



COLEÇÃO DE IMAGENS: A CRÍTICA DA INVENÇÃO DA PAISAGEM NO ROMANCE DE LIMA BARRETO

■ CARMEN LÚCIA NEGREIROS DE FIGUEIREDO¹

Resumo: O trabalho discute a apropriação estético-política da natureza, pela Literatura Brasileira, em dois momentos: o século XIX e o Romantismo; as primeiras décadas do século XX, com estudo das obras de Lima Barreto (1881-1922). A Literatura realiza um processo de invenção da paisagem, na reunião tensa de imagens oriundas da iconografia de viajantes, de motivos edênicos, da mescla entre arte e ciência tipicamente romântica, do pitoresco como estratégia. Reunião de elementos extraídos de contextos diversos, como uma coleção, mas organizados em narrativas que dialogam com recursos de romances-folhetins. A elaboração das imagens de paisagem por Lima Barreto, permite um duplo e simultâneo movimento: retira do visível seu aspecto natural e realiza um aprofundamento do sujeito, para além da subjetividade (numa religação com a memória que resgata mitos); produz uma interessante reflexão acerca da tradição cultural e literária na construção da paisagem, como elemento significativo da identidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Paisagem; Lima Barreto; Romance.

Introdução

Em pleno século XXI, cercados de tecnologias múltiplas, os brasileiros ainda se deixam encantar pelas imagens que desenham, a partir da natureza, o Brasil “lindo e trigueiro”, com “cascatas murmurantes” e de “noites claras de luar”. Imagens que integram natureza e cultura, pátria e paisagem como na letra da famosa Aquarela do Brasil, de Ary Barroso¹.

Exemplo desse fascínio pode ser percebido no sucesso da exposição permanente do Museu da Língua Portuguesa² que há oito anos envolve os visitantes pela combinação de recursos tecnológicos interativos, vozes de celebridades da televisão e do teatro, cenas da cultura popular e, sobretudo imagens da natureza exuberante mescladas a fragmentos de textos canônicos da Literatura Brasileira, destacando-se “Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá” do poeta romântico do século XIX, Gonçalves Dias³.

Por que imagens de rios, mares, florestas, coqueiros e palmeiras acalentam sonhos e sentimentos de identidade cultural? Como podemos compreender a força de imagens, criadas pela Literatura, num país de muitos analfabetos?

Já é lugar comum associar essas imagens ao Romantismo, que marcou a primeira metade do século XIX, na Literatura Brasileira, como se tal associação garantisse o alcance da essência da brasilidade, num espaço também de verdade e perfeição.

Ora, já sabemos a partir de M.Foucault (inspirado em Nietzsche) que

a “história genealógicamente dirigida” não pode fornecer a priori as “raízes de nossa identidade”, mas permite aparecer “todas as discontinuidades que nos atravessam” (FOUCAULT, 2005, p.279).

Por isso, para compreender os processos de invenção da paisagem, cujo efeito é o sentido de brasilidade, escolhi o termo coleção, na perspectiva utilizada pelo filósofo Walter Benjamin.

Diante do novo e fascinante perfil da paisagem urbana, do final do século XIX, Benjamin amplia a afirmação de Marx sobre a relação reificada da mercadoria, na análise de objetos de consumo desde as vitrines das primeiras lojas de departamento até os produtos dos espetáculos visuais, difundidos pela imprensa, fotografia, cinema e publicidade. Nesse contexto, em que se configura uma relação tensa com os objetos, Benjamin elege figuras de pensamento como o flâneur, o trapeiro e o colecionador, são estratégias para conferir à memória um lugar de crítica e reflexão.

No universo de objetos que circulam na metrópole moderna, a figura do colecionador procura “vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável” (BENJAMIN, 2002, p.137). Exercita “uma forma de recordação prática” (BENJAMIN, 1987, p.228) que afasta os objetos de suas funções originais, mas ressignifica-os compondo uma espécie de enciclopédia mágica.

“Que se tenha em mente a

importância que possui para todo colecionador, não apenas seu objeto, mas também todo o passado deste, assim como o passado que pertence à sua origem e qualificação objetiva, e ainda os detalhes de sua história aparentemente exterior(...). Para o verdadeiro colecionador, tudo isso, tanto os fatos científicos como aqueles outros, aglutina-se em cada uma de suas propriedades, em uma enciclopédia mágica(...) Colecionadores são os fisionômicos do mundo das coisas." (BENJAMIN, 2002, p.137).

Se os colecionadores desenham a fisionomia do mundo das coisas, poderíamos utilizar o princípio de colecionar para as imagens recolhidas, por intelectuais brasileiros, na sua tarefa de inventar a paisagem tornando-a índice de brasilidade? Imagens que contêm elementos temporais díspares entre si, uma desordem, mas, recombinações pretendem conferir uma ordem pretensamente natural?

Tais imagens da natureza que alcançam nossos dias como aparência de origem da brasilidade, não guardam um tempo e espaço único, mítico ou utópico: vamos, aqui, lê-las no confronto com a história, como ruínas (ou objetos) da memória.

Trata-se de trazer à tona uma multiplicidade de imagens que geram uma construção frágil, mas poderosa de brasilidade, inventada e problematizada pela literatura. Vejamos com quais coleções de imagens o intelectual

romântico inventou a paisagem.

Coleção 1: O paraíso _____

Já ao tempo de Colombo e até ao 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. Assim, se 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. O cenário americano parecia incorporar o milagre à natureza e fundamentar a expressão "Novo Mundo": novo, porque 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).

Dentre os recursos tecnológicos trazidos à América pelos navios europeus, estava a capacidade de controlar as relações entre visível e invisível, entre realidade e ficção (GINZBURG, 2001). 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.

Dentre os clássicos registros de viajantes encontra-se o texto de Hans Staden, o aventureiro alemão, publicado em 1557 com o título *Viagem ao Brasil*, marcado pela tensão entre o relato sobre o vivido e o ficcional. Considerado português, o alemão Staden é preso como inimigo por índios tupinambás e ameaçado de morte em ritual de canibalismo.

