

O ARQUIVO E O OLHAR: DA VIDA LITERÁRIA À REDE DE IMAGENS CULTURAIS

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo
(UERJ)

RESUMO

O artigo apresenta, a partir da coleção de “retalhos” do escritor Lima Barreto (1881-1922), a apreensão crítica do intelectual acerca dos elementos de modernidade, nas primeiras décadas do século XX, que intensificam a vida sensorial, a exigir a reorganização da visão, e do observador, projetando seus efeitos nas atitudes e valores dos indivíduos. Na realidade cultural tão dispersa e fragmentada quanto os seus registros autobiográficos, o intelectual observador torna a própria atividade de olhar objeto de reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo, olhar, Lima Barreto, imagem, memória

“... a fotografia revela (...) que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.”

Walter Benjamin, Pequena história da fotografia.

Os peculiares registros autobiográficos do escritor Lima Barreto (1881-1922) que se espalham desde os cadernos feitos de anotações manuscritas mesclados a recortes de jornais e revistas – denominados *Retalhos* pelo autor – até os diários publicados, fruto da organização desse material pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa, permitem muitas correlações entre literatura, memória e história.

Tornar significativo um conjunto de registros fragmentários implica propor uma leitura do cotidiano e da história que, longe de uma descrição paulatina, linearizada e cronológica dos acontecimen-

tos, recolhe os discursos, as promessas, mas também as confidências e o silêncio reticente que pode vir das esquinas, dos becos, da massa anônima. Quem fala – um intelectual – e de onde fala tornam instigantes esses fragmentos em que predomina a observação, no lugar do senso prático da experiência vivida. Em *Retalhos*, o modo de lembrar torna-se individual e social: os fatos ali recortados expressam a transmissão coletiva, que retém e reforça as lembranças (marcas da tradição), mas o recordador, ao trabalhá-las, vai, paulatinamente, individualizando a memória coletiva – no que lembra e como lembra. Isto permite a permanência daquilo que considera relevante para sua interpretação e leitura da história cultural. O que nos chama a atenção é este modo de lembrar que interrompe o transcorrer linear do tempo – as referências cronológicas alternam-se, justapõem datas distintas, sem a certeza absoluta da ordenação cronológica –, e os registros deixam de ser a narração de uma história de sucessos (ou insucessos) e expõem uma escritura que oferece antes uma imagem que um percurso.

A constituição dos *Retalhos* define um tipo de registro que reflete uma suspeita em relação aos projetos de ordenação linear da história e da cultura, associada, ainda, à apresentação da fragilidade e fragmentação da subjetividade. Esse tecido composto de ‘retalhos’ de relatos sócio-históricos e culturais (com anotações de ordem pessoal, recortes de livros e jornais, recortes de críticas literárias, observações críticas sobre as esquisitices observadas no cotidiano, capazes de sugerir a produção de conto, etc.), ao mesmo tempo em que forma um painel múltiplo, heterogêneo, contraditório, é extremamente instigante, não por guardar confidências, mas porque o recorte, entre fragmentos, deixa em silêncio possíveis soluções e respostas estereotipadas a dilemas culturais que ainda hoje incomodam o leitor. Para estudá-los, estabeleci *hipóteses de roteiros de leitura*, muitos já desenvolvidos e publicados como artigos. No entanto, o arquivo apontou um tema extremamente significativo, e novo, tanto na abordagem das obras do escritor, quanto na reflexão crítica sobre aspectos da cultura brasileira. Trata-se da observação, estudada, analisada e desenvolvida, em crônicas, contos e romances, pelo intelectual Lima Barreto: *a sedução da imagem como inerente à nossa formação cultural*.

O dia-a-dia moderno, contemporâneo ao escritor, é acompanhado de uma intensificação desmedida da vida sensorial e de exigência profunda da reorganização da visão, e do observador, que projeta seus

efeitos nas atitudes e valores dos indivíduos. É lugar comum explicar tais mudanças a partir de inventos técnicos como a fotografia e o cinematógrafo, que, apesar de presentes na sociedade desde a primeira metade do século XIX, tornam-se, no início do século XX, massivamente utilizados. No entanto, o intelectual Lima Barreto não está preocupado em registrar a presença dessas inovações. Seu foco de interesse coincide com as reflexões de escritores que o antecederam e com o pensamento crítico-sociológico da década de 1930 em diante, isto é, investigar quais as conseqüências, para o homem brasileiro, da absorção do capitalismo como cultura, em suas mais sofisticadas formas, sem a correspondente modernização política e econômica.

