



SEDUÇÃO DA IMAGEM, DILEMAS DE CULTURA: A POSE

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo*
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
nelcarmem@uol.com.br

RESUMO: O artigo discute a intersecção de imagens de álbuns de família feitas pela pintura, literatura e fotografia. A partir de textos literários do Romantismo às primeiras décadas do século XX e de imagens do pintor modernista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pretende-se refletir sobre a caracterização da pose, típica da fotografia, construída pela literatura e retomada pela pintura, como traço relevante na configuração de brasilidade.

ABSTRACT: The article discusses the intersection of images of family photo albums done by painting, literature, and photography. On the basis of literary texts – from Romanticism to the early decades of the XX century – and of images of the modernist painter Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), it intends to reflect upon the characterisation of pose, typical of photography, built by literature and reclaimed by painting, as a relevant feature in the shaping of the Brazilian culture.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem e Cultura Brasileira – Guignard – Lima Barreto

KEYWORDS: Image and Brazilian Culture – Guignard – Lima Barreto

Quais os efeitos sociológicos da imagem num contexto onde a exceção é a regra, a racionalidade contamina-se de imaginação e o que parece real pode não passar de miragem? Formadora de poderosas imagens culturais que moldaram homens, terras, instituições e valores, a Literatura Brasileira mantém uma rica interação com imagens visuais, geradas pela pintura, fotografia, o que também revela, em contrapartida, um traço de nossa história cultural: o fascínio pela imagem. Nessa perspectiva, o que podem narrar as imagens de álbuns de família produzidas pela literatura, pintura ou fotografia? Que história pode contar a pintura ao dialogar com a fotografia, e a literatura, no registro de imagens ‘pose’ de famílias, em típicas cenas brasileiras?

* Professora Adjunta de Teoria da Literatura da UERJ e Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ. Além de artigos como “Fragmento de história, lembrança de paisagem” (*Revista de Letras* da UNESP, nº 43, v.2., 2004), publicou os livros **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**; **Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto** (Tempo Brasileiro) e coordenou, com Antonio Houaiss, o volume **Lima Barreto**, da Coleção *Archives/UNESCO*.

Este trabalho quer refletir sobre essa curiosa confluência para iluminar a compreensão de um aspecto da cultura brasileira: o fascínio pela imagem, o cultivo da aparência, a *pose*, como verdade. Para tanto, pretende-se desenvolver um estudo comparado de textos literários, do Romantismo às primeiras décadas do século XX (Lima Barreto), em diálogo com imagens da pintura.

Se, a invenção da câmara mudou a maneira como o homem via o mundo, seus reflexos foram intensos na pintura. No entanto, como compreender a obra de um artista que, em seus quadros está na contramão desse processo, isto é, toma por referência os acessórios artísticos do fotógrafo para aprofundar as cenas de estúdio e, através delas, revelar os paradoxos estéticos e culturais da *pose*, na sociedade brasileira?

Quando o burburinho da semana modernista de arte e cultura já havia serenado, Guignard volta ao Brasil, em 1929, com uma bagagem erudita de anos de estudos europeus, para um meio cultural e artístico cuja nota dominante era a preocupação com projetos de país e de cultura. A volta ao lugar em que nascera também representa o confronto com uma realidade surpreendente e forte, a ponto de transformar sua relação com a pintura. Empreende, então, uma busca do Brasil por suas paisagens e cenas (cariocas, brasileiras) um dos primeiros a pintá-las, quando ainda eram motivo de polêmicas.

Segundo os críticos, na execução dessa busca afloram as irregularidades no conjunto de suas obras e devem-se às variações que atropelam o equilíbrio entre a elaboração temática e a configuração formal, tais como a presença de exageros pitorescos com tendência ao caprichoso e ao decorativo, além da relativa frequência de traços acadêmicos, na excessiva preocupação com o desenho.

Talvez estas irregularidades indiquem, no entanto, a originalidade do olhar de Guignard para a cultura brasileira, capaz de problematizar a própria modernidade e, nesse conflito, integrar a arte produzida no Brasil à tradição européia. A conciliação entre esses dois mundos torna complexo o exame de sua obra, pois, uma “espacialidade moderna emerge dela naturalmente, em estado bruto, talhada no atrito com as condições objetivas de um ambiente cultural como o brasileiro”.¹

Parcimonioso em sua pincelada, evitando deliberadamente o impacto, suas telas transmitem uma impressão de leveza e perenidade, apesar de o pintor considerar

1 NAVES, Rodrigo. **A maldade de Guignard** – Guignard, uma seleção da obra do artista. São Paulo: Centro Cultural São Paulo e Museu Lasar Segall, 1992, p. 17.

fundamentais a técnica e o desenho. A preponderância da linha sobre a massa, a importância do desenho como elemento formativo da pintura de Guignard é percebido até por leigos. Ao adentrar, cada vez mais, o imaginário cultural brasileiro, sua obra cresce em humanidade e nacionalismo, num sentimento de intimidade e cumplicidade com a paisagem e cenas brasileiras, o que rendeu à sua pintura o qualificativo “nacionalismo lírico”.

