

RESUMO/ ABSTRACT

OLHAR A PAISAGEM, VER A CULTURA: A LIÇÃO DE LIMA BARRETO

O artigo apresenta o diálogo crítico da ficção de Lima Barreto com a construção de formas de olhar a natureza que a tornam paisagem e, por consequência, índice de brasilidade e estratégia estético-política. O processo literário de estranhamento do familiar, realizado pelo escritor, dialoga com os paradoxos da linguagem pictórica de René Magritte.

Palavras-chave: Lima Barreto; paisagem; cultura.

TO LOOK AT THE LANDSCAPE, TO SEE THE CULTURE: THE LESSON OF LIMA BARRETO

This article presents a critical dialogue in fiction by Lima Barreto in a building ways of looking at nature that make the landscape and therefore index Brazilian-ness and aesthetic-political strategy. The literary process of estrangement from family, held by the writer, speaks to the paradoxes of pictorial language of René Magritte.

Keywords: Lima Barreto; landscape; culture.

OLHAR A PAISAGEM, VER A CULTURA: A LIÇÃO DE LIMA BARRETO

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Professora adjunta de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ - RJ

carmemluci@uol.com.br

Se podes olhar, vê.

Se podes ver, repara.

Livro dos Conselhos, apud Saramago

Uma das muitas contribuições críticas da obra de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) está na reflexão acerca do papel da literatura, e do intelectual, na orientação do olhar do brasileiro para a paisagem. Convoca o leitor a pensar sobre o momento em que o discurso literário, especialmente romântico, constituía uma prática discursiva dotada de eficácia real em suas intervenções no mundo, paradoxalmente, num país de analfabetos.

Diversos momentos de sua obra revelam a preocupação de indagar – de que é feita a paisagem? Quais as consequências, para os brasileiros, de assimilar como natural a paisagem inventada pela literatura? E, talvez, a questão, ou lição, mais importante: com quais molduras e lentes olhamos a paisagem, a cultura e a nós mesmos?

Seus romances, contos e crônicas descortinam formas de olhar a cultura, o país e a paisagem e permitem ao leitor visualizar as camadas de ficção que moldaram palmeiras, sabiás, florestas e cascatas, em nosso imaginário, como marca de brasilidade e tornam o pitoresco uma necessidade estético-política, tanto para os intelectuais, quanto para o desenho de aspectos de nossa identidade cultural.

Ao encontro do paraíso: primeiras imagens

Em *As minas de prata*, de José de Alencar, há um curioso diálogo entre personagens, o Pe. Gusmão de

Molina e o comendador Lope de Velasco, que transcorre assim:

- Assim está o senhor comendador em seu paraíso terrestre? disse o Pe. Molina com um sorriso.
- Bem acertado nome, não vos parece? Respondeu também rindo o comendador (ALENCAR, 1960a, p. 745).

Desde o tempo de Colombo até o de Caminha, a crença na proximidade do paraíso terrestre constitui uma espécie de ideia fixa que contamina, ramificada em inúmeros derivados e variantes, a atividade dos conquistadores e colonizadores. Do mesmo modo que nada separava Colombo da obsessão de que havia desembarcado nas Índias e estas se situavam na orla do paraíso terreal (HOLANDA, 1969, p. 12), também Caminha descreve a terra recém-descoberta moldado por essa perspectiva. Imagens como a da terra de fertilidade inaudita, com árvores de copas altíssimas, carregadas de saborosos frutos, numa eterna primavera ao ritmo alegre dos cantares de pássaros de mil cores, direcionaram os primeiros olhares para o Novo Mundo. O cenário americano parecia incorporar o milagre à natureza e fundamentar a expressão “Novo Mundo”: novo, por ser ausente da geografia de Ptolomeu e por permitir ao mundo conhecido renovar-se ali, regenerar-se “vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores da estação” (HOLANDA, 1969, p. 210).

No entanto, a parte que cabe aos portugueses nas origens da geografia fantástica do Renascimento é mínima, se comparada a dos letrados renascentistas europeus; e desproporcional, quando comparada às atividades de seus navegadores. Com o intuito utilitário de alertar os viajantes sobre os perigos na nova terra, especialmente com os nativos – e seus rituais de canibalismo – bem como informar-lhes acerca das atividades extrativistas, da sujeição do gentio, das formas de coerção do colonizador, a cartografia desenha as peculiaridades do homem e das terras brasileiras. Pela cartografia, mais do que por poemas e relatos, os habitantes do Novo Mundo entraram no Renascimento português, embora por imagens ambíguas e distorcidas. Isto porque, sem consultar a correspondência dos jesuítas, residentes no Brasil, os artistas preferiam recorrer aos desenhos e pinturas produzidos na Alemanha, baseados em estereótipos de cenas, especialmente as de canibalismo, típicas do imaginário e da iconografia europeia do Renascimento. Um descompasso se estabelece entre a forma dos personagens índios nos quadros – projetados em indumentárias indígenas – mas com significados estranhos às narrativas de viagens e relatos sobre o Brasil. (RAMINELLI, 1996).