As reflexões acerca deste traço da cultura brasileira – o fascínio pela imagem, o cultivo da aparência como verdade – desenvolveram-se, por muito tempo, voltadas para a história de nossa formação cultural e, recentemente, abandonada tal perspectiva, os estudos privilegiam aspectos da cultura de massas, abordando seus efeitos no cotidiano como se nenhuma vinculação pudessem ter com a história e a tradição.

Teriam os elementos da modernidade, nas primeiras décadas do século XX, uma relação subterrânea com a rede de imagens culturais que marcam nosso cotidiano, hoje?

Rede de imagens culturais

A sociedade brasileira entre 1820-1830, primeira metade do século XIX, já respirava os ares de uma modernidade de encenação, tendo o Rio de Janeiro como cenário e a rua do Ouvidor como palco. Nela, homens e mulheres desfilavam, do figurino ao gestual, a linguagem da última moda parisiense. A corte projetava-se para o resto do país como modelo de hábitos de civilidade e de consumo, dos produtos importados ingleses e franceses. Aos chamados “príncipes da moda” era imprescindível o charuto, a gravata elegante, a freqüência a alfaiates caros e salões refinados; às mulheres cabia desfilar com roupas bem talhadas por modistas francesas, adornadas com rendas de Bruxelas e da Inglaterra, filós, gorgorões e fios de ouro e com leques de marfim, madrepérola, tartaruga ou sândalo. Tamanha quantidade de produtos estrangeiros nas vitrines caras, e no interior das casas da elite, indica um bizarro paradoxo: a forma da economia realiza-se no Brasil, do século XIX, pelo consumo de bens culturais – da moda das ruas à música –, que se sustenta pelo trabalho escravo. Além disso, a

corte vivia o isolamento dos grandes centros urbanos, o peso da população rural, em maior quantidade que a urbana, e, apesar do cenário contagiante da Rua do Ouvidor, a modernidade anunciada e oferecida nas vitrines era para poucos. (SCHWARCZ, 1998).

O capitalismo como cultura é apreendido por nossos romancistas na definição de personagens, no perfil dos valores morais, no interior das residências, nas atitudes, linguagem, vestuário e mobiliário, como alerta o narrador em *A pata da gazela*, de José de Alencar, a seus leitores: “Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas o delírio da febre do materialismo que ataca o século”. (ALENCAR, 1959, p. 585).

Essa “febre de materialismo” pode ser sintetizada no personagem Horácio, do mesmo romance, que tem como particularidade o “culto da forma e o fanatismo do prazer”, extremamente sofisticado e, mesmo imerso na sociedade escravocrata do século XIX, delicia-se com a beleza de uma botina. Alencar já apreende a adaptação do olho diante das novas formas racionalizadas do movimento, que expressam a desintegração da subjetividade e dispersão do desejo em fragmentos mutáveis, ambíguos, instáveis.

...Horácio acendia duas velas transparentes e colocava-as a um e outro lado da almofada de veludo escarlate, sobre uma mesinha de charão, embutida de madreperlas. Tirava de um elegante cofre de platina a mimosa botina, de modo que se visse perfeitamente a graciosa forma do pé que habitara aquele mundo de amor.

Então acendia o charuto, sentava-se numa cadeira de espreguiçar, defronte, porém distante, para que o fumo não se impregnasse na botina, e ficava em muda e arrebatada contemplação até alta noite. (ALENCAR, 1959, p. 596).

A visão é redefinida como a capacidade de ser afetado pelas sensações que não têm, necessariamente, ligações com o referente, desestabilizando os sistemas clássicos de representação, tais como o modelo da câmara obscura – vigente até o século XVIII –, que se tornou obsoleta, pois consistia em uma experiência ótica a partir de um referente estável e inflexível. (CRARY, 1990).

A fragmentação da visão pode ser melhor compreendida pelo olhar de Mariana, a plácida e assustada protagonista do conto machadiano *Capítulo dos Chapéus*, diante da variedade de lojas, de pessoas tirando retratos, confusão de gentes, atropelos, sustos e em-

purrrões e, principalmente, frente a chapéus que ganhavam vida própria na rua do Ouvidor.

E Mariana acudia a vê-los, femininos ou masculinos, sem saber onde ficar, porque os demônios dos chapéus sucediam-se como num caleidoscópio. (...) Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-los; outros, passando, faziam a mesma cousa. (ASSIS, 1986, p. 406).

A imagem do “caleidoscópio” que coincide, para muitos artistas e intelectuais, com a variação e dinamismo da modernidade foi utilizada por Karl Marx para exemplificar o oposto: não a variação, mas a simétrica repetição que se apresenta ao espectador equivalente ao efeito do paradigma industrial, com sua produtividade e eficiência, na oferta de bens de consumo. A produção repetida e mecânica das mesmas imagens que geram uma sedutora e fantasmagórica visão do real, garantida não somente pela disseminação em massa das técnicas de ilusão, pela reeducação dos sentidos e sua alienação, mas, sobretudo, pelas relações de propriedade.

A propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e unilaterais que um objeto só é nosso quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo, utilizado por nós. (...) Em lugar de todos os sentidos físicos e espirituais apareceu assim a simples alienação de todos esses sentidos, o sentido do *ter*. O ser humano teve que ser reduzido a esta absoluta pobreza, para que pudesse dar à luz a sua riqueza interior partindo de si. (MARX, 1985, p. 11).

O observador descentrado, a dispersão da visão, a separação dos sentidos, e sua alienação, são exigências do econômico que necessita da rápida coordenação do olhar e conhecimento preciso da capacidade ótica e sensorial humana.

Machado de Assis, em *Capítulo dos Chapéus*, apresenta a percepção desse observador, embotada pelo sinuoso movimento de consumo e circulação, guiada pela ilusão, de poder e liberdade, anunciada na mercadoria, a que o narrador denominou de “princípio metafísico”. Denominação perfeita para expressar a sofisticada relação abstrata entre homens e coisas, num país sustentado por trabalho escravo.

A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. (...) O princípio metafísico é

este: – o chapéu é a integração do homem, um prolongamento, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação. (...) Talvez eu escreva uma memória a este respeito. (...) Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu. (ASSIS, 1986, p. 403).

A peculiaridade de nossa realidade cultural permite à literatura realizar aspectos formais considerados de vanguarda, como a credibilidade das aparências, embutida na prática cotidiana, mesmo nos momentos em que o texto literário exerce, com vigor, a função de criar identidades e laços de co-nacionalidade.

A literatura, também, aprofunda as contradições de uma sociedade urbana que estimula os padrões modernos de consumo em um espaço público capaz de nutrir sensibilidades individuais, numa estranha combinação de fantasia e realidade. As ruas, nesse contexto, possuem uma função de mão dupla: oferecem o cenário para os sonhos e fantasias das pessoas, daquilo que gostariam de ser; por outro lado, aos que sabem ler seus códigos, revelam o conhecimento do que verdadeiramente são, seus limites e impasses.

A intimidade com miragens é a nossa marca cultural, resultante do consumo intenso dos bens reificados do capitalismo como cultura sem que estes derivem da modernização política e econômica. E, em consequência, os indivíduos agem como “mariposas de luxo”, na expressão de João do Rio, diante das tentadoras vitrines iluminadas.

Elas olham sérias, o peito a arfar. Olham muito tempo, e ali, naquele trecho de rua civilizada, as pedras preciosas operam, nas sedas dos escrínios, os sortilégios cruéis dos antigos ocultistas. As mãozinhas bonitas apertam o cabo da sombrinha como querendo guardar um pouco de tanto fulgor; os lábios pendem no esforço de atenção; um vinco ávido acentua os semblantes. Onde estará o príncipe Encantador? Onde estará o velho D. João? (RIO, 1951, p. 142).

O arquivo e o olhar

Observador em deslocamento constante, o escritor Lima Barreto fez da viagem urbana – de trem, bonde ou a pé – pretexto para analisar, profundamente, os efeitos do *visual* moderno, isto é, do conjunto de imagens catalisadoras e emblemáticas do “novo”, do “progresso”, da “ordem” e “civilização” que interagem no cotidiano da Primeira República. Percebe o romancista que, dentro do fragmentado e, aos

poucos, desfamiliarizado espaço urbano, as marcas *visíveis* de identidade, status, da crença na posse dos objetos e a necessidade de sua ostentação indicam as contradições das práticas sociais.

Associando as lentes modernas ao olhar, o escritor, enquanto observador, efetiva uma relação metonímica, de complementaridade entre o olho e o aparelho ou lente, como registra em suas anotações: “Deixando a botica, fui à rua do Ouvidor; como estava bonita, semi-agitada! Era como um *boulevard* de Paris visto em fotografia.” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 96). Para ver melhor as formas mágicas e sutis que estabelecem relações abstratas entre homens e coisas e a imposição dessas relações como naturais, torna-se necessário aliar a técnica ao olhar.

Olhar, através da fotografia, implica a retirada da capa insossa do cotidiano para revelar o belo no humilde, no incongruente e no banal, ampliando a noção de beleza; mas também sugere a compreensão da fotografia como instrumento de memória que permite um diálogo profundo com o imaginário cultural.

Por centralizar a administração federal, a cidade do Rio de Janeiro afirma-se como o maior mercado consumidor brasileiro, tendo sido fortemente beneficiada por programas de obras, para reformas e modernização, possíveis graças ao grande fluxo de capitais estrangeiros entre 1903 e 1913. A necessidade de solução dos problemas básicos da cidade, como a falta d’água, melhores condições de saúde, transporte e moradia é abandonada para favorecer a construção de uma imagem através de projeto urbanístico que tem em Paris o seu modelo político e metodológico.

