônicas, ateliês de artistas, etc. A divulgação era, mais que a razão, o motor que movia a sensibilidade desses filósofos para as preocupações com a cultura, o letramento e o apogeu da “civilização”: propor-se-ia, para a vida pública, os utensílios necessários para a difusão de uma reputação gloriosa quando da obtenção sistemática dos direitos à liberdade, igualdade e fraternidade – momentos ápice do renome no contexto.

O outro tem sentido quando se entende que no século XVIII houve uma defesa da construção individual dos sujeitos a partir de um “eu” que se quer feliz e bem sucedido. Felicidade e sucesso pareciam ganhar terreno na perspectiva de que cada vez mais as pessoas iam entendendo que poderiam ser atores de si mesmas. Quando, nesse século, se distinguiu o “público” do “privado” forjou-se a busca pelo sucesso enquanto uma “saga de vida”, algo a ser permanentemente perseguido. Um consenso que rodeia essa tentativa parece óbvio: este segundo modo é cosmopolita, advém dos grandes centros urbanos que estavam se edificando a partir da Revolução Industrial. O desejo de ter uma vida “feliz” passou a se confundir com a possibilidade do acúmulo de bens materiais e da ostentação de riqueza; também se viu próximo daquilo que Jean-Jacques Rousseau mais denunciou: a “corrupção” dos *moeurs* (costumes). Nesta perspectiva, obter boa fama (reputação) seria o mesmo que ter “direito pleno” à vida, à liberdade e à felicidade enquanto

consolidação pessoal do progresso civilizatório e da prosperidade de bens de uso e consumo. A “personalidade individual” enquanto um princípio social levou à tona a idéia de que para se ter uma imagem respeitável seria necessário se ter posse; para tanto, com a validade do status social alcançado por certas pessoas, convencionou-se medir o “caráter”, a “credibilidade” e a “decência” através dos ganhos materiais e financeiros e das atividades socialmente notórias como a política, o direito e as artes – realizações que corromperiam a natureza humana.

Já que falei em Rousseau, não poderia deixar de citá-lo enquanto exemplo interessante de como a construção de uma *reputação* (fama) foi proeminente no Iluminismo francês: este *philosophe* representa uma espécie de “imagem resumo” para a grande maioria dos outros filósofos, no tocante ao comportamento, já que foi uma expressão viva de errância, subversão, carência, desapego e, para Daniel Boorstin, no bom sentido, de uma “depravação do pensamento”. Dentre todos os pensadores do século XVIII, Rousseau foi o que mais procurou reinventar o seu “eu”, criar as personagens que davam sentido à sua vida. As obras que produziu buscavam representar uma versão daquilo que ele vivia, especialmente em suas *Confissões*. Sua dificuldade em se inserir em regras e de se adequar às ordens, aliada a uma prodigalidade surpreendente para a leitura, fizeram com que Rousseau se dedicasse ao mundo das letras com uma paixão desenfreada que o levou a viver a vida como uma espécie de ficção. A única ordem que o agradava era a sua própria: “filho de um relojoeiro na pequena república de Genebra, ele começou a vida numa posição modesta na hierarquia social e logo chegou ao degrau mais baixo”, diz Darnton. Com a morte da mãe e o sumiço do pai, os parentes tentaram tomar as rédeas do destino do então garoto de 15 anos e o entregaram a um advogado e a um gravador de tinta, para que trabalhasse como aprendiz. Não se fixou em nenhum dos “empregos”. Não respeitava regras, nem cumpria horários:

[...] uma noite de domingo, quando brincava com alguns amigos fora dos muros da cidade, ele ouviu o grito que servia de toque de recolher. Eles correram para o portão. Tarde demais: já estava fechado. Teriam que passar a noite ao relento e levar uma surra pela negligência na manhã seguinte. Tendo sido açoitado duas vezes por esse delito, aos quinze anos Jean-Jacques deu costas para Genebra e pôs o pé na estrada (DARNTON, 2005: 127).