Coerente à mentalidade do século XVI, o mundo natural, descrito em seu relato, é a escritura divina, possível de interpretação por similitudes, conforme um código de correspondências estabelecida 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).

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 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, decepeilhe 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. Uma coleção de imagens vindas do imaginário medieval, disseminado num contexto em que o olhar renascentista se difundia de maneira desigual, na Europa; imagens também oriundas da cultura erudita e popular, ambas presentes na ilustrações de textos, nas artes em geral e no cotidiano, ainda permeado pelo fantástico.

Coleção 2: O visível e o oculto _____

A entrada de muitos estrangeiros nos portos brasileiros, da primeira metade do século XIX, deveu-se às reformas no âmbito econômico, social e político que motivaram dezenas de expedições geográficas, botânicas, zoológicas, etnográficas empreendidas por cientistas de várias nações. O intenso colecionismo de animais, vegetais, minerais e de seres humanos, daí resultante, alimentou o mercado editorial e o imaginário europeu sobre a natureza americana.

Nesse contexto, é importante ressaltar a relevância da contribuição de Alexander von Humboldt (1769-1859) para a produção científica naturalista do século XIX. Responsável por um novo olhar para a América, o barão de Humboldt realiza com Aimé Bonpland no período de 1799-1804 uma expedição à América do Sul espanhola. Suas obras exerceram profunda mudança no pensamento europeu sobre a natureza

americana, vista como menos desenvolvida e inferior aos demais continentes, no debate da chamada “Querela da América”. Seus relatos sobre a viagem de cinco anos afirmam a nova sensibilidade para a natureza, diversa da visão totalizante baseada na ideia de natureza imutável e com a apreensão dos seres por suas configurações visíveis, como a perspectiva de Carl von Linné e seu *Systema Naturae*, de 1758.

Humboldt apresenta em seus relatos o tratamento poético-científico do que denominou “quadros da natureza”, para propiciar ao leitor a percepção do sentido das forças da natureza, como um estímulo ao prazer e conhecimento. Percebem-se, aqui, as ressonâncias da sua convivência com Georg Forster (1754-1794) o naturalista e etnólogo que defendia associação do particular e do peculiar ao estudo dos povos e das culturas; a influência de Goethe (1749-1832) que, com suas pesquisas e ensaios, criticou a sistematicidade da botânica de Linné e compreendeu a natureza como um organismo vivo, dotada de forças vitais muitas vezes imperceptíveis para o olho humano; o diálogo crítico com as reflexões de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) na compreensão do homem como parte da natureza, submetido às leis gerais que afetam o seu corpo e, simultaneamente, o homem enquanto espécie contribui para a dinâmica entre os seres vivos e equilíbrio geral no espaço em que vive.

A leitura da natureza, por Humboldt, preconiza uma forma estética para os relatos científicos das viagens, nos registros naturalistas, unindo os

pólos do pensamento fundados no método iluminista e a viagem sentimental (LISBOA,1997). Vale ressaltar que seus relatos de viagens receberam a inspiração da obra de Bernardin St.-Pierre, *Paul et Virginie*, romance publicado em 1788.

O resultado será a apreensão da natureza a partir do nexo de simpatia entre o observador e o mundo natural num mundo “feito de correspondências afetivas entre elementos heterogêneos, de harmonias realizadas entre termos antitéticos (...) esse mundo mágico rege-se pelo princípio de analogia (NUNES, 1993, p.67).

Entre os muitos ilustres viajantes que deixaram seus registros sobre o Brasil destaca-se o pintor alemão João Maurício Rugendas (1802-1858). Contratado como desenhista da Expedição Langsdorff, no período de 1822 a 1824, logo rompeu com o líder da equipe, seguindo viagem por conta própria. Quando, em 1825, chega a Paris, procura a Casa Engelmann, para publicar a sua obra, resultante das anotações, relatos e desenhos feitos. Os litógrafos da editora realizaram várias interferências no material em consonância com a perspectiva romântica para quem a vivência da Natureza, sob o pressuposto da animação e da organicidade, integra-se a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito ao objeto. Tal perspectiva é facilmente notada nas litografias que integram o álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil* (1835), mas as descrições e relatos também podem evidenciar o desejo de provocar a sensibilidade do leitor. Percebe-se no texto o encontro entre arte e descrição científica, na sugestão de que a

espacialidade majestosa atenua-se no detalhamento, variedade e dinamismo. A natureza dos arredores da cidade do Rio de Janeiro torna-se acolhedora e generosa, sugerindo ao leitor a experiência de renovação e encanto, diante do cenário bucólico. Mais do que a descrição científica do local, ao artista interessa provocar uma experiência.

"A mais ou menos uma légua do Rio de Janeiro, um riacho se precipita dos cimos mais elevados do monte Tijuca e joga-se de uma parede rochosa de cento e cinquenta pés mais ou menos de altura. Outro riacho, que corre ao sul, forma também várias cascatas tão grandes e imponentes como as primeiras, mas bem inferiores quanto ao pitoresco e ao ambiente. O corte dos rochedos, o movimento da água espumante e borbulhante, são tão admiráveis quanto os das quedas d'água do velho continente. A riqueza da vegetação é imensa; e a umidade agradável, a frescura desse lugar, parecem dar-lhe um vigor novo e realçar a magnificência de suas cores, de maneira que o brilho das flores que se vêem nos arbustos, nas árvores e nas plantas, só é ultrapassado pela multidão e a magnificência das borboletas, dos colibris, e de outros pássaros de variegada plumagem que aí procuram abrigo contra o ardor sufocante do sol." (RUGENDAS,1949, p.23).

A apreensão dos trópicos com sensibilidade estética evidencia um duplo movimento: determina os novos discursos, e desenha novos olhares, para a América, na mesma medida em que os discursos e olhares europeus são enriquecidos e determinados pelo espetáculo da natureza, sob a ótica da organicidade e dinamismo.

As muitas imagens originadas nesse processo dialogarão com as páginas da literatura brasileira para criar elos de identificação afetiva e co-nacionalidade.