As visões e promessas miraculosas de Eldorado e Amazonas, não chegaram a assumir papel relevante na atividade colonial portuguesa. Não se pode afirmar, portanto, que os portugueses participassem menos daquela sedução universal pelo paradisiaco, mas é provável que os motivos edênicos – di-

ante de marinheiros acostumados a contatos com culturas e línguas diversas e vindos de um pequeno país, mas realizadores de conquistas fantásticas – perdiam a sua intensidade, para chegar àquilo que Sérgio Buarque de Holanda denominou de “atenuação plausível” (HOLANDA, 1969, p. 238).

A descrição sensível, inerente a toda e qualquer paisagem, depende do tipo de olhar, da educação visual do observador, das estratégias de observação e do respectivo contexto. Imagens prévias, criadas pela literatura ou pintura, orientam a percepção do espaço e mesmo um olhar errante insere-se num quadro cultural, pressupondo a existência do conhecido, como ponto de referência, para o observador viajante.

Não se abre um livro de viagens em que não se encontrem descrições de caracteres e de costumes, mas fica-se espantado ao verificar que essas pessoas, que tanto descreveram coisas, só disseram o que cada um já sabia, só souberam perceber, no outro lado do mundo, o que poderiam notar sem sair de sua rua (ROUSSEAU, 1983, p. 300).

Nesse seu *Discurso sobre a desigualdade* Rousseau chama a atenção para o fato de que quando o viajante fala do lugar visitado, reelabora o seu próprio lugar de origem, permanecendo em diálogo franco com suas referências, que podem ser revistas, negadas ou reiteradas. Tal dialética do olhar completa-se quando se consideram as consequências, para a cultura visitada, do olhar que se concretiza em imagens recorrentes, catalisadoras e emblemáticas para a construção de uma identidade cultural.

A iconografia legada pelos primeiros viajantes, assim como seus relatos, compõem um estoque de imagens que guardam a paisagem em nossa memória coletiva. Isto porque não foram somente os limites de mares e terras, as fronteiras alargadas à época das grandes viagens marítimas e das descobertas: esgarçaram-se também os limites entre realidade e imaginário para sustentar as ações e contaminar o olhar dos desbravadores para a paisagem.

Dentre os mais clássicos registros de viajantes encontra-se o texto de Hans Staden, o aventureiro alemão, publicado em 1557 com o título *Viagem ao Brasil*, marcado, também, pela tensão entre o relato sobre o vivido e o ficcional. Considerado português, o alemão Staden é preso como inimigo por índios tupinambás, ameaçado de morte e devoração canibal. O seu texto relata sobretudo a astúcia em se livrar da condição de prisioneiro dos tupinambás, simulando um certo controle e capacidade de prever os fenômenos da natureza, associando-os aos acontecimentos rotineiros da tribo (BELLUZZO, 2000). Coerente à mentalidade do século XVI, o mundo natural, descrito em seu relato, é a escritura divina, com base na interpretação por similitudes, conforme um código de correspondên-

cias estabelecidas por afinidades, proximidades. Os mapas são roteiros indicadores, simultaneamente, da medida objetiva do espaço e sua percepção religiosa e mística, produzindo o imbricamento entre paisagem e paraíso, na apresentação da América, designação que à época do cativo do cronista correspondia à parte do território do que hoje é o Brasil. “América é uma grande terra com muitas nações selvagens (...). Há nela muitos animais estranhos e é bela de ver-se. As árvores, estão sempre verdes e nenhuma madeira desta terra se assemelha às outras. (STADEN, 1930, p. 32).

Dentre os recursos tecnológicos trazidos pelos navios europeus, estava a capacidade de controlar as relações entre visível e invisível, entre realidade e ficção (GRUZINSKI, 2003). Este recurso pulveriza-se no cotidiano dos primeiros conquistadores e as raízes de suas afirmações e desejos fincam-se muito longe: nas tradições populares, em fragmentos de textos lidos e repetidos, na defasagem entre o que diziam e como foram difundidos, imagens das lembranças clássicas da Idade de Ouro, da teoria da excelência do estado natural, dos motivos edênicos, todos motivadores, enfim, da ação colonial.