Esse seria o grande fio condutor da vida de Rousseau a partir de então: a fuga, a vida nômade e sem um rumo definido. Sua grande certeza vinha da ponta de uma pena molhada de tinta; já seu sustento, durante décadas, dependeu de seu poder de sedução apurado e dos afagos e favores de madames da alta sociedade francesa, geralmente viúvas, que o enchiam de caprichos: no cerne da aristocracia parisiense, Rousseau passava a conhecer pessoas influentes, como Madame de Warens e Madame d'Épinay, e gozava de um direito que poucas pessoas de origens sociais discretas como as dele (vinha de uma família de artesãos) teriam no século XVIII, as *cartas de recomendação*. Tendo tais documentos em mãos, o escritor empreendeu algumas tentativas de se infiltrar mais efetivamente nos salões da alta sociedade com a esperança de divulgar suas idéias: mesmo contando piadas e entretendo os freqüentadores dos salões e cortesãos com a leitura de trechos das *Confissões* – algo que não parecia muito proveitoso – esse contato permitiu que ele aprendesse a lidar com o desejo furtivo que ali se desenvolvera: a necessidade de ganhar fama através da reputação (BOORSTIN, 1995: 699-709). Mesmo com o aparente desapego aos bens materiais e a falta de uma propriedade, Rousseau ostentava o desejo e a prática da fama como poucos em seu tempo.

Assim sendo, sua primeira investida significativa na opinião pública se deu quando de sua participação em um concurso de “ensaios” para jovens talentos e intelectuais, promovido pela Academia de Dijon, em 1750, que propunha uma questão inovadora aos participantes: estaria o progresso das artes e das ciências purificando ou corrompendo a moral? A tese de Rousseau foi preparada com algumas intenções bastante louváveis, tentando denunciar a hipocrisia que rodeava as pessoas que detinham o poder-saber da produção dessa intelectualidade, das leis do cientificismo e da estética artística de então. Para ele, “as ciências e as artes tinham sido instrumentos de opressão, garantindo riqueza para os ricos e impondo pobreza aos outros” (Ibidem: 702), advertindo que o “homem selvagem”, este ser não afetado pelas incongruências da urbanidade e do civismo, sobrepor-se-ia ao “civilizado”, já que não correria o perigo de ser envolvido pela corrupção, tão cara a este último.<sup>114</sup> Como um *philosophe en mission*, intelectual “engajado”, Rousseau defendeu a idéia de que o ser humano é, em essência, um ser “bom”, caridoso, confiável; mas o cosmopolismo das

---

<sup>114</sup> Sennett é um dos autores que lêem Rousseau, acreditando que este defendia a idéia de que os *moeurs* (costumes) se corrompem “quando as pessoas formam um estilo que transcende o trabalho, a família e o dever cívico. Ficar fora do contexto da sobrevivência funcional, pensar em prazeres que não contribuem para propiciar e manter a vida – isto é corrupção”. Cf. SENNETT, 1998: 149.

grandes cidades estaria invadindo o caráter dos sujeitos, exigindo deles uma representação teatral para a vida cidadina que disseca sua honra e transforma-os em animais empalhados: as grandes cidades difamariam a vontade natural da convivência harmoniosa em grupo.

Mas o que teria sua tese a ver com uma busca pela fama? A resposta não nos parece tão difícil se olharmos atentamente para a vida do *philosophe*. Além de ter deixado dezenas de madames viúvas encantadas, cada uma delas acreditando ser o “verdadeiro amor de sua vida”, Rousseau tirou proveito de várias situações para disseminar seu nome entre as elites francesas. Tentou escandalizar a Academia (tão séria e rígida) com suas idéias. No teste promovido em 1750, apesar de suas intenções graciosas, parecia ele muito mais interessado em chamar a atenção e causar impacto do que mesmo divulgar a “bondade” humana. Confessando procurar incansavelmente por seu “eu”, ele desistia de todos os filhos que gerou com a única mulher com que teve um relacionamento duradouro e aparentemente “sincero”: ela, Thérèse Le Vasseur, ao que parece, teve que engolir as vontades do marido e entregar todos os seus filhos ao Hospital dos Enjeitados, confirmando o ego inflado do companheiro que só tinha tempo para pensar em si. Rousseau gostava tanto do despojamento e da ostentação que tratava a sogra como uma criada que tinha por dever, à medida que a fama do genro crescia, passar para o papel as palavras que o davam prestígio.