O intelectual romântico e as coleções de imagens

A literatura dialoga profundamente com as metáforas visuais, construídas pelo olhar estrangeiro, viajantes dos séculos XVI e XIX. Nos debates sobre a nova função da literatura, após a independência política, os intelectuais e literatos românticos preconizam o desenho grandioso da paisagem, que anula o passado de destruição e harmoniza o presente, na descrição exuberante da terra (já desfigurada pela exploração predatória da colonização) como sugere a pintura, feita de palavras, de Gonçalves de Magalhães.

"Este imenso país da América, situado debaixo do mais belo céu, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e de preciosas pedras que rolam suas águas caudalosas; (...) esse vasto Éden, entrecortado de enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de

copada verdura, em cujos topos o homem se crê colocado no espaço, mais perto do céu do que da terra, vendo debaixo dos seus pés desenrolar-se as nuvens, roncar as tormentas e rutilar o raio." (MAGALHÃES, 1980, p. 36).

Orientam a seus contemporâneos a invenção do cenário de harmonia grave e melancólica, que silencia o homem no paraíso. Mas, como articular a invenção da paisagem com as exigências estéticas do Romantismo literário, isto é, a valorização do passado histórico e cultural? A saudade, ou lembrança da pátria, e nostalgia, lembrança do passado, será reinterpretada pelo escritor brasileiro, como uma necessária nostalgia de algo lido, não vivido, nostalgia de uma criação literária. O escritor José de Alencar explica a fonte dessa saudade de algo lido: as imagens criadas por Chateaubriand, os relatos de viajantes.

"Apenas concluí o primeiro canto, veio-me uma vaga reminiscência de uns quadros da vida selvagem, dessa vida poética dos índios, que em outros tempos tanto me impressionaram. Era uma saudade de alguma coisa que havia pensado, ou que tinha lido outrora." (ALENCAR, 1960, p.869).

O romance romântico difundido pelas revistas e jornais familiares nas cidades, e, no interior do país pela leitura em voz alta – o romance 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; as evocações paradisíacas e as significações religiosas dadas aos animais e plantas, entre elas, a palmeira e as palmas⁴, presentes na pintura religiosa italiana dos séculos XIV e XV e elemento vegetal marcante nos desenhos de cenários naturais brasileiros. Além das cores e aromas que ecoam o paraíso terreal.

Especialmente no romance, encontra-se a palavra literária que 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; em síntese, elementos básicos da estética romântica mesclados aos recursos do folhetim que educaram o olhar e a sensibilidade do brasileiro.

Consciente da necessidade de cumprir a missão de, pelo entrelaçamento de imagens, criar o país, Alencar justifica o seu método. A partir da inspiração dos 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, pela invenção da paisagem, 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, 1960, 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 morte que se anunciam no canto triste da jandaia, em *Iracema*, quanto na descrição da construção da "cena majestosa" à beira do rio Paqueta, 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: "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 répteis 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.165-166).

No texto literário ficam levemente iluminadas, para o leitor, as contradições da invenção da paisagem. Revelam uma interessante confluência: por um lado, permitem a percepção de que a origem da brasilidade, nas imagens da natureza, é feita de discontinuidades e tensões, advindas da “nostalgia de algo lido”, ou seja, produto das coleções de imagens de temporalidades diversas, reunidas por intelectuais em suas leituras. Por outro lado, indicam que as coleções de imagens partem das utopias, ou dos posicionamentos sem lugar real, para transformarem-se em heterotopias.

Segundo Foucault, “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar

real vários espaços, vários posicionamentos que são por si só incompatíveis” (2001, p.418). Tornam a paisagem ao mesmo tempo real _ porque se relaciona com o espaço que a envolve _ e irreal já que para ser plenamente percebida necessita de registros feitos de ficção, de invenção, de sonhos, de utopias.

Dito de outra forma, as imagens que constituem a paisagem, e brasilidade, serão depositadas como lembranças de coisas lidas e ouvidas, também na memória do leitor que delas fará nova coleção. Desconstruir a poderosa rede de imagens cristalizadas, que orientam o cotidiano dos brasileiros, requer do crítico e pensador uma reeducação do olhar para a terra e para o homem.

Crítica à invenção da paisagem: Lima Barreto

Ao dialogar com a tradição, intelectuais como Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, nas primeiras décadas do século XX, problematizam nas suas obras a paisagem compreendida como construção cultural, que tornou o pitoresco uma necessidade estético-política, tanto para os intelectuais, quanto para o desenho de aspectos de nossa identidade cultural. Em tempos efervescentes de ordem e progresso discutem os efeitos da literatura na leitura da realidade.

Nas suas viagens pelo Brasil, Euclides da Cunha constata a crueza da miséria e abandono das terras e dos homens, diversa da construção estética que mesclou arte e ciência, pitoresco e

sublime na construção da paisagem. Aponta, além disso, o olhar contaminado de coleções de imagens que desenhou a paisagem brasileira, decalcando nela traços nostálgicos, de paragens alheias e distantes. Diante da paisagem amazônica, no lugar da admiração, registra o desapontamento.

"...como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplaram a Hylae prodigiosa, com um espanto quase religioso - sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. Além disto, sob o conceito estreitamente artístico, isto é, como um trecho de terra desabrochando em imagens capazes de se fundirem harmoniosamente na síntese de uma impressão empolgante, é de todo em todo inferior a um sem-número de outros lugares do nosso país." (CUNHA, 1995, p.249).

Monteiro Lobato, em *Urupês*, à imagem fantástica de natureza insere desânimo, lassidão infinita, solidão, dor, após uma inteligente e criativa sequência de episódios irônicos que esvaziam os fundamentos naturalistas sobre terra e homem. Demonstra que homem brasileiro não usufrui o paraíso que supõe habitar.

"No meio da natureza brasílica, tão

rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a infolhescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele no meio de tanta vida, não vive..." (LOBATO, 1967, p.291-292).

Como cronista, de forte presença na imprensa de seu tempo, Lima Barreto que se dizia "homem de cidade" lamenta o desinteresse pela natureza dos abastados proprietários de casas na cidade do Rio de Janeiro: "Onde estão os jasmineiros das cercas? Onde estão aqueles extensos tapumes de maricás que se tornam de algodão que mais é neve, em pleno estio?" (LIMA BARRETO, 1956a, p. 277).