Na disputa de culturas diferentes para o controle da realidade, mares e rios, florestas e campinas povoaram-se de cardumes, bandos e rebanhos divinos ou infernais; penhascos tomados por gigantes, monstros humanos e canibais desenharam-se ao lado do caráter dócil, inocente e prestativo do selvagem associado à velha teoria da bondade natural ou do éden antes do pecado. Todas as ficções plausíveis, verossímeis e socializadas, tanto na produção como na recepção, no processo da ação colonizadora, como argumenta o relato de Jean de Léry, solicitando a cumplicidade do leitor:

não quero omitir a narração que ouvi de um deles [índios] de um episódio de pesca. Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. Vendo isso, continuou o selvagem, decepei-lhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ela tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça fora d’água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido. Resolva o leitor sobre se se tratava de um tritão, de uma sereia ou de um bugio marinho, atendendo a opinião de certos autores que admitem existirem no mar todas as espécies terrestres (LÉRY, 1972, p. 120).

Presos das concepções ainda medievais de paraíso e da relação mágica entre as semelhanças e os signos (FOUCAULT, 1990), os homens reconheceram com seus próprios olhos, as paisagens estampadas em sua memória, pelos sonhos descritos em tantos livros, por detalhes imaginativos intensamente reiterados que chegaram, até nós, como ruínas ou relíquias, inscritas na tradição cultural.

As expedições científicas e o pitoresco

No século XIX, a busca pelo conhecimento das terras brasileiras motivou dezenas de expedições geográficas, botânicas, zoológicas, etnográficas empreendidas por cientistas de várias nações. O intenso colecionismo de animais, vegetais, minerais e seres humanos, daí resultante, causou um expressivo aumento de material a ser classificado, catalogado, explicado e, nesse contexto, foi necessário seguir o sistema taxionômico, capaz de transcrever, numa linguagem única, toda a diferença e especificidade da natureza. A história natural, com Lineu e seu *Systema Naturae*, obra de 1750, que organizou, sistematizou, descreveu e reduziu a diversidade, riqueza e dinamismo de plantas, e animais, na simplicidade aparente de um “visível descrito” (FOUCAULT, 1990). Logo, observar é ver sistematicamente pouca coisa: ver aquilo que na representação pode ser analisado, reconhecido por todos e assim receber um nome que cada qual poderá entender.

Desenvolvidas elas próprias, esvaziadas de todas as semelhanças, depuradas até mesmo de suas cores, as representações visuais vão enfim oferecer à história natural o que constitui seu objeto próprio: aquilo mesmo que ela fará passar para essa língua bem-feita que ela pretende construir (FOUCAULT, 1990, p 152).

No entanto, história, ciência e arte mesclam-se na perspectiva do olhar do viajante do século XIX, para o Novo Mundo. Integrante da expedição Thayer (liderada pelo naturalista Louis Agassiz que pretendia reunir dados para o esclarecimento das teorias acerca da evolução das espécies), Charles Hartt (New Brunswick, 1840 – Rio de Janeiro, 1878) iniciou uma viagem exploratória, a partir de junho de 1865, com partida do Vale do Paraíba em direção à Bahia. Viagem bastante metódica, de poucas aventuras, que resultaria no primeiro compêndio regular de geologia brasileira, publicado em 1870, com o título de *Geologia e geografia física do Brasil*. Em seus textos, as imagens dos trópicos, marcadas por palmeiras, o ar perfumado, a densa folhagem, as frutas, o sonho tropical, demonstram a percepção artística, tipicamente romântica, que contamina de pitoresco a descrição científica.

O perfil tropical que, sozinho arrebatava os olhos iniciantes neste cenário é a ocasional, longilínea e graciosa curva do tronco de uma palmeira, com sua maravilhosa coroa de folhas. A brisa vem sobre nós quente e perfumada, e nós a respiramos em largos sorvos. Logo aparece uma clareira, e pode-se ver o perfil baixo de um telhado, como que aninhado em meio à densa folhagem. Em frente, há uma longa linha de coqueiros. Podem-se ver as largas, verdes e brilhantes folhas da jaca, ou fruta-pão (*Artocarpus integrifolia*), duas espécies de bananeiras e laranjeiras, e não há como sonhar que se está em outro lugar senão nos trópicos (HARTT, *apud* FREITAS, 2001, p. 127).

A mediação entre a ciência e a arte produz um tratamento poético do objeto contemplado, e as paisagens apreendidas são relatadas, por Charles Hartt, como decorrência do nexo de simpatia entre o observador e o mundo natural, reunindo, ao mesmo tempo, aspectos distintos da poética do pitoresco. Em diálogo com os escritos de Humboldt, o autor neles encontra um fundamento teórico-estético e científico, adotando os preceitos da poética do pitoresco na apresentação da paisagem que traduz a relação de integração do homem com a natureza e a sociedade. Longe da sensação de medo, pavor e melancolia do indivíduo que não se sente acolhido pela natureza física, apresenta-se, nessa imagem, o total encantamento, a sensação de acolhimento que atenua a tensão entre o mundo natural dos trópicos e o homem europeu. Essa poética, numa via de mão dupla, permite que, indiretamente, a paisagem dos trópicos, tão difamada pelo pensamento do século XVIII, fosse integrada a uma proposta estética que se aproxima da própria natureza europeia. Na mesma medida, tal poetização ou estetização permite a visão da natureza como fonte de estímulos à qual correspondem sensações que o artista interpreta, esclarece e comunica. Isto porque “a poética do pitoresco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista educador é guia dos seus contemporâneos” (ARGAN, 1992, p. 18). A paisagem é construída pela mediação entre ciência e arte, resultando no tratamento poético da natureza contemplada. Procedimento possível para os relatos de viagem, mas inaceitável nas representações visuais. Princípio não respeitado pelos muitos artistas viajantes, cujas imagens de natureza dialogarão com as páginas da literatura brasileira.