A realidade urbana adquire uma condição mágica pela transferência da mercadoria, de lojas e vitrines, para o espetáculo das ruas, com a multidão extasiada. Nessa realização do capitalismo como cultura, tudo o que é desejável – sexo, prestígio social, moda, poder – transforma-se em mercadoria apresentada como fetiche, em exposição, para a massa de espectadores e ávidos consumidores. Simultaneamente, dá-se a valoração extrema da experiência visual, com mobilidade e permutabilidade sem precedentes, ligada a técnicas para fixar a atenção e impor a homogeneidade. “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral.” (DEBORD, 1997, p. 33).

O fascínio mágico do moderno se exerce nas ruas, nas vitrines,

na imprensa, na moda, em forma de espetáculo, que permite a coexistência de fantasias e miragens de progresso que inspiram os homens ao consumo de imagens da modernidade. Com as imagens-mercadorias, a imaginação fixa-se no cotidiano através de etiquetas que anunciam sucesso, felicidade, beleza e vendem solidão, desejos frustrados e perda de identidade que se dilui nos objetos. Estes, como que ganham vida autônoma absorvendo os indivíduos, fragmentados e dispersos pelas cidades e seus centros de consumo.

A vida literária caracteriza-se pela decadência do folhetim, com os jornais exigindo crônicas mais curtas e vivas; além disso, há o emprego mais generalizado da entrevista e da reportagem, com o lápis do caricaturista, gradualmente, substituído pelo fotógrafo. (BRITO BROCA, 1960, p. 219). Como mercadoria, dá-se com a informação o mesmo que com os objetos – segue indiretamente as fantasmagóricas e sedutoras características da moda. Daí a busca do sensacional, a dramatização dos fatos do cotidiano, a fabricação de ídolos e vedetes para mostrar o inesperado, curioso e até trágico, garantidos pelo tom da escrita. Esta precisa aproximar-se da imagem, desde a leveza da paginação a manchetes sugestivas e achados anedóticos.

Ora, o universo da informação conduz ao desenvolvimento do uso crítico da razão, permite despertar a exigência de argumentações, ainda que de forma simples e pouco sistemática. Mesmo produzindo a cena espetacular, a informação não anula a possibilidade de manifestar-se a opinião crítica; ainda que tudo exiba e julgue pouco, contribui, em geral, para rever quadros tradicionais.

Na sociedade brasileira, porém, a longa permanência da comunicação oral e, por isso, ausência de libelos escritos; a predominância da crítica personalista, da pilhéria, da anedota, do dito ao pé do ouvido no lugar de uma observação dirigida às instituições e não às pessoas, moldaram a imprensa e suas relações com a sociedade. Além dos apedidos e textos anônimos com críticas contundentes e de ataques pessoais, a estrutura jornalística manteve-se oligárquica, paternalista, equilibrando-se entre o latifúndio poderoso, da Primeira República, e a burguesia urbana em ascensão, mas politicamente frágil.¹ Por isso, à forma espetacular de fatos, imagens e técnica unem-se os valores tradicionais, depositados no imaginário e em movimento no dia-a-dia como, por exemplo, o arranjo, o saber de fachada e título, o sentimentalismo, o fascínio pelo futuro, a imprevisibilidade na organização do

presente. Por mais contraditório que pareça, as qualidades da informação – baseada na fatualidade, na cientificidade instantânea e nas novidades que resultam num saber frágil, superficial e fragmentário – coadunam-se com as nossas características culturais.

O belo conto *Um e outro*, escrito em 1913 por Lima Barreto, recria alegoricamente esse momento de dispersão da individualidade na multidão, de pessoas e objetos, em que tudo se equivale e se torna intercambiável. Lola, a protagonista, que todos habituaram a ver como objeto de luxo projeta a sua paixão a um ‘*chauffeur*’ de um carro arrojado e moderno. Se as partes do seu corpo de prostituta registram as oscilações e desvios de identidade – imigrante, criada, amante opulenta – diante do fascínio do automóvel e sua imagem de poder, beleza e virilidade, a personagem perde-se completamente entre *um*, objeto-mercadoria, e *outro*, ser humano mercadoria.

Entre ambos, ‘carro’ e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O ‘carro’ era como os membros do outro e os dous completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força. (LIMA BARRETO, 1956b, p. 251).