"Antigamente, pelas vistas que ainda se encontram, parece que não era assim.

Os ricos gostavam de possuir vastas chácaras, povoadas de laranjeiras, de mangueiras soberbas, de jaqueiras, dessa esquisita fruta-pão que não vejo mais e não sei há quantos anos não a como assada e untada de manteiga.

Não eram só essas árvores que a enchem, mas muitas outras de frutas adorno, como as palmeiras soberbas, tudo isso envolvido por bambuais sombrios e sussurrantes à brisa. (LIMA BARRETO, 1956a, p. 277).

Mais do que lamento nostálgico, o escritor apresenta nessa crônica de 1920, uma sensibilidade atenta à necessidade da preservação, combatendo a destruição de grandes árvores, como um cedro, para dar lugar à especulação imobiliária. Além disso, apresenta em outras crônicas a crítica ao abandono do Jardim Botânico, o recanto da cidade que “fala ainda de Dom João VI” (LIMA BARRETO, 1956b, p.162).

O escritor assume, como intelectual, a responsabilidade de discutir sobre as relações entre cultura e literatura, como demonstram os debates registrados em sua correspondência. Reunida, por Francisco de Assis Barbosa, em dois volumes, a *Correspondência* (ativa e passiva) de Lima Barreto, publicada pela Editora Brasiliense, em 1956, possui uma sequência cronológica de 1892-1922, isto é, a trajetória do ainda estudante secundarista ao romancista, em seus últimos dias de vida. Em uma carta de 1918, ao confrade mineiro Almeida Magalhães, delinea suas várias frentes de atuação: “todo me voltei para a Literatura, para a História e para as questões econômicas e sociais, sobretudo agora para estas” (LIMA BARRETO, 1956c, p.45). Nas cartas, também, lembra aos interlocutores que é preciso “discutir qualquer questão que nos interesse como nação, como

indivíduos e particularmente como brasileiros” (LIMA BARRETO, 1956c, p.136).

Uma curiosa anotação em seu *Diário íntimo*, datada de 1917, exemplifica a preocupação do escritor com a força da literatura no desenho da geografia brasileira. As referências literárias, contaminadas de imaginação, são tomadas como fonte por estudiosos e pesquisadores de história e cultura. E Lima Barreto anota a observação crítica ao texto da primeira história do Brasil, do poeta e historiador inglês Robert Southey.

“O Paraná (que em tupi significa mar) toma este nome... Serve de limites à província de Minas, Goiás, São Paulo e Paraná; dividindo outrossim o Brasil do Estado Oriental e da Confederação Argentina. Recebe então o Paraguai e o Uruguai, adquirindo o nome de Rio da Prata. Nota do Cônego Fernandes Pinheiro, à *História do Brasil*, de Robert Southey, vol.III, pág.433. Há aqui um equívoco do Southey. É inexato que o rio ...Uruguai serve de limites do Império do Brasil à República Oriental.” (LIMA BARRETO, 1956c, p.190)

A finalidade desse registro esclarece-se quando lemos uma crônica, datada de 1919, intitulada “Edificantes notas ao Southey” na qual o escritor explica os seus desdobramentos. O título da crônica se justifica. Primeiro, o

motivo de sua pesquisa ao texto do historiador: conferir os dados citados na conferência “A idéia da pátria”, de Assis Brasil, publicada pelo *Estado de São Paulo*. E, a seguir, o escritor relata a consulta feita aos clássicos Capistrano de Abreu, Vale Cabral, Moreira Pinto para confirmar as impressões de leitura. Para seu espanto descobre que mais grave do que a informação incorreta do historiador, são as notas que acompanham a tradução brasileira, feitas pelo “cônego doutor J.C.Fernandes Pinheiro”, capazes de provocar “um completo terremoto na bacia fluvial do Prata”(LIMA BARRETO,1956a,p.193).

Depois de muitas leituras de enciclopédias e manuais, do alemão Wappoeus aos brasileiros Capistrano, Homem de Melo e outros notáveis, o escritor demonstra a surpresa de, após muitas citações, descobrir que os estudiosos não se entendem quanto à formação, localização e curso do rio Paraná.

"Com quem estará a verdade: com o Cônego doutor F. P. e os seus autorizados geógrafos ou com o Wappoeus, o Capistrano, o Vale Cabral, o Homem de Melo⁵ e outros notáveis colaboradores da tradução para o português da obra do alemão?" (LIMA BARRETO,1956a, p.194).

De fato, este pequeno fragmento, se correlacionado às crônicas, cartas e romances do escritor, torna-se indicador da especial preocupação do intelectual Lima Barreto com os bastidores da

criação da paisagem: esses apresentam, por um lado, a ausência de rigor nos estudos e na documentação acerca das imagens geográficas e, por outro, indicam também a força das imagens criadas pela literatura para o desenho da identidade cultural.

Seu mais famoso personagem _ Policarpo Quaresma _ traz 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.

E é com a força do extraordinário “Golias” (nome de um dos capítulos onde se acirra a luta do protagonista com a terra) que Policarpo decide comprovar a prodigalidade do paraíso. Planejava, ainda, com toda a determinação as transformações da base agrícola, sem contudo deixar de exalar sonhos que bebiam nas fontes do extraordinário.

"E ele viu diante dos seus olhos as laranjeiras em flor, abertas, muito brancas, a se enfileirar pelas encostas das colinas, como teorias de noivas;(...) as

jabuticabas negras a estalar dos caules rijos; os abacaxis coroados que nem reis, recebendo a unção quente do sol; as abobreiras a se arrastarem com flores carnudas cheias de pólen; as melancias de um verde tão fixo que parecia pintado;(…) as jacas monstruosas, os jambos, as mangas capitosas; e dentre tudo aquilo surgiu uma linda mulher, com o regaço cheio de frutos e um dos ombros nu, a lhe sorrir agradecida, com um maternal sorriso demorado de deusa _ era Pomona, a deusa dos vergéis e dos jardins!...(LIMA BARRETO, 1956e, p.120).