O intelectual romântico e os dilemas do pitoresco

Foram os intelectuais românticos os primeiros a expressar a necessidade de a palavra literária, usando os mesmos recursos da imagem, produzir a uniformidade, a homogeneidade no exercício de uma ideologia nacionalista, para conter a sensação de caos e desordem, advindos dos frouxos laços integradores dos indivíduos que não se sentiam compatriotas até a Independência política, em 1822. Realiza-se um encontro poderoso entre a palavra e a imagem no desenho de brasilidade, especialmente pela paisagem. Projeta-se na palavra a leveza da litografia e a acolhedora poética do pitoresco para recriar, iluminando em tons adequados a natureza e o homem, sem o brilho excessivo da razão iluminista, mas à meia luz conciliadora, romântica e, segundo José de Alencar, necessária.

Quem sabe! Talvez isto seja necessário. O Brasil, em toda a sua beleza natural, ofusca o pensamento do homem como a luz forte, que deslumbra a vista e cega; é preciso que essa luz perca um pouco de sua intensidade para que olhos humanos possam se habituar a ela (ALENCAR, 1960b, p. 865).

O apaziguamento da tensão produzida pela grandiosidade e mistério da natureza tropical realiza-se pelo abrandamento do sol a pino para a meia luz pitoresca que harmoniza os contrastes, produzindo afinidades com a tradição Ocidental: seduz o olhar do viajante que contempla a paisagem e cria elos de identificação afetiva para o homem brasileiro.

Se a natureza tropical é tema novo para a arte, será mediada, no entanto, pelos recursos e fórmulas da estética ocidental, especialmente através do pitoresco, um procedimento que representa, nas artes plásticas e na literatura – especialmente através do romance – um tipo de colonização estética por preconizar apaziguamento de tensões e equilíbrio de diferenças (ANDREWS, 1999).

Afinal, difundido pelas revistas e jornais familiares nas cidades, e, no interior do país pela leitura em voz alta, o romance romântico – o de Alencar principalmente – ocultou a escravidão, assimilou as características próprias do folhetim, com personagens empenhadas em aventuras mirabolantes e, acima de tudo, inventou a paisagem, numa reunião de imagens que dialogam, profundamente, com a tradição ocidental, tais como: os laços estabelecidos entre a alegria cristã e a beleza da natureza e as evocações paradisíacas dadas aos animais e plantas, entre elas, a palmeira e as palmas¹. A palmeira, presente na pintura religiosa italiana dos séculos XIV e XV, é elemento vegetal frequente nos desenhos pitorescos dos cenários naturais brasileiros, como vimos na descrição do viajante Charles Hartt: “o perfil tropical (...) é a graciosa curva do tronco de uma palmeira” (HARTT, *apud* FREITAS, 2001, p. 127). Além das cores e aromas que ecoam o paraíso terreal.

Palavra literária que também alude aos inventos óticos e incorpora a força da imagem, na sucessão, justaposição, movimento e cortes de cenas que exploram a cor, o desenho, sombras e luzes, o deslocamento, o detalhamento exaustivo e a sugestão vaga, a fixação de cenários e personagens; além da expressão dos elementos básicos da estética romântica mesclados aos recursos do folhetim que educaram o olhar e a sensibilidade do brasileiro.

A literatura torna-se, portanto, o campo que realiza a necessidade de pensar a paisagem como um processo pelo qual identidades sociais e subjetivas são formadas. Instrumento de poder cultural, e dinâmica, a paisagem permite a justificação estética das diferenças econômicas e sociais. A modernização técnica, que já acontece no Brasil, do século XIX, atualiza inventos óticos como o diorama, a estereoscopia, panorama que constituem recursos tecnológicos poderosos para completar a ilusão de autenticidade.

Daí acompanharmos a construção romântica do sertão com “auras impregnantes de perfumes agrestes” e o homem a comungar “a seiva dessa natureza possante” (ALENCAR, 1958, p. 1019). Ou,

¹ Em *O cântico dos cânticos* (7.8.) vê-se o amante dizer, dirigindo-se à sua noiva: “Tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos” (*apud* DELUMEAU, 2003, p. 141).

ainda a paisagem urbana que integra a exuberância da natureza à sensibilidade do artista, “passeador solitário”, que registra em seu álbum de desenhos as “magníficas perspectivas que oferecem a cada passo as quebradas da serrania” (ALENCAR, 1959, p. 703). A mais completa síntese dá-se na realização estética de Iracema:

a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1958b, p. 238).