Extremamente visual na criação com palavras, o escritor Lima Barreto sustenta, este conto, no deslocamento do olhar da protagonista que movimenta múltiplas temporalidades e espaços. Seu olhar dirige-se para o espelho onde vê refletida a sua trajetória de imigrante a prostituta; avalia-se no olhar de admiração e inveja dos amantes e de outras mulheres; flagra detalhes dos passantes na rua ou dos passageiros do bonde; consome com os olhos vitrines, figurinos e mercadorias assim como olha atentamente os imponentes prédios e monumentos, como o Teatro Municipal: “olhou-lhe as colunas, os dourados; achou-o bonito, bonito como uma mulher cheia de atavios.” (LIMA BARRETO, 1956b, p. 252).

O olhar da personagem Lola alcança, também, fragmentos da natureza no cenário urbano, aprendida pelo recurso da associação com as lentes da câmara fotográfica. Resgata, com isso, um “ar de fotografia” na paisagem que revela uma conjunção complexa de distância dentro da proximidade, de ausência na presença ou de imaginário no real. “Aquele trecho da cidade tem um ar de fotografia, como que houve nela uma preocupação de vista, de efeito de perspectiva; e agradava-lhe.” (LIMA BARRETO, 1956b, p. 251). A paisagem, como a foto

objeto, pode ser usufruída, tocada, porque possui uma consistência física real, mas, simultaneamente, prolonga aspectos distantes e guardados na memória que se realizam na interioridade do pensamento.

Tudo se situa no domínio do imaginário e graças aos progressos da técnica, à rapidez e variação do cotidiano moderno, que se anuncia cosmopolita, os sonhos e fantasias parecem se realizar, dificultando ao indivíduo a lucidez para não se deixar tragar, pela multidão, como objeto de consumo. Nesse diálogo entre imagens, presente no conto *Um e outro*, destaca-se uma significativa peculiaridade da cultura brasileira, o fascínio pela imagem que expressa a nossa aguda sensação de transitoriedade de tudo, de provisório.

A precariedade, ou a não existência, do exercício de cidadania, assim como as estreitas possibilidades de ascensão social são substituídas por uma mudança em imagens, pela liberdade de consumir uma pluralidade de imagens que passa a corresponder à liberdade econômica, social, política. Inúmeros textos da Literatura Brasileira, em seus diversos momentos, discutem esse poder do imagético e pensadores sociais incluem em seus estudos observações importantes acerca desse processo, como o autor de *O Ornitorrinco*.

Todas as formas dos produtos da revolução molecular-digital podem chegar até os estratos mais baixos de renda, como bens de consumo duráveis: as florestas de antenas, inclusive parabólicas, sobre os barracos das favelas é sua melhor ilustração. Falta dizer, ao modo frankfurtiano, que essa capacidade de levar o consumo até os setores mais pobres da sociedade é ela mesma o mais poderoso narcótico social. (OLIVEIRA, 2003, p. 144).

A sofisticação tecnológica e a sistematização do conhecimento reforçaram a submissão ao encantamento da imagem, contrária ao teor da reflexão filosófica platônica que considerava a imagem um desvio da verdade e, portanto, enganosa aparência. No século XX, a atividade de produzir e consumir imagens intensifica-se, tornando-as poderosas e essenciais nas redefinições da realidade. Paradoxalmente, a sociedade brasileira assimilou o fascínio pela imagem como traço inerente à nossa identidade cultural, o que produz um encontro perverso, simultâneo, entre a tradição herdada – a de termos sido colonizados pela imaginação – e a nova colonização feita pelo consumo de bens culturais.

Nessa perspectiva, as afirmações de que inventos óticos como a

fotografia ou o cinematógrafo podem ser responsáveis, unicamente, pela alteração da percepção e sensibilidade do observador, nas primeiras décadas do século XX, não se sustentam. A história cultural brasileira apresenta, desde o século XIX, inventos óticos e práticas sociais que envolvem arranjos do corpo no espaço, atividades de regulação e controle, deslocamentos que codificaram e normalizaram o observador dentro dos sistemas de consumo visual e novos modos de circulação, comunicação, produção. A fotografia é a técnica que torna mais visível, ao observador, a abstração das relações sociais e a fantasmagoria de equivalência e indiferença, entre os diversos níveis de reprodução – da moda à comunicação, dos objetos aos indivíduos –, torna visível, enfim, “a colonização da alma”, na expressão de Edgar Morin.

No começo do século XX, o poder industrial estendeu-se por todo o globo terrestre. (...) A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização que passa a dizer respeito à alma progridem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente votado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando produtos culturais. (MORIN, 1997, p. 13).

O questionamento do escritor consiste em saber se a sedução da imagem pode produzir dilemas de cultura. Qual a consequência para o homem comum, sua história e identidade, do fascínio pelo imagético?