A alegoria que expressa a formosura e prodigalidade da terra é a mesma que também resume a interpretação do homem brasileiro para a natureza de seu país. A convenção romântica ensinara-lhe a ver a terra farta, exuberante, dadivosa, edênica.

Assim, é ao encontro do imaginado paraíso que caminha o protagonista do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, com 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 anuncia o narrador: “Não era feio o lugar, mas não era belo”. (LIMA BARRETO, 1956e, 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 cientificistas 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 teoria 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, mas 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, 1956e, p.123)

A atitude crítica no discurso ficcional manifesta-se 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 de Quaresma 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,

1956e, 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, 1956e, p.163)

As falas do trabalhador 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.

Já o protagonista Quaresma, estudioso e leitor, retira das concepções de cultura, país, paisagem e sujeito seu componente estético, isto é, compreende como verdade “objetiva” o conjunto de metáforas, metonímias e antropomórficos que compõem a retórica da paisagem. À medida em 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.

Gonzaga de Sá e a paisagem que retribui o olhar_____

Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá é o primeiro romance escrito por Lima Barreto(1906), mas só publicado em 1919, por opção do autor. Apresenta muitas reflexões sobre cultura e produção literária, coincide, e participa, das discussões acerca da subjetividade e autonomia da consciência, vigentes nas primeiras décadas do século XX.

Décadas marcadas pela crítica à subjetividade e ao privilégio da consciência, resultante da confluência entre os resultados de pesquisas e experimentos sobre a visão, a intensificação da exigência sensorial na realidade urbana e as reflexões sobre o sujeito na filosofia.

O romance abre-se com a “Explicação necessária” assinada pelo narrador protagonista que apresenta seu “plebeu intento” de elaborar uma

biografia, transformando “tão excelso gênero de literatura moral _ a biografia_ em específico de botica” (LIMA BARRETO, 1956f, p.31). Ironia clara ao gênero biográfico, na sua função de exemplaridade e a perspectiva da transparência da linguagem para a expressão dos dilemas do sujeito.

Todo esse processo contamina a perspectiva do olhar do narrador e a estrutura do romance, em seu aspecto espaço-temporal. Tudo se reveste de melancolia e o olhar para a paisagem expressa a crise da subjetividade, resgatando o papel da memória na constituição de identidades e história cultural.

Ambos, narrador (Augusto Machado) e o personagem Gonzaga de Sá, aparecem juntos ao leitor, pela primeira vez, num encontro marcado “para ver certo matiz verde que o céu toma, às vezes, ao entardecer” (LIMA BARRETO, 1956f, p.38), no terraço do Passeio Público. “Quando cheguei ao terraço do Passeio, já os morros de Jurujuba e de Niterói haviam perdido o violeta com que eu os vinha vendo cobertos pela viagem de bonde afora” (LIMA BARRETO, 1956f, p.38).A peculiaridade do olhar do narrador logo se anuncia: “Fazia uma tarde dúbia, de luz irregular e ameaçando tempestade: mas a minha secreta correspondência com o meio avisara-me que não choveria”(LIMA BARRETO, 1956f, p.38). A esses elementos da paisagem integram-se os laços de memória para configurar à paisagem uma profundidade nada convencional e os sinais da terra não são superficiais e exteriores: “...

sobre a Armação, porém, pairava ainda o jorro de densas nuvens luminosas, por onde, nas oleografias devotas, acostumamos a ver surgir os santos e anjos da fé” (LIMA BARRETO, 1956f, p.38).

Olhar, portanto, que percebe o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga sob a superfície do contemporâneo e visualiza não somente um dado objetivo, mas contamina palmeiras, mar e montanhas de impressões e angústias. Olhar que elimina a visão perspectivística, estabelecendo uma duração, com a forte presença do passado no presente.

A paisagem permite uma experiência de autoconhecimento, tornando-se espaço de confrontação de diferentes paixões, emoções, interesses e pluralidades de “eus” que formam a subjetividade. A longa passagem, abaixo, é significativa para a compreensão do lugar da paisagem na trajetória do narrador, protagonista e biógrafo do personagem Gonzaga de Sá.

"A Glória, do alto do outeiro, com seu séquito de palmeiras pensativas, provocou-me pensar e rememorar minha vida, cujo desenvolvimento _ conforme o voto que os meus exprimiram no meu batismo_ se devia operar sob a alta e valiosa proteção de Nossa Senhora da Glória.(...)Durante meia hora, fiz um detido exame dos meus atos passados e fui colhendo as suas analogias com meu ambiente pátrio. Tinha sido vário em seus aspectos

e descuidoso como a irregularidade de meu solo natal. Sorrira com a baía, entre triste e alegre; e tive debaixo desse sorriso uma réstia de energia daquelas rochas antiquíssimas.

Diante da serra dos Órgãos, cujo grandioso anseio de viver em Deus fui sentindo desde menino, aprendi a desprezar as fofas cousas da gente de consideração e a não ver senão a grandeza de suas inabaláveis agulhas que esmagam a todos nós.

Fui bom e tolerante como o mar da Guanabara, que recebe o bote, a canoa, a galera e o couraçado; e, como ela, tranquila sob a proteção das montanhas amigas, fiz-me seguro à sombra de desinteressadas amizades.(...)

E assim fui sentindo com orgulho que as condições de meu nascimento e o movimento de minha vida se harmonizavam _ uma supunham o outro que se continha nelas; e também foi com orgulho que verifiquei nada ter perdido das aquisições de meus avós desde que se desprenderam de Portugal e da África.

(LIMA BARRETO, 1956f, p.40)

A analogia do narrador com a paisagem pode sugerir, à primeira vista, unidade e totalidade do sujeito a partir do mergulho no espaço interior, num alinhamento entre razão e imaginação criadora, pertinente à perspectiva romântica. No entanto, em *Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá* voltar-se para

dentro, a partir da paisagem, leva o narrador para além da subjetividade, pela fragmentação da experiência que põe em questão as noções costumeiras de identidade e não traz apaziguamento, mas inquietação, desassossego.