Então, o mesmo autor que, em seus escritos, parecia preocupado com o bem estar humano, com o doloroso destino que parecia reservado à civilização e com as conseqüências da corrupção absoluta dos reis absolutistas, vivia rodeado por corrupções e caprichos. Denunciava o “bom gosto” como propagador da inveja, mas invejava os modos de sentar e agir à mesa difundidos entre os aristocratas. Acusava o estilo de vida das grandes cidades da época, mas não conseguia passar muito tempo longe de uma das maiores do mundo: Paris; mesmo quando partia sem deixar vestígios, sempre voltava para recuperar atenção de seu público-leitor. Atacava abertamente a corte francesa, mas não fazia questão de colaborar com a difusão de seu poder, além obviamente de não fazer objeções quanto a ser apresentado a Luís XV ou mesmo de aceitar uma pensão real. Sua busca por reconhecimento o transformou numa “moda”, numa atração repetitiva de picadeiro de circo, uma “[...] espécie de animal selvagem capturado nas camadas mais baixas da sociedade e exibido para a fascinação dos que estavam no topo”. Portanto, não se adequando aos costumes da realeza e da aristocracia, Rousseau os denunciava, os negligenciava, parecia querer ridicularizá-los, afirmando que a tirania política e a busca da boa reputação substituíram a possibilidade da virtude “natural” dos

homens. Fingindo desprezar o refinamento das elites, ele o invejava e parecia querer apagar um tanto da reputação que ele mesmo construiu de pessoa indisciplinada e não educada através de uma “autodifamação confessional”: “[...] a *celebridade transformava o vagabundo intelectual e escritor charlatão [philosophe] num urso dançarino*” que falava mal de si mesmo (DARNTON, 2005: 133-134).

Por outro lado, a um oceano Atlântico de distância, estava Benjamin Franklin. Enquanto Rousseau foi um exemplo representativo da reputação pretendida pelos *philosophes* europeus, especialmente pelos franceses, de ganharem renome através do intelecto, Franklin pode ser a primeira grande referência histórica de um “homem comum” (e sem interesse pelas artes) que ascendeu socialmente por sua *astúcia*. Ele se tornou protagonista de uma “saga de sucesso” que teve como enredo principal sua vida profissional, vida esta bastante elogiada e aclamada, triunfante por seus próprios esforços: a primeira tentativa significativa – e explícita – de planejar uma carreira que tivesse como resultado o alcance de uma reputação elogiável e exemplar que o desse nada menos que fama e reconhecimento.

Conhecido por seus experimentos na área da eletricidade e meteorologia, especialmente na primeira, Franklin ganhou renome ao dar definição ao *princípio de conservação de carga elétrica*, afirmando que a energia produzida no friccionar de dois objetos não produz, mas transporta energia de uma matéria para a outra à medida que a carga se torna igual ao volume do espaço utilizado menos a variação da carga que se afasta daquele volume, comprovando a existência das cargas positiva e negativa. Essa teoria serviu para Franklin não apenas na utilização de fins científicos: ela exprimiu uma espécie de “ideal de vida”. Na lógica à qual se acostumou, toda a energia que suas ações irradiavam deveria ter conseqüências diretas na imagem que as pessoas viriam a ter dele. Autor de *Autobiografia*, o “mero tipógrafo” que se tornou diplomata e inventor tinha como pano de fundo de suas convicções a noção de que ele devia estar em constante *correção*. Polindo-se e tornando-se cada vez mais “verdadeiro” com os outros, Franklin acreditava que esse exercício diário de autocobrança iria fazer dele uma pessoa de prestígio, influência, carisma e felicidade. Buscava todos os meios possíveis de sua época para alcançar isso: após casar-se com Deborah Read, vinda de uma família abastada da Filadélfia, e prosperar com a fundação de uma tipografia própria (ressaltando a grande ajuda da família Read), Franklin

[...] propôs garantir a segurança das ruas com a criação de uma força policial, melhorar o trânsito delas pavimentando-as, limpando-as e iluminando-as. Organizou um corpo de bombeiros voluntários, promoveu a criação de um hospital municipal e uma biblioteca circulante, uma academia para jovens e uma universidade para a promoção da cultura (BOORSTIN, 1995: 712).