Buscar a compreensão dessas questões implica, também, considerar a imaginação como uma maneira de definição da realidade e, conseqüentemente, do tempo, do espaço, das formas de poder inerentes a uma cultura que aprendeu a convencionalizar o extraordinário e a inserir o milagre no cotidiano. Segundo Antonio Candido, todo o processo de descobrimento até a colonização, desde o século XVI ao século XVIII, caracterizou-se pela formação de um discurso de grande ambigüidade mediante um movimento dialético entre a visão realista e a visão transfiguradora: para o autor, nossa realidade foi ocupada pela imaginação e a imaginação a transfigurou.

Este movimento da imaginação pode ser também considerado uma forma de orientar inconscientemente a realização da Conquista, pois permitiu não apenas estimular a exploração de recursos naturais, mas, indiretamente, penetrar na vastidão desconhecida e submetê-la às normas e à cultura impostas pela Metrópole. (CANDIDO, 1987, p.169).

Atualizado com as publicações européias contendo estudos so-

bre a imaginação, Afonso Henriques de Lima Barreto registra em seus cadernos de anotações, *Retalhos*, e no *Diário Íntimo*, observações da leitura da obra de Jules Gautier sobre o bovarismo, publicada em 1902, na mesma proporção em que há muitas referências rápidas a autores como Maudsley, o próprio Taine e de seu sucessor Th. Ribot, o psicólogo positivista que publicara *Essai sur l' imagination créatrice*. Apesar da já complexa sociedade, os estudos teóricos sobre imagem e imaginação ainda remetem, nas primeiras décadas do século XX, à concepção cartesiana da relação imagem-pensamento, encerrados entre os dados de fato da fisiologia e os da introspecção. (SARTRE, 1984).

De forma esquemática, o escritor anota as principais idéias de Gautier sobre o bovarismo, tratando do problema da percepção humana advinda do contato da pessoa com a imagem, antes do conhecimento da realidade. Gautier derivou o termo da famosa personagem de Flaubert porque a considera exemplo de “bovarismo negativo” ou caso extremo de falta de crítica na aceitação da imagem. Mas o filósofo, cada vez que amplia o seu conceito, com os vários tipos de bovarismo – intelectual, sentimental, científico, artístico, ideológico –, afasta-se da personagem Emma Bovary, especificamente, e alcança até a imagem que os países fazem de si mesmos.

O conceito de bovarismo foi intensamente empregado por pensadores sociais como Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Schwarz para estudar a maneira como a elite brasileira recebeu ideologias européias e são muitos os exemplos de discrepância entre as imagens extraídas, por exemplo, do liberalismo no contexto europeu, e a realidade nacional. Guardadas as especificidades de cada estudo, todos em geral enfatizam a discrepância, entre imagem e realidade, de que se constituem as manifestações culturais brasileiras, como um mecanismo de auto-representação da classe dominante em sua relação com a imagem européia, justaposta à realidade de nosso país.

Lima Barreto buscou refletir sobre o poder do imagético – na definição de tempo, espaço, cultura – quer pelo texto teórico, quer pelo texto literário, sobre o cotidiano dos homens comuns. Na crônica *Casos de Bovarismo* há um detalhamento da leitura feita de Gautier, bem como a demonstração de conhecer as influências anteriores sobre o criador do conceito de bovarismo.

É o caso que uma espécie de mal do pensamento, mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações

e a dos sentimentos antes das sensações e dos sentimentos, como já dissera Paul Bourguet. (LIMA BARRETO, 1956c, p. 56).

Segundo o próprio escritor, “armado desse binóculo de teatro” é que se pode experimentar “no vulgar do dia a dia a força de suas lentes” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 58). A partir da imagem de uma gravura de Daumier, o escritor faz uma análise de um vagão de trem de subúrbio carioca, antecedida pela descrição dos personagens desenhados.

Dos desenhos, aquele que mais me feriu e impressionou foi o que representa um carro de segunda classe, ou daqueles que, em França, equivalem à nossa segunda. (...) A segunda classe dos nossos vagões de trens de subúrbio não é assim tão homogênea. Falta-nos, para sentir a imagem do destino, profundidade de sentimento. Um soldado de polícia que nela viaja não se sente diminuído na vida; ao contrário: julga-se grande coisa por ser polícia; (...) um servente de secretaria vê Sua Excelência todos os dias e, por isso, está satisfeito. (LIMA BARRETO, 1956c, p. 244).

A seqüência toda da crônica se desenvolve apresentando uma pintura de costumes e atitudes dos homens, no cotidiano, com acento para as pequenas ficções que tecem para si mesmos, configurando sua identidade, o espaço em que vivem e neles projetam seus sonhos e ideais.