O olhar atribuído à paisagem, trabalhado pela memória, permite ao espaço converter-se em tempo. O fantástico poder de olhar que Gonzaga de Sá e o narrador atribuem à natureza traz à tona a compreensão que a distância, na experiência sensorial, não é objetivável: as reflexões tornam-se reflexões também sobre as formas espaciais e temporais (DIDI-HUBERMAN, 2005). Assim, o “séquito de palmeiras pensativas provoca” o personagem “a pensar” e realiza uma concepção de olhar a paisagem que descobre o que está sob os nossos olhos e fora de nossa visão: as “palmeiras pensativas” evocam aspectos espaciais, distantes, que tocam o presente. As palmeiras tornam-se formas espaço-temporais.

Palmeiras ‘pensativas’, mar e montanhas constituem formas e símbolos no interior dos quais o sujeito descobre significações que são, simultaneamente, as suas e as do mundo num interação de subjetivo e objetivo. No dizer de Merleau-Ponty “meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.135). A longa citação faz-se necessária outra vez.

"O mar estava calmo naquelas

alturas e quem o olhasse, por cima, vê-lo-ia ligeiramente enrugado. As alturas apareciam cristalinas e o sol caía em jorros de luz sobre a superfície da baía. Começara já a viração. Ao fundo, e na frente, as montanhas saíam nitidamente do painel em que apreciam pintadas. Uma ilhota, com sua alta chaminé, não diminuía o largo campo de visão que o mar oferecia. Alonguei a vista por ele afora, deslizando pela superfície imensamente lisa. Surpreendi-o quando beijava os gelos do pólo, quando afagava as praias da Europa, quando recordava a costa da Ásia e recebia os grandes rios da África. Vi a Índia religiosa, vi o Egito enigmático, vi a China hierática, as novas terras da Oceania e toda a Europa abracei num pensamento, com sua civilização grandiosa e desgraçada, fascinadora, apesar de julgá-la hostil.(...). E me pus a pensar que sobre a convexidade livre do planeta que me fez, não tinha um lugar, um canto, uma ilha, onde pudesse viver plenamente, livremente. Olhei o mar de novo. Boiavam sargaços, balouçando-se nas ondas, indo de um para outro lado, indiferentes, à mercê dos movimentos caprichosos do abismo. Felizes!" (LIMA BARRETO, 1956f, p. 130-131)

A paisagem não é um espetáculo feito para ser admirado a partir do

exterior, sua profundidade é a da existência e se deixa ver quando o sujeito nela observa as dimensões de seu ser, como Merleau-Ponty explicaria que “só através do mundo posso sair de mim mesmo”(MERLEAU-PONTY,2003, p.23).

Reconhecer o legado presente nas imagens da natureza indica que a paisagem nem sempre é bucólica, prazerosa ou estável, um cenário com função de sedativo. As sugestões da memória aprofundam o olhar para as nossas marcas na paisagem, produzindo a ruptura com as expectativas convencionais de espaço e profundidade.

Lima Barreto: múltiplos olhares, coleções de imagens _____

A compreensão da paisagem, em diferentes perspectivas, ora integrada à formação, e crise, do sujeito, ora na perspectiva crítica de sua invenção pela Literatura Brasileira, não aparece nas obras de Lima Barreto em compartimentos estanques. Coerente a uma visão crítica de intelectual e escritor atuante em seu meio e atualizado com as questões do pensamento e da arte, nas primeiras décadas do século XX.

Percebe-se em seus romances a interessante reunião das duas formas de abordagem na mesma situação ou contexto ficcional. Recordações do escritor Isaías Caminha, seu romance de estreia publicado em 1907, anuncia no título a proposta de relato autobiográfico do protagonista, desde sua chegada quando jovem na cidade do Rio de Janeiro até sua promoção a redator de um

importante jornal e, depois, a político.

O romance concentra-se no drama íntimo da consciência do protagonista, por meio do recurso da onisciência do narrador, com o ponto de vista em primeira pessoa. Os aspectos cronológicos, culturais e históricos constituem elos entre os dois momentos, o vivido e o narrado, e apenas reforçam a complexidade temporal da narrativa. A predominância da interiorização retira do tempo presente da ação sua importância como princípio formal. O fluxo da vida psíquica absorve o mundo que, por sua vez, traz as marcas do sujeito. E a apresentação da paisagem da baía de Guanabara, no primeiro contato do protagonista com a região, assemelha-se aos recursos já vistos em *Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá*.

Um efeito de sobreposição de imagens rasura a naturalização do visível, numa dupla relação de “enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente(...) de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre eles, como tangente, domina-os todos, extraindo de si próprio essa relação” (MERLEAU-PONTY,2003, p.141).

"Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma coisa de unificador, a abraçar o mar, as casas, montanhas e o céu; (...)O aconchego, a tepidez da hora, a solenidade do lugar, o crenulado das montanhas engastadas no céu côncavo, deram-me impressões várias,

fantásticas, discordantes, fugidias...

Havia um brando ar de sonho, e eu fiquei todo penetrado dele.(...) Agora a barca movia-se ao longo de uma comprida ilha pejada de edifícios. Mais perto, mais longe, pequenas lanchas corriam, erguendo para a pureza do céu irreverentes penachos de fumo; na linha do horizonte, havia uma terra baixa, ao fundo, onde, dolentemente agitado pela viração, um esguio coqueiro, firme e orgulhoso, crescia solitário; grandes cascos escuros de saveiros e galeras ruminavam placidamente; e botes velozes, cruzando as respectivas derrotas, brincavam sobre as ondas como crianças travessas..." (LIMA BARRETO, 1956g, p.27).

No mesmo romance e com o recurso do registro das impressões no olhar de uma prostituta estrangeira, a abordagem da paisagem pelo viés da crítica aparece, brevemente, no último capítulo. O cenário descrito pelo protagonista, a uma hora de distância do Rio de Janeiro caracteriza-se pelo abandono e pobreza, feito de areal ou capoeirão quase floresta, mas tudo, "tudo muito triste, desolado, abatido" (LIMA BARRETO, 1956g, p.141). Um momento que correlaciona *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* às constantes preocupações, presentes em muitas obras do escritor, com a visão de paisagem, plantada pela literatura, em nosso imaginário. Aqui, o sabiá canta a

dor da "terra calcinada" (LIMA BARRETO, 1956g, p.142).