Todas essas iniciativas tinham o propósito de alcançar respeitabilidade entre seus “iguais”, entre aqueles imediatos que iriam observar e usufruir de seus feitos. Homem de recursos, não era enciclopédico como os *philosophes* franceses, mas circulava por entre intelectuais e pessoas de letras e foi fundador de um grupo de debates de questões científicas e filosóficas, o *Junto*, que viria a se tornar a *Sociedade Filosófica Americana*, com o intuito de promover o “saber útil” (artes e ciências da natureza). Ganhar reconhecimento entre diversas camadas da esfera social da então colônia inglesa na América parecia para ele ser o elo entre sua vida “comum” e a aclamação das altas cortes europeias, especialmente da inglesa. Para Boorstin, Franklin vivia um “programa de auto-aperfeiçoamento” impulsionado gradativamente por essa necessidade de consolidar uma reputação para si e uma para seus lugares de origem (nascido em Boston e realizado na Filadélfia). Procurava a fama não para confrontar uma Corte que invejava e não conseguia imitar, mas para “chegar à Perfeição Moral” e servir de exemplo para todas as pessoas que tivessem notícias de sua vida. Buscou difundir treze “virtudes” que deveriam servir de modelo para todo aquele que almejasse uma vida digna e de sucesso entre os compatriotas: Temperança, Silêncio, Ordem, Revolução, Frugalidade, Diligência, Sinceridade, Justiça, Moderação, Asseio, Tranquilidade, Castidade e Humildade. Todas elas tinham como alvo a plenitude do sucesso pessoal (Idem, *Ibidem*: 718).

Tendo conquistado prestígio local, restava-lhe ser aceito na Europa. Após ter contribuído com a elaboração e depois assinado a *Declaração de Independência* dos Estados Unidos, em 1776, Franklin foi designado como comissário norte-americano para lidar com questões diplomáticas em relação à França junto a Silas Deane e Arthur Lee. Sua intenção era sutil, mas nada modesta: assegurar o reconhecimento da independência das Treze Colônias por parte do jovem e inexperiente Luís XVI (de vinte anos de idade que assumira o trono há apenas dois daquela ocasião) e conseguir prestígio entre os franceses, destacando-se nas relações internacionais. E assim o fez e junto com os outros dois colegas conseguiu “[...] oito navios de guerra armados e com pessoal, dinheiro a título

de empréstimo, o envio de mantimentos militares e o armar de navios sob a bandeira dos Estados Unidos da América do Norte” (MENDES, s/d: 2) <sup>115</sup>. Divulgar seu nome era uma coisa que Franklin fazia com prazer, já que “amava a si mesmo” e dizia que esse orgulho era a chave para o sucesso com as relações entre diferentes. Além da França, portanto, tinha que traçar as possibilidades de estabelecer tratados de amizade, armas e comércio com as demais nações européias, notadamente aquelas que rendessem mais retornos financeiros e prosperidade diplomática à nova nação.

“Quando chegou a Paris, em 1776, Franklin tornou-se instantaneamente uma celebridade.” Não se abalou com a modesta recepção que teve nas cidades de Auray e Nantes, pois seu objetivo era a capital dos grandes *philosophes*. Chegando lá em 21 de dezembro foi bem recebido e acolhido pela alta sociedade francesa: “[...] os parisienses o tinham na conta de um Voltaire matuto, e ele nada fez para desmanchar essa impressão. Eles o admiravam como quacre, o que ele não era, mas deixou que pensassem que fosse.” (BOORSTIN, 1995: 714). A indumentária era mesmo uma arma prodigiosa de sua exposição: em 1778 sua fama se alastrou de modo tal que foi reconhecido como único ministro plenipotenciário dos Estados Unidos em território francês, apresentando-se à sociedade com o encanto de um desbravador que empolgava quem o via, especialmente os grandes salões aristocráticos e as alcovas onde se instalava. Em certa ocasião, ao se apresentar à Corte e ao Rei franceses, foi “vestido como um lavrador norte-americano, com o seu cabelo liso sem pó de talco e o seu chapéu redondo em completo contraste com as rendas, os casacos debruados e cabeças perfumadas e empoeiradas dos corredores de Versalhes”. (MENDES, s/d: 6).