O projeto estético-político do Romantismo constrói um sentido para a paisagem: uma construção estética para que o intelectual romântico brasileiro realize o diálogo com a tradição Ocidental. Para falar com Antonio Candido, a paisagem expõe o “duplo processo de integração e diferenciação” (CANDIDO, 1987, p. 179), desenvolvido pela literatura – e o intelectual é seu intérprete – para a formação da consciência nacional. Um projeto estético-político, e suas poderosas imagens, que vão produzir o sofisticado processo de representação da cultura e autorrepresentação dos sujeitos, tanto para o intelectual, quanto para o homem comum. As mesmas imagens usadas para a dominação, e exclusão, são as lentes, através das quais, também se lê o mundo e a si mesmo. Paisagem, nesse processo, é um sistema que contém um lugar real e seu simulacro, um espaço representado e, simultaneamente, um espaço presente (MITCHELL, 1987). O olhar do brasileiro habituou-se a ver a paisagem exuberante, de terra farta e rios caudalosos, apesar dos efeitos perversos da colonização predatória e dos recursos naturais nem sempre tão prodigiosos.

Consciente da necessidade de cumprir a missão de, pelo entrelaçamento de imagens, criar o país, Alencar justifica as suas escolhas estéticas. Ainda que tenham por inspiração os elementos estéticos da cultura e história europeias, aos escritores e poetas torna-se necessário extrair poesia do fruto mais prosaico, a poesia da bananeira, planta de origem asiática, assumida como nacional. Ação necessária para educar o olhar do homem brasileiro, criando laços de co-nacionalidade.

E a propósito lembro-me que para nós filhos desta terra não há árvore talvez mais prosaica do que a bananeira que cresce ordinariamente entre montões de cisco em qualquer quintal da cidade, e cujo fruto nos desperta a idéia grotesca de um homem apalermado ou de um alarve. Pois bem, meu amigo, recorde-se de Paulo e Virgínia, e daquelas bananeiras que cresciam perto da choupana, abrindo seus leques verdes às auras

da tarde, e veja como Bernardim de Saint-Pierre soube dar poesia a uma cousa que nós consideramos tão vulgar (ALENCAR, 1960b, p. 886).

A necessidade da missão não atenua as dificuldades, contradições e dilemas do intelectual romântico na invenção da paisagem. Em meio à beleza da cena natural, esconde-se o réptil venenoso e mortal, a fruta áspera, a morte e o abandono. A tensão permanece latente e o apaziguamento pitoresco não se realiza plenamente, como se pode notar tanto na tristeza, abandono e dor que se anunciam no canto triste da jandaia, em *Iracema*, quanto na descrição da construção da “cena majestosa” à beira do rio Paquequer, no romance *O guarani*. Paradoxalmente, temos a associação entre a beleza agressiva da natureza que repele e seduz cujo encanto fatal, expresso na concomitância de sorriso e lágrima, mel e veneno, só pode ser compreendido pelo artista. Da mesma forma, o homem que nela vive adquire a aura especial do poeta por estar integrado à paisagem que é a síntese da vida, em suas contradições e extremos, “a morte horrível a par da vida brilhante”.

Quem conhece a vegetação de nossa terra desde a parasita mimosa até o cedro gigante; quem no reino animal desce do tigre e do tapir, símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o inseto dourado; quem olha este céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas; quem viu, sob a verde pelúcia da selva esmaltada de flores que cobre as nossas várzeas, deslizar mil reptis que levam a morte num átomo de veneno, compreende o que Álvaro sentiu. (...) Não é isso a poesia? O homem que nasceu, embalou-se e cresceu nesse berço perfumado, no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno, não é um poeta? (ALENCAR, 1958c, p. 165-6).

Lima Barreto, a literatura e o compromisso

A partir das contradições e dilemas do intelectual, inicia-se o diálogo, ou a lição, de Lima Barreto com a tradição romântica.