"As árvores cruzavam-se sobre a estrada; os cipós atravessavam de um lado e de outro, os arranha-gatos perseguiam as nossas vestes, agarravam-se a elas como se nos quisessem despir. Um sabiá pôs-se a cantar e toda a dor daquela terra calcinada, exausta e pobre, vibrou nos ares. Havia bandos de coleiros trinando nas espigas de capim e os anus enodoavam os leques de ubás (LIMA BARRETO, 1956g, p.142).

Se a paisagem constitui um recurso de mediação para o intelectual brasileiro dialogar com os valores da cultura Ocidental (através de imagens como o pitoresco, o clima tropical), Lima Barreto associa o tema na elaboração de seus romances, projetando-os, também, com lirismo na narrativa a ponto de esvaziar o princípio épico, pela presença marcante da reflexão.

O jardim, metonímia de paisagem ou do processo dinâmico das ações do homem sobre a natureza, hoje estudado sob o enfoque de paisagem cultural, é o espaço escolhido para a realização da síntese entre a percepção da paisagem como construção cultural e expressão da subjetividade.

Em *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* da cena banal de observação de um jardim, pelo narrador, desenvolve-se uma interessante reflexão sobre cultura, arte, literatura: esta, promovendo ao indivíduo a consciência de si mesmo e da

realidade que o cerca. O ponto de partida para tal reflexão é, novamente, o olhar de estrangeiros, contaminado de valores e princípios que simplificaram a diversidade da paisagem, do homem, dos saberes.

"A esse tempo, passava, olhando tudo com aquele olhar que os guias uniformizaram, um bando de ingleses, carregando ramos de arbustos - vis folhas que um jequitibá não contempla! Tive ímpetos de exclamar: doidos! Pensam que levam o tumulto luxuriante da mata nessa folhagem de jardim! Façam como eu: sofram durante quatro séculos, em vidas separadas, o clima, o eito, para que possam sentir nas baixas células do organismo a beleza da senhora - desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio!... E vão-se, que isto é meu!" (LIMA BARRETO, 1956f, p.42).

Se, por um lado, a reflexão do narrador Augusto Machado revela o conteúdo da estereotipia cultural, ímpetos nacionalistas e a leitura da paisagem pelas lentes da colonização, por outro, na sequência da reflexão sobre a cena do jardim, aparece a inter-relação entre objetividade e subjetividade, entre sujeitos e culturas, a influência recíproca, na similaridade de experiências em espaços diferentes. O meio de intercâmbio é a literatura, a filosofia, a arte.

"Logo me recordei, porém, dos meus autores - de Taine, de Renan, de M. Barrès, de France, de Swift, e Flaubert - todos de lá, mais ou menos da terra daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos." (LIMA BARRETO, 1956f, p.42).

Tal afinidade não pressupõe apaziguamento, mas tensão, extremamente produtiva para a leitura da paisagem. Ao integrar a subjetividade a rios, matas, mar e belos céus sem a distância perspectivística e a postura meramente contemplativa - a elaboração das imagens de paisagem, nas obras de Lima Barreto, permite um duplo e simultâneo movimento: retira do visível seu aspecto natural e realiza um aprofundamento do sujeito, para além da subjetividade (numa religação com mitos e proto-imagens); produz uma interessante reflexão acerca da tradição cultural e literária na construção da paisagem, como elemento significativo da identidade cultural brasileira.

Da leitura de suas obras é possível perceber a coleção de imagens que integraram paisagem e brasilidade; também é possível compreender o entrelaçamento de imagens, ou o processo visual, no Museu da Língua Portuguesa. Na literatura, e na arte, o trabalho da memória permite que as imagens tão distantes alcancem o

presente: no jogo entre próximo e distante, as imagens de paraíso e pitoresco estão afastadas e próximas, ao redor, diante e dentro de nós, como sugere a letra da canção Tropicália, de Caetano Veloso: “o monumento é de papel crepom/e prata/os olhos verdes da mulata/a cabeleira esconde atrás/da verde mata/o luar do sertão” (VELOSO, apud FAVARETTO, 1979, p.108).

Nessa perspectiva, o olhar para a paisagem em Lima Barreto adquire um viés contemporâneo.

Notas

¹ Professora Associada de Teoria da Literatura, Instituto de Letras/UERJ. Email: carmemluci@uol.com.br

² Composta por Ary Barroso, em 1939, tornou-se uma das mais populares canções brasileiras de todos os tempos. Mas, o sucesso só veio após a sua inclusão no filme *Saludos amigos*, lançado em 1942, pelos Estúdios Disney. O filme mostra a primeira aparição do personagem Zé Carioca, ao ritmo da *Aquarela do Brasil* e *Tico-tico no fubá*.

³ Sediado no centro da cidade de São Paulo, o Museu da Língua Portuguesa é uma instituição patrocinada pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e a Fundação Roberto Marinho, em parceria com empresas públicas e privadas como a IBM, a Rede Globo, os Correios, o Instituto Vivo, entre outras. Inaugurado em 2006 é hoje um dos museus mais visitados do Brasil e da América do Sul. <http://www.museulinguaportuguesa.org.br/>

[g.br/](http://www.museulinguaportuguesa.org.br/)

⁴ Os versos integram a Canção do exílio de Antonio Gonçalves Dias (1823-1864), escrita em 1843 e publicada no volume de poemas a que o autor nomeou *Primeiros Cantos*. Foi recriada por inúmeros poetas, entre eles Oswald de Andrade e Murilo Mendes.

⁵ Em *O Cântico dos Cânticos* (7.8.) faz o amante dizer, dirigindo-se à sua noiva: “Tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos” (apud DELUMEAU, 2003, p.141).