Desejava ser visto, notado: apresentava-se na vida pública enquanto um *forasteiro*<sup>116</sup>. Vindo de um lugar distante, ele tentou a todo custo penetrar a barreira cultural que separava seus costumes com os dos franceses, sem negar aquilo que o tornava “tão singular”: o manequim de “cidadão

<sup>115</sup> MENDES, Nuno. “Benjamin Franklin em Paris: a ação diplomática dos EUA em França aquando da luta pela independência”. In: *CIARI, Centro de Investigação e Análise em Relações Internacionais*. Lisboa, Portugal, s/d: 02. Disponível em: [http://www.ciari.org/investigacao/benjamin\\_franklin.pdf](http://www.ciari.org/investigacao/benjamin_franklin.pdf). Acesso em: 30 de Junho de 2010.

<sup>116</sup> O sentido de *forasteiro* aqui utilizado é este: um estranho que “surge em uma paisagem onde as pessoas têm percepção suficiente de suas próprias identidades para poderem criar regras sobre quem se enquadra e quem não se enquadra”, penetrando uma barreira, “fazendo-se verossímil nos termos habituais e usuais aos que estão do lado de dentro”. No caso de Franklin, ele se “enquadrava” aos “bons costumes” aristocráticos sem querer abdicar de sua aparência advinda da Pensilvânia. Cf. SENNETT, 1998: 68-70.

perfeito” que servia para os europeus olharem o que era a América que estava nascendo, a que ela se propunha, composta por cidadãos urbanos, letrados e em pleno desenvolvimento da civilidade, ao menos em seus termos. Em 1783, pediu ao Congresso para retornar à Filadélfia, pois se queixava de estar “há muito tempo fora de casa”. Por conta de sua fama era muito útil para ser dispensado tão cedo: continuaria em Paris como ministro até maio de 1785 quando foi substituído pelo admirador Thomas Jefferson.

Um último atestado de sua vontade escancarada de fama e da consolidação de uma imagem que não poderia ser manchada: Franklin morreu em abril de 1790 sem trocar uma palavra sequer com o filho William por completos cinco anos depois de parar para um encontro formal e rápido em 1785 em Southampton (antes disso, a última conversa tinha sido em 1776). Benjamin foi um notório republicano que empreendeu todo o seu sucesso para fazê-lo valer na edificação da independência norte-americana. Seu único filho, porém, quando foi governador de Nova Jersey, preferiu permanecer anti-separatista e partidário da Grã-Bretanha. O que mais parecia uma querela política que poderia ter sido resolvida com o passar dos anos tornou-se uma mágoa mortal e intransigente, já que William ainda tentou uma reconciliação em 1784 que foi negada pelo pai com a justificativa de que sua boa *Fama*, sua *Fortuna* e a própria vida estavam em jogo e não poderiam ser desperdiçadas por um “ingrato que não valia o esforço”. Como o desentendimento se tornou de conhecimento público, Benjamin Franklin renegou o filho em prol da segurança de sua reputação.

Esses dois modos de construção do renome no século XVIII e os exemplos dos quais me fiz valer para operacionalizá-los, apesar de suas diferenças e vicissitudes, tinham um ponto em comum que parece peculiar da época: uma incessante busca pela felicidade. Mas um tipo de busca que já falava a linguagem moderna: enquanto na Renascença a glória de um artista poderia lhe trazer prazer imediato, orgulho, autoestima e valorização, fazendo-lhe alcançar um “[...] *desprezo amável por tudo e por todos*” (BURCKHARDT, 1991: 98), ora explorando nos “pecados” terrenos um descarrego desenfreado de suas necessidades emotivas e carnisais, ora isolando-se e almejando nesse isolamento o divã da genialidade, a partir do século XVIII essa busca também voltou a se manifestar no plano terreno – já que entre a Renascença e o Iluminismo, a felicidade “[...] *parecia mais improvável do que nunca*” (DARNTON, 2005: 106) – de uma maneira diferente e mais bem articulada, no entanto. O significado de “ser feliz” ainda mantinha sua sustentabilidade na obtenção de glória, mas começava também a se tornar sinônimo de progresso e prosperidade – ou seja, ganhou