Assim, é ao encontro do imaginado paraíso que caminha o protagonista do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, com a certeza de que há muito a fazer para resgatar a imagem do país, cujas terras férteis e abundantes necessitam, na ótica da personagem, apenas de boa administração. Por sugestão da afilhada, Olga, o Major Quaresma compra um sítio ironicamente chamado de “Sossego” (as aspas existem no texto e são pertinentes) e para o narrador: “não era feio o lugar, mas não era belo” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 115). Com isso, quebra-se a expectativa de paraíso que possa conter a imagem de sítio para o leitor, na medida em que também apresenta um contraste entre

a tradição da paisagem bucólica e as cenas e ações do romance. Autodidata e muito lido e sabido em cousas brasileiras, às imagens românticas de referência à terra, o personagem associa recursos científicos de interpretação e análise, com o aparato técnico e instrumental vindos da Zoologia, Botânica, Mineralogia e Geologia. Inflexível e corajoso, o Major Quaresma assombrava o saber empírico de Anastácio, trabalhador rural que, sem qualquer instrumento ou teoria, dava com precisão a hora das chuvas, plantio ou colheita. O narrador flagra a ação destoante e desproporcional de Quaresma no trabalho com a terra, repleto de teorias e cego para a realidade diante de seus olhos. Ao leitor, surge a imagem caricaturesca do intelectual fora do lugar. Ou seja, a percepção de uma situação em dois planos de referência incoerentes e mutuamente incompatíveis: o estudioso e urbano Major Quaresma usando a enxada no campo. Realiza-se, assim, uma das leis infalíveis para o riso: a desproporção entre o esforço despendido e o resultado obtido:

Quaresma agarrava-o, punha-se em posição e procurava com toda a boa vontade usá-lo da maneira ensinada. Era em vão. O flange batia na erva, a enxada saltava e ouvia-se um pássaro ao alto soltar uma piada irônica: bem-te-vi! O major enfurecia-se, tentava outra vez, fatigava-se, suave, enchia-se de raiva e batia com força; várias vezes que a enxada batendo em falso, escapando ao chão, fê-lo perder o equilíbrio, cair, e beijar a terra, mãe dos frutos e dos homens. O *pince-nez* saltava, partia-se de encontro a um seixo (LIMA BARRETO, 1956a, p. 123).

A atitude crítica no discurso ficcional manifesta-se, diretamente, através de Olga, a afilhada culta de Quaresma que estabelece um interessante contraponto ao entusiasmo acrítico do protagonista. Suas reflexões iluminam também o leitor acerca das imagens pitorescas da terra, do homem e do trabalho no campo. O que mais a impressionou foi “o ar abatido da gente pobre” e o espetáculo não animador de pobreza, tristeza e doença. No lugar de roceiros alegres, felizes e saudáveis, a afilhada encontrou sapês sinistros, casas soturnas de habitantes sorumbáticos, acusados de preguiçosos e indolentes:

as populações mais acusadas de preguiça, trabalham relativamente. Na África, na Índia, na Conchinchina, em toda parte, os casais, as famílias, as tribos, plantam um pouco, algumas cousas para eles. Seria a terra? Que seria? E todas essas questões desafiavam a sua curiosidade, o seu desejo de saber, e também a sua piedade e simpatia por aqueles párias maltrapilhos, mal alojados, talvez com fome, sorumbáticos!... (LIMA BARRETO, 1956a, p. 162).

Para acentuar a diferença entre realidades incompatíveis, o texto apresenta na forma de diálogo, a ansiedade de saber de Olga contraposta à explicação, marcada de impotência, presente na fala do sertanejo:

- Você, porque não planta para você?
- “Quá sá dona!” O que é que a gente come?
- O que plantar ou aquilo que a plantação der em dinheiro.
- “Sá dona tá” pensando uma cousa e a cousa é outra. (...).
- Terra não é nossa... E “frumiga”? Nós não tem ferramenta...
- Isso é bom para italiano ou “alamão” que governo dá tudo...
- Governo não gosta de nós... (LIMA BARRETO, 1956a, p. 163).

As falas do trabalhador não apresentam a finalidade de exaltação pitoresca. Projetadas ao lado das interrogações de Olga conduzem o leitor a um questionamento, bastante atual, acerca da desigualdade na distribuição de riquezas, da noção de trabalho e dos frágeis, e tensos, limites entre trabalho livre e escravidão, além de trazer ecos dos discursos de intelectuais e do poder da função estética da palavra que construiu, a partir da literatura romântica, uma interpretação da cultura, da terra e do homem. As interrogações de Olga dialogam com as imagens literárias que preencheram as lacunas da história cultural brasileira: constatações do cenário miserável do campo mescladas ao extraordinário da construção romântica.

Pressionados, durante a Primeira República, muitos intelectuais abraçam a modernização e a avassaladora corrente de reformas. No entanto, ainda soa no ar a harmonia melancólica do romantismo agora regida sob a batuta da ciência, da ordem, do progresso. Modernização técnica, cientificismo, higienização, urbanismo e remodelação do espaço público para a representação do poder republicano, cosmopolita e agrário, violento e de casaca positivista, refinado e autoritário.