De uma instrução descuidada, senão rudimentar, eles não se querem sujeitar as colocações de que são merecedores naturalmente. Querem mais acima do que sabem e do que podem desempenhar na vida. O alvo deles, em geral, são os diversos departamentos da Estrada de Ferro Central do Brasil. O candidato suburbano de emprego público pensa sempre na Central, para salvá-lo e dar-lhe estabilidade na existência. (LIMA BARRETO, 1956c, p. 244).

Os personagens dos subúrbios expressam os valores tradicionais, depositados no imaginário e em movimento no dia-a-dia, tais como o saber mitificado, a aparência de prestígio e poder, o desejo de estabilidade como produto do acaso, da sorte, sem exigir competência e talento, apenas a segurança do privilégio. De certa forma reproduzem a contradição da elite econômica e política, que preconiza um discurso progressista, fundado em bases oligárquicas e corporativas, acreditando-se moderno e democrático.

Observa-se aí que mais do que uma discrepância em relação ao projeto liberal, esta prática, na visão do autor, constitui a norma, a

regra, num deslocamento absolutamente conveniente, necessário, que nos faz lembrar outra situação ficcional: o uso das mantilhas espanholas por nossas mulheres – baixas e gordas –, sem a finalidade de realçar-lhes a beleza, serve para configurar um ar prosaico de comadres que fazem circular as notícias e as invenções, sob o disfarce do figurino, como explica a observação do narrador de *Memórias de um Sargento de Milícias*. “Mas a mantilha era o traje mais conveniente aos costumes da época” (ALMEIDA, s/d, p. 42). O uso deslocado da matriz é extremamente conveniente, necessário, para uma sociedade cujas regras, valores e instituições pautam-se pelo dúbio. Viver nesse contexto exige a sabedoria de lidar com extremos que se realizam simultaneamente, ordem/caos, razão/desrazão, lei/marginalidade, sem se deixar tragar, nem pelo ridículo, nem pelo trágico.

Neste sentido, o narrador em *Triste fim de Policarpo Quaresma* permite-nos visualizar imagens da história cultural que, pela reminiscência, projeta a precariedade do préstimo de Dom João VI, em seus passeios pela cidade, “feito de soldados remendados, tristemente montados em pangarés desanimados”, mas, à sua passagem, apresentavam-se “as humilhantes marcas de respeito que todos tinham que dar à sua lamentável majestade” transformando a precariedade em imagem de imponência. (LIMA BARRETO, 1956d, p. 48).

O escritor escolheu refletir, pela literatura, que ler a si mesmo ou a realidade a partir de um binóculo, capaz de ampliar, deformar, idealizar ou reduzir imagens não é privilégio da classe dominante ou de intelectuais. De fato, na cultura brasileira, nós aprendemos a conhecer primeiro a imagem, depois a realidade e o documento tido como registro de identidade cultural – a *Carta*, de Caminha – apresenta uma paisagem, nomeada e descrita, a partir de uma necessidade ideológica e de uma conjunção de utopias orientadoras do olhar que escreverá a terra. Com bem analisou Octávio Paz, o discurso elaborado, à época da descoberta da América, definira o homem do ‘novo mundo’ como um projeto de futuro, incrustado na natureza.

Na Europa a realidade precedeu ao nome. América, pelo contrário, começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fora batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. (PAZ, 1992, p.127).

Mais do que mostrar a discrepância entre imagem e real, Lima Barreto nas suas crônicas, contos e romances parece determinado a discutir sobre a imagem, como item fundamental na formação do pensamento e na concepção de realidade. Acentuada pela avassaladora modernização, do início do século XX, a presença da imagem, veiculada pela ficção ou pelo discurso teórico-crítico de intelectuais, não constitui discrepância, mas concomitância, absolutamente coerente e conveniente. Entre nós, a imaginação é necessária.

Observar o visual moderno, a partir do distanciamento dos subúrbios, através da fotografia ou desvendando a teatralidade das práticas sociais, permite reconhecer um projeto estético-político, e suas poderosas imagens, que vão produzir um sofisticado processo de representação da cultura e auto-representação dos sujeitos, tanto para o intelectual, quanto para o homem comum. As mesmas imagens usadas para dominação, e exclusão, tornam-se as lentes através das quais se lê o mundo e a si mesmo.

São inúmeros os personagens, nas crônicas, contos e romances do escritor Lima Barreto, que tecem ficções para si mesmos, e para os outros, para sobreviver em meio a essa intrincada rede de imagens de liberdade e poder, de exclusão e violência: desde o pseudo-intelectual que capricha na aparência e exhibe a pose do saber como mistificação, até os pequenos chefes de repartições, que reproduzem as redes de poder burocrático e de opressão. Todos têm, à frente, o figurino da posse do objeto, que se torna “uma nova consciência de classe e a cidade é o seu altar”, pois, “codifica o lugar de cada um e torna visível aquela demonstração de classe”. (FERREIRA, 1999, p. 224).