o acréscimo do acúmulo de inteligências múltiplas e riquezas e do investimento em bens materiais – evidenciando-se enquanto uma relação capitalista.

A razão e as luzes têm grande responsabilidade nesse ensejo seja na Europa ou nos Estados Unidos. “*Os filósofos do Iluminismo tomavam a felicidade como uma meta da vida do homem como indivíduo e da existência da sociedade como coletividade*” (Idem), os separatistas norte-americanos louvavam aqueles que viviam em busca da felicidade através da ciência, do saber ou do sucesso financeiro e as pessoas “comuns” também passavam a incorporar esse desejo incompleto, esta aporia utópica da permanente conquista: a felicidade enquanto anseio e esperança passa a se tornar uma verdade em que se deveria acreditar.

Ela também se torna um direito: aqui e agora enquanto der tempo. A promessa de felicidade no além-túmulo, num plano divino e ao lado da divindade ainda permanecia bem itinerante e presente, percorrendo por entre os caminhos de vários setores diferentes da sociedade moderna, mas uma nova opção se apresentava: quando da Declaração da Independência norte-americana garantindo direitos à vida, à liberdade e à busca pela felicidade impulsionou-se essa alusão imediatista, pois já que o hoje é o que conta e o amanhã já pode ser muito tarde, a afirmação “quero ser feliz” ganha o aparato de um cálculo ordenado de projeções e expectativas. Um *objetivo* que se não alcançado esvaece-se nos sonhos, nas frustrações, nos medos e na decepção: se *ser feliz* deixa de ser uma herança e passa a ser um direito, então como é possível não tê-lo? Simples: “[...] *é o homem natural que possui tais direitos psíquicos, não o indivíduo. Todos os homens poderiam exigir felicidade ou fraternidade, justamente porque o natural era impessoal e não-individual*” (SENNETT, 1998: 118) (e a natureza humana, nesse entendimento, urge por felicidade), mas um só homem não poderia ser feliz, ele ainda não seria capaz disso.

Mas não poderia em termos. A distinção “público” e “privado” era um dos caminhos para exprimir quem “era feliz” e quem “não era”. É justamente aí onde a fama intervém na construção desse desejo, já que o sucesso das atividades individuais e a reputação atingida pelas mesmas passava a orientar o controle e o equilíbrio entre o sujeito e esses dois domínios da vida em sociedade. Assim, quando a Declaração norte-americana substituiu o termo “propriedade” pelo termo “felicidade”, dando a entender que para uma pessoa ser feliz ela precisaria de acúmulo de bens, de ostentação de pertences, de luxo, ela restringiu essa possibilidade a alguns poucos sortudos que tivessem perspicácia para tanto – ela, implicitamente, decretou que as pessoas teriam que viver em



uma eterna busca pela *conquista*. Por um lado, ela possibilitou uma “liberdade” para os indivíduos poderem almejar a fama que antes só pertencia ao alto clero e a alguns membros da nobreza (especialmente os reis); por outro, ela amputou a “vida” quando manteve o espírito de sucesso para os poucos que consigam ter boa reputação e posses e esquecimento para uma grande multidão que não consiga alcançar o renome. Com isso, o sentido de felicidade pensado no século XVIII abriu as portas para a lógica contemporânea de que muitos devem renunciar à fama para que alguns possam aproveitá-la.