São estes os ingredientes para o nosso modelo de homogeneização, organizado pela elite, atendendo à série de processos relacionados à estruturação concreta do mundo pela ordem imperialista. Apesar de protestos de intelectuais como Manuel Bonfim, que alertava: “só é verdadeiramente fértil, a terra semeada pelo trabalho inteligente” (BONFIM, 1939, p. 210), ao resíduo romântico da interpretação da terra e do homem foram acrescidos os dados cientificistas. Justificava-se assim o alijamento de enorme número de brasileiros, ditos desqualificados profissionalmente, da construção da nação progressista e transfere-se esse poder aos imigrantes.

Esses questionamentos da personagem integram o romance nas discussões levadas a termo pelos grandes intelectuais, do início do século XX, como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato. De fato, discutiam, em suas obras, o poder da literatura, e do discurso teórico de intelectuais, de organizar construções estéticas capazes de produzir elos que se interligam nas experiências compartilhadas por gerações. Proposta que dialoga com o apelo modernista de Oswald de Andrade, de ver com “olhos livres” as formas culturais integrando os aspectos étnicos, folclóricos, históricos aos artísticos sob uma perspectiva moderna, a partir de técnicas de vanguarda.

Preocupado com os efeitos das construções estéticas sobre o homem comum, de baixa extração social, sem espaço e sem voz na cultura brasileira, Lima Barreto recria-os, questionando como, no cotidiano daqueles homens, reúnem-se os fios esfarrapados de metáforas que definem o tempo, o espaço, a memória, os sujeitos.

Para maior eficiência dessa proposta, no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* o protagonista realiza, gradativamente, a transição de personagem com traços predominantemente caricaturescos para tornar-se uma personagem de viés trágico.

Tudo começa por uma imediata relação entre a leitura sobre as riquezas do Brasil e a consequente reflexão: “Tudo na nossa terra é extraordinário”. No meio da leitura apologética e a anuência ufanista, brotam as saúvas que tomam de assalto o paraíso e seu guardião. Pode-se compreender, por um lado, a corrosão da interpretação romântica de paisagem – o extraordinário, o grandioso, derrotado pelas saúvas, o inimigo inesperado e quase invisível. Por outro, um percurso paralelo também se desenvolve: o autoconhecimento de Quaresma e a revelação, ainda lenta, de quais fontes dirigem seu olhar para a realidade, afinal, “estava no escuro. Debatia-se para encontrar a porta; achou e correu daquele ínfimo inimigo que, talvez nem mesmo à luz radiante do sol, o visse distintamente...” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 83).

Policarpo Quaresma, trazia os olhos contaminados do pensamento da paisagem, colhido em leituras de historiadores e da ficção – romântica. Na sua viagem em direção à paisagem brasileira, e as marcas de memória cultural nela incrustadas, realiza um percurso simultâneo de conhecimento – do discurso intelectual que a forjou – e de autoconhecimento, reconhecendo-se como subjetividade dilacerada. Um traço de melancolia perpassa a personagem, no entanto, o traçado que a constitui, feito da tragicidade e do risível da condição humana, torna aquela melancolia paradoxalmente divertida.

Policarpo Quaresma, estudioso e leitor, retira das concepções de cultura, país, paisagem e seu jeito seu componente estético, isto é, compreende como verdade “objetiva” o conjunto de metáforas, metonímias e antropomórficos que explicam nossa história cultural; negligencia o viés estético da

construção intelectual em diálogo com a epistemologia europeia. À medida que desvenda o quanto de invenção guardam aquelas verdades, cresce como personagem, adquire o conhecimento crítico de intelectual, mas aumenta sua insignificância trágica para a sociedade.

Por meio de suas personagens divertidas e de viés trágico, pode-se compreender a missão, ou lição, maior da sua “literatura militante”, a de desvendar as ilusões intelectuais, sobretudo, as que moldaram valores, almas, sonhos, atitudes e mentalidades.

Em outros romances e contos, é muito interessante observar o aprofundamento do olhar, realizado pelos seus personagens, graças ao viés da memória. Nesse aspecto, há uma superação da base cientificista de conhecimento sobre a natureza, herança de saber, que se estruturou desde a sistematização de Lineu até as pesquisas de Darwin. No lugar da ênfase para o espacial, muitos personagens de Lima Barreto projetam, no olhar para a paisagem a ênfase no tempo, o que lhes permite inserir aspectos da memória cultural, rompendo a linearidade na relação entre natureza, ciência e humanidade.

Os olhares de personagens como Isaías Caminha, Gonzaga de Sá, Ricardo Coração dos Outros, e diversos mais, veem, na paisagem, não espaço passivo definido ou dominado, mas ruínas de natureza primeira, selvagem, numa interação tensa com as marcas de cultura, tornadas evidentes pelos laços de memória. O resultado está na paisagem que revela história, numa interessante descontinuidade:

olhei aquelas encostas cobertas de árvores, de florestas que quase desciam por elas abaixo até as ruas da cidade cortadas de bondes elétricos. Quantas formas já as cobriram – quantas vidas já as não tinham pisado! Depois que a civilização viera, quantas vezes elas não tinham sido despovoadas, e perdido o seu tapete de verdura! E pelos séculos, apesar dos cataclismos, das evoluções geológicas, da ação do homem, nem uma só vez aquela terra deixara de fazer surgir plenamente, nas ramagens das árvores e nas plumagens do pas-saredo, a energia vital que estava nas suas entranhas! (LIMA BARRETO, 1956b, p. 223).