⁶ Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro(1825-1876) é um dos pioneiros da crítica literária brasileira. Publicou, entre outros, *Visão de Cabral* ou *descobrimto do Brasil*(1850); João Capistrano Honório de Abreu,(1853-1927), foi professor do Colégio Pedro II e membro do Instituto Histórico e Geográfico, dedicou-se especialmente à pesquisa e à crítica das fontes de informação. Principal colaborador do catálogo da exposição da História do Brasil (1883, 3vol); Alfredo do Vale Cabral(1851-1899), primeiro organizador da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, preparou os *Anais da Imprensa Nacional,1808-1822*, publicados em 1881; Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo,(1837-1918), político e escritor brasileiro, foi presidente de várias províncias do Brasil, dedicou-se especialmente ao ensino e pesquisa de geografia e história. Foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas _____

ANDREWS, M. Landscape and Western Art. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ALENCAR, J. de. Cartas sobre A Confederação dos Tamoios. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v.4.

_____. O Guarani. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.3.

BENJAMIN, W. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Trad. apresent. notas de Marcus Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2002 .

_____. Rua de mão única. Trad. Rubens R.Torres Filho e José Carlos M.Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CANDIDO, A . Literatura de dois gumes. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

CUNHA, Euclides da. À margem da história. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DELUMEAU, J. O que sobrou do paraíso? Trad. 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: Ed. 34, 1998.

FOUCAULT, M. "Nietzsche, a Genealogia e a

História". In: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária 2005. p.261-281.

_____. Outros espaços. In: Estética, Literatura e Pintura. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.411-422.

_____. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Michail. 3ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Benedito. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1972.

LIMA BARRETO, A. H. de. Bagatelas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a.

_____. Histórias e Sonhos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956b.

_____. Correspondência II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956c.

_____. Diário Íntimo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956d.

_____. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956e.

_____. Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956f.

_____. Recordações do escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956g.

LISBOA Karen M. A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Ed. Hucitec: Fapesp, 1997.

LOBATO, José B. Monteiro. Urupês. São Paulo: Brasiliense, 1967, p.291-292.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura no Brasil. In: COUTINHO, A. (Org.). Caminhos do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MITCHEL, W.J.T. Landscape and power. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

COLLECTION OF IMAGES: A REVIEW OF THE INVENTION OF THE LANDSCAPE ON THE NOVEL BY LIMA BARRETO.

ABSTRACT: THE PAPER DISCUSSES THE AESTHETIC-POLITICAL APPROPRIATION OF NATURE BY BRAZILIAN LITERATURE AT TWO POINTS: THE NINETEENTH CENTURY AND ROMANTICISM; THE FIRST DECADES OF THE TWENTIETH CENTURY, WITH AUTHORS SUCH AS EUCLIDES DA CUNHA, MONTEIRO LOBATO E LIMA BARRETO. LITERATURE PERFORMS A PROCESS OF INVENTION OF LANDSCAPE, IN TENSE REUNION OF THE ICONOGRAPHY OF IMAGES COMING FROM TRAVELERS, EDENIC REASONS, THE TYPICALLY ROMANTIC BLEND OF ART AND SCIENCE, OF THE PICTURESQUE AS STRATEGY. MEETING OF ELEMENTS FOUND IN DIFFERENT CONTEXTS, AS A COLLECTION, BUT ORGANIZED INTO NARRATIVES THAT DIALOGUE WITH RESOURCES OF NOVELS-SERIALS. THE ELABORATION OF LANDSCAPE IMAGES BY LIMA BARRETO ALLOWS A DOUBLE AND SIMULTANEOUS MOVEMENT: REMOVES FROM THE VISIBLE ITS NATURAL ASPECT AND PERFORMS A DEEPENING OF THE SUBJECT, BEYOND SUBJECTIVITY (A RECONNECTION WITH THE MEMORY THAT RESCUES MYTHS); PRODUCES AN INTERESTING REFLECTION ON THE CULTURAL AND LITERARY TRADITION IN LANDSCAPE CONSTRUCTION, AS A SIGNIFICANT ELEMENT OF BRAZILIAN CULTURAL IDENTITY.

KEYWORDS: LANDSCAPE; LIMA BARRETO; NOVEL.

COLECCIÓN DE IMÁGENES: UNA REVISIÓN DE LA INVENCIÓN DEL PAISAJE EN LA NOVELA DE LIMA BARRETO.

RESUMEN: EL ARTIGO ANALIZA LA APROPIACIÓN ESTÉTICA-POLÍTICA DE LA NATURALEZA, POR LA LITERATURA BRASILEÑA EN DOS PUNTOS: EL SIGLO XIX Y ROMANTICISMO; LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX, CON AUTORES COMO EUCLIDES DA CUNHA, MONTEIRO LOBATO E LIMA BARRETO. LITERATURA REALIZA UN PROCESO DE INVENCIÓN DEL PAISAJE, EN LA TENSA REUNIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LOS VIAJEROS, DE RAZONES EDÊNICOS, LA MEZCLA DE ARTE Y CIENCIA TÍPICAMENTE ROMÁNTICO, DEL PINTORESCO COMO ESTRATEGIA. REUNIÓN DE LOS ELEMENTOS SELECCIONADOS DE DIFERENTES CONTEXTOS, COMO UN CONJUNTO, PERO ORGANIZADAS EN NARRATIVAS DONDE HAY EL DIÁLOGO CON LOS RECURSOS NOVELAS SERIADAS. LA PREPARACIÓN DE LAS IMÁGENES DE PAISAJE DE LIMA BARRETO, PERMITEN UNO DOBLE Y SIMULTÁNEO MOVIMIENTO: ELIMINA DEL VISIBLE SU ASPECTO NATURAL Y REALIZA UNA PROFUNDIZACIÓN DEL SUJEITO, MÁS ALLÁ DE LA SUBJETIVIDAD (UNA RECONEXIÓN CON LA MEMORIA QUE RESCATA MITOS); PRODUCE UNA INTERESANTE REFLEXIÓN SOBRE LA TRADICIÓN CULTURAL Y LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE, COMO UN ELEMENTO IMPORTANTE DE LA IDENTIDAD CULTURAL BRASILEÑA.

PALABRAS CLAVE: PAISAJE; LIMA BARRETO; NOVELA.

ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 36, P.155-178, JUL./DEZ. DE 2014

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>