Quem mais lucrou com isso, naquele momento, foram os *philosophes* europeus e os separatistas das Treze Colônias na América e por isso meus exemplos com Rousseau e Franklin se justificam. Os primeiros queriam o sucesso que pertencia aos reis, denunciando o *Ancien Régime* de atraso e barbárie e lutando em prol de “civilização” e “polidez” através da razão: “[...] a Europa intelectual queria convencer-se que vivia no melhor dos mundos possíveis; e a doutrina do otimismo constituía seu grande recurso” (HAZARD, 1983: 26-27), pois sua filosofia deveria ser conduzida pela prática em vida terrena e esta prática só seria alcançada através da felicidade que, por sua vez, só pareceu beneficiar eles mesmos e alguns poucos. Já os separatistas, encabeçados por Jefferson e Franklin, plantaram os frutos para um materialismo desenfreado que tinha como impulso o sonho de enriquecimento precoce e aperfeiçoamento incessante das condutas de vida. Em resumo, essa seria a versão iluminista do sentimento de fama.

Ao chegar à parte final deste artigo, gostaria de fazer duas perguntas que fundamentam minha escolha pela arqueologia da fama.

Primeira pergunta: por que há um limbo temporal, na história que conto, entre a Renascença e o Iluminismo? Não houve nenhuma prática entre esses dois períodos históricos que pudesse ser visto como um ato de fama? É quase certo que sim. Porém, naquilo que me interessava contar, apenas com esses dois eventos pude desenhar configurações singulares de uma mesma ação. Há uma semelhança e um fio condutor que ligam Dante, Michelangelo, Rousseau e Franklin; muitas diferenças é certo, mas suas experiências convergem para um lugar comum: a construção lenta e gradativa do sentimento de fama e dos alicerces sociais que permitiram ao fenômeno ser visto como um sentimento histórico, tornando-se algo corriqueiro nos dias de hoje. Não estou dizendo que é por causa desses senhores que atualmente nós vivemos ou rodeados de indivíduos famosos ou daqueles que buscam por isso (motivos outros explicam isso); pelo contrário, afirmo que se trata apenas de

mostrar como esse tema pode ser evidenciado e lido em diferentes temporalidades (e com artifícios diferentes), além de como se desataram os laços que o conduz; conto, portanto, como algumas vidas que o personificaram seguiram isoladas (mesmo constituindo a história de algo em comum) e como tomaram novos rumos em seu curso.

Segunda pergunta: o que Dante, Michelangelo, Rousseau e Franklin têm a ver com Elton John e Bernie Taupin, estudados na Dissertação? Não muita coisa. Eles, de fato, não eram as escolhas ideais para se comparar com as vidas do cantor britânico mais famoso do século XX e de seu letrista. Nenhum deles era músico ou compositor, por sinal. Mas é justamente isso o que ensina a arqueologia: eu busquei na diferenciação que há entre os quatro e o cantor/compositor a semelhança que me competiu evidenciar. Nunca li em lugar nenhum que a dupla tenha sido ou ainda seja leitora de Dante ou de Rousseau; até pode ser que Elton John tenha alguma réplica ou mesmo uma peça original de Michelangelo, já que é um dos maiores colecionadores de obras de arte da contemporaneidade, mas também confesso que nunca vi nada a respeito; duvido ainda que ele tenha se preocupado em ler alguma coisa de Benjamin Franklin. Não sei também se Taupin leu. Os modos de vida dos quatro parecem nada ter a ver com o do músico ou com a do letrista, exceto por uma coisa: todos buscaram de algum modo o reconhecimento. Mas alguém haveria de me alertar, corrigindo-me, e dizer: Elton John é fã de Wolfgang Amadeus Mozart, que também foi famoso e que viveu no Iluminismo. Por que você não procurou nele um exemplo para a semelhança que queria? A arqueologia responderia por mim: *porque seria óbvio demais*.

### **Bibliografia**

- ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1960.
- BLECH, Benjamin & DOLINER, Roy. **Os Segredos da Capela Sistina: as mensagens secretas de Michelangelo no coração do Vaticano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BOORSTIN, Daniel Joseph. **Os Criadores: uma história da criatividade humana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- COELHO, Maria Claudia. **A Experiência da Fama**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.



DARNTON, Robert. **Os Dentes Falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HAZARD, Paul. **O Pensamento Europeu no Século XVIII**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.