Personagens que transitam, convenientemente, entre o que dizem as convenções e as imagens delas projetadas no dia-a-dia e aquilo que, de fato, é possível ser. São os muitos generais sem guerra, sábios que não lêem, almirantes sem navios, burocratas que se julgam autoridades. Todos possuem um jargão, uniforme ou diploma que os caracteriza e define porém sua prática ludibria a aparência. Não significa dizer, por exemplo, que os personagens militares possuem o uniforme, apenas, como ornamento. Tanto o uniforme ou a máscara quanto outro predicativo (anel, diploma) incorpora-se como necessário e inerente à identificação. O sentido correspondente é outro, e é a este deslocamento de sentido que se precisa estar atento ou apto a compreender como norma, regra e não exceção.

A imaginação, nessa perspectiva, deixa de ser o desvio, a discrepância e torna-se componente fundamental para leitura e compreensão da realidade porque também a constitui. Quando a nega, o intelectual enrijece o seu discurso e fracassa naquilo que propõe como explicação para as manifestações culturais ou como princípio para sua atuação, como exemplificam o percurso de “Isaiás” ou “Policarpo”. A alternativa parece residir no olhar do *historiador artista*, outro personagem intelectual que, ao contrário dos demais, lida sabiamente com a imaginação e, na sua prática de contar histórias, explica a hibridez de tempos e valores culturais, expressos nos prédios antigos, nas ruas, na moda.

Nos seus longos passeios pela cidade, contempla a desumanidade de que se reveste a vida, urbana e moderna, mesmo quando aglomera indivíduos e embeleza os espaços em que estes passeiam; observa os sinais de grandeza e nacionalismo, feitos de submissão e desigualdade; retira da paisagem as camadas de estereótipos para reatar os laços da memória coletiva, pelo olhar, que religa natureza e história humana; compreende a condição mágica da realidade urbana cujo eixo está na projeção da mercadoria, das lojas e vitrines, para o espetáculo das ruas.

O mais interessante, todavia, no olhar do *historiador artista* é o movimento de mão dupla entre literatura e imaginário, a literatura compreendida como força mistificadora e crítica. A citação é longa, mas vale a pena conferir.

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! (...) logo me recordei, porém, dos meus autores – de Taine, de Renan, de M. Barrés, 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 o raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos. (LIMA BARRETO, 1956e, p. 42).

De uma realidade cultural tão dispersa e fragmentada, quanto os seus registros autobiográficos, o intelectual observador torna a própria atividade de olhar objeto de reflexão e a visão, uma construção histórica, que inclui a consciência do observador, e seus impasses.

Dessa perspectiva são muitos os desdobramentos possíveis para estudo e análise, envolvendo a discussão da ideologia como inversão

ótica, ideologia e redes de poder, imagem e cultura, imaginário e arte.

Sem dúvida, há um olhar instigante nos velhos *retalhos*, à espreita e à espera de outros olhares, tão desafiantes quanto, para desvendar-lhe o encanto, o mistério, a experiência histórica essencial de nossa relação com o passado.

Assunto para novo projeto de pesquisa.

ABSTRACT

The article presents from the “scrap” collection of the writer Lima Barreto (1881-1922), the seizure of intellectual’s criticism on the elements of modernity, in the first decades of the twentieth century, which intensify the sensory life, the demand of the reorganization of vision, and the observer, designing its effects on attitudes and values of individuals. From the cultural reality so scattered and fragmented as their records autobiographical, the intellectual observer makes the very activity of looking object of reflection.

KEYWORDS: archive, look, Lima Barreto, image, memory

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, v. 1.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d..

ASSIS, Machado de. Capítulo dos Chapéus. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v. 2.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas* I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CRARY, J. *Techniques of the observer*. Massachusetts: MIT Press, 1990.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar periférico*. 2. ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Diário Íntimo. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- _____. Um e outro. Clara dos Anjos. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- _____. Casos de Bovarismo. Bagatelas. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
- _____. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956e.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. José Carlos Bruni et al.. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- RIO, João do (Paulo Barreto). *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Rita Correia Guedes; Luiz Roberto Salinas Forte; Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- SCHWARCZ, Lília M. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOTA

¹ Em meu livro *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto* (1998), desenvolvo um estudo sobre a imprensa, no Brasil da Primeira República, junto à análise do romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, que apresenta a *palavra* no mercado e no centro de poder, a produzir ilusões e fantasmagorias, debaixo de luzes típicas de espetáculo.