Nos seus textos, portanto, a incorporação da memória à paisagem também auxilia na produção de um distanciamento crítico ou desautomatização do olhar. O leitor pode, assim, vê-la desnuda e, talvez, ouvir as suas estórias.

Lima Barreto intima o leitor a abrir os olhos e experimentar os bastidores da construção do olhar para a paisagem, que a tornou índice de brasilidade e estratégia política para naturalizar diferenças. Trata-se, aqui, de uma das vertentes, ou temas, do relevante compromisso da ficção de Lima Barreto: tratar da Literatura e seus efeitos contraditórios num país de analfabetos. Os seus textos constroem uma perspectiva da Literatura Brasileira como formadora de poderosas imagens culturais que mol-

daram homens, terras, instituições e valores. No centro desse diálogo, a permanente reflexão sobre o papel do intelectual, e os seus dilemas, como intérprete de uma cultura mestiça, tropical e periférica.

Podemos afirmar que essa lição de Lima Barreto, ou tratar da construção do olhar, constitui um processo semelhante ao apresentado por René Magritte, na versão de 1933, do quadro intitulado *A condição humana*.

Na tela de Magritte, a pintura bloqueia o que poderíamos ver de dentro para fora e, ao mesmo tempo, não impede a visão porque, supostamente, reproduz com fidelidade a paisagem que veríamos pela janela. A alegoria da janela, transparente e autêntica, sempre foi um recurso realista eficiente para sugerir ao leitor a visão da vida sem mediações ou distorções (ANDREWS, 1999). No entanto, a partir do deslocamento e recontextualização dos objetos no espaço, a pintura subverte nossa percepção, produzindo o estranhamento do olhar para objetos banais como cavaletes, cortinas, molduras e a própria janela.

No dizer do próprio Magritte, “pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos geralmente ignorados na vida cotidiana” (MAGRITTE, *apud* FOUCAULT, 1988, p. 50).

Ao espectador fica a suspeita, numa via de mão dupla, tanto para o sedutor caráter ficcional da arte, quanto para o conteúdo embutido no olhar com o qual enxergamos o mundo. Sem se fixar na janela ou na paisagem, a pintura questiona o próprio olhar, produto de nossa percepção; esta, motivada pela sensibilidade, mas dirigida pelas lentes com as quais aprendemos a ver o mundo.

Quando o foco é o olhar, e não o objeto contemplado, retira-se a dicotomia entre observador e natureza: esta não se torna somente um espaço meramente contemplativo, cuja exuberância pode silenciar o homem; por consequência, os sujeitos habitam o mundo, estão nele, numa vivência coextensiva, interrelacionada, integrada aos elementos da natureza. E se ver é sempre uma operação do sujeito, é uma operação fendida, aberta, inquieta porque todo olhar traz consigo sua névoa (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 77). Daí observarmos, no quadro, uma continuidade entre o dentro e fora para negar as hierarquias e classificações, típicas da semelhança e suas referências, para resgatar a similitude e suas séries, que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro. Segundo Foucault, “a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis (1988, p. 63).

Na pintura de Magritte a dicotomia entre observador e natureza rompe-se pelo esvaziamento das funções dentro/fora, aberto/fechado; em Lima Barreto, o movimento das personagens, no tempo, permite o deslocamento das convenções que sustentam o olhar para a paisagem, para a cultura e os sujeitos.

Em ambos, a experiência de olhar traduz tensão, e essa é uma condição, absolutamente, humana.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. “As minas de prata”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960a. v. 4.
- _____. “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960b. v. 4.
- _____. “Sonhos d’Ouro”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 2.
- _____. “O sertanejo”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958a. v. 3.
- _____. “Iracema”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958b. v. 3.
- _____. “O guarani”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958c. v. 3.
- ANDREWS, M. *Landscape and Western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*, v. 1. *Imaginário do Novo Mundo*, v. 2. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 2000.
- BONFIM, Manuel. *América latina: males de origem*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1939.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 163-80.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Michail. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt: Expedições pelo Brasil tropical – 1865-1878*. São Paulo: Metavideo SP Produção e Comunicação LTDA, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol – séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1972.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. *Iconology; image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arboux-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1930.

Fonte da ilustração

MAGRITTE, René. *La condition humaine*. Washington-DC, USA: The National Gallery of Art. 1933. Óleo sobre tela 100 x 81cm.

Recebido em 21 de setembro de 2009

Aprovado em 23 de outubro de 2009