Há na sua pintura uma espécie de ingenuidade que não vem da deficiência de técnica, mas do sentimento com que contempla a paisagem nativa, sobretudo a das velhas cidades de fisionomia colonial. Ele nos transporta evidentemente ao âmago do Brasil, e sua pintura tem uma nota enormemente enternecedora e íntima, cujo segredo é perceptível a qualquer coração brasileiro.²

A tão conhecida brasilidade da pintura de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) também pode ser estudada na intersecção entre a *pose* na fotografia e a expressão, dessa mesma *pose*, na literatura.

Alencar e a sedução das imagens

Paradoxalmente, num país de analfabetos, é pela literatura que se mostra necessária a imaginação na formação de nossa realidade cultural e é ainda por ela que se discutem os impasses dessa singular concepção do real. A alegoria para esse processo marcado de contradição e melancolia, pode ser encontrada no romance *As minas de prata*, um dos raros textos de ficção de José de Alencar em que o intelectual figura como protagonista, com ações de significativa importância para a trama.

Na obra, “Vaz Caminha” é o personagem advogado, historiador, portador do segredo das minas de prata, elo entre as ações no tempo, no espaço e mentor da busca do roteiro das minas. Esta busca empreendida pelo herói Estácio Dias Correia, neto de Caramuru, expressa o desejo de reabilitar o nome de seu pai, que fora vilipendiado, garantindo a si mesmo uma identidade nobre e prestigiosa. O encaminhamento dessa trama principal corresponde também à feitura da obra de “Vaz Caminha”, concebida durante muitos anos de trabalho em solidão: “Espírito vivendo no futuro, alimentado pelo fogo íntimo que queima lentamente, absorvido na gestação de um pensamento grande, ninguém o compreendia; a ninguém se revelava nessa última fase de sua vida”.³

² NAVARRA, Rubem. Iniciação à pintura acadêmica contemporânea. **Revista Acadêmica**. Rio de Janeiro, Ano 10, n. 65, abr. 1945, p.17.

³ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p.460.

Esse cruzamento de roteiros – a busca das minas e o da produção da obra do historiador “Vaz Caminha” – anuncia-se com o título “Itinerário da decepção ao desengano”, uma metáfora para o percurso do escritor romântico frente aos dilemas de, pela palavra, construir um país. A escolha do protagonista intelectual a criar e reinventar vários roteiros de minas para o herói, na mesma medida em que escreve a sua obra, não elimina do desfecho o fracasso: não há êxito na empreitada do herói guiado por “Vaz Caminha” em direção às minas, nem tampouco a conclusão da sua obra. São marcas da consciência dos limites da ficção no estabelecimento da harmonia e da homogeneidade. Surge-nos, pois, um Alencar que questiona a força e o vigor de seu próprio discurso literário, ainda que tal questionamento seja iluminado, apenas, de forma indireta para o leitor.

Ao leitor delinea-se, por isso, um terceiro roteiro que o leva, sutilmente, a uma associação: a estória do roteiro das minas de prata é uma ficção, criada pelo romancista, na mesma proporção em que a história de seu país engendrada na obra também o é. Contraditoriamente, ao fechar o livro o brasileiro guarda uma saudade de imagens criadas e justapostas, pelo entrelaçamento de ficções, no imaginário cultural. O retrato de família a figurar na sala dos brasileiros, por muito tempo será o mesmo exposto na sala de Dom Diogo de Mariz, agora personagem de *As minas de prata*, em franca intersecção com *O Guarani*.

Os retratos de seus pais, de Cecília e Isabel, pendiam das paredes; e em frente à papeleira onde escrevia, um pintor do tempo imaginara sob as indicações do fidalgo uma cópia muito semelhante da casa do Paquequer assentada sobre o rochedo à margem do rio. A um lado via-se uma palhoça, e encaminhando-se a ela um índio que figurava Peri; no terreiro D. Antonio passeando com um mancebo fidalgo que representava Álvaro de Sá. Mais longe, perto do casarão dos aventureiros, a desengonçada figura de Aires Gomes. Dona. Laureana e as moças apareciam sentadas nos degraus da escada, trabalhando em obras de agulha e debuxo.⁴

O discurso poderoso da ficção romântica permite representar a sua própria representação, isto é, projeta ao leitor uma imagem que transforma e harmoniza os traços indefinidos, vagos e dispersos em marcas de identificação, através das palavras. O recurso para o resultado eficaz: a escolha do ponto de vista único da representação

⁴ ALENCAR, José. de. *As minas de prata*. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 951-952.

clássica, com seus requisitos de linearidade, unidade múltipla e a ambição do artista de não apresentar somente um quadro, mas constituir “também uma verdade”.⁵

No diálogo com a pintura, a palavra faz-se imagem para expor a “verdade” romântica: a de abraçar a árdua tarefa de tornar os brasileiros co-nacionais. A sensação de caos e desordem, advindos dos frouxos laços integradores de indivíduos que não se sentiam compatriotas, perdurou até a Independência política. Era preciso promover a uniformidade, a homogeneidade veiculadas pelo Estado no exercício de uma ideologia nacionalista, com discurso liberal esvaziado em seu significado primeiro e a configurar-se pela reunião de termos com sentidos inconciliáveis, e até díspares entre si, representando, porém, um único conjunto, a nação.

No entanto, a amenidade da paisagem, ao fundo do quadro, e a tranqüila cena de família não constituem deleite suficiente para apagar o tom “confuso e enredado” do cenário que fica latente, no conjunto da obra. Isto porque quando o escritor escolhe o ponto de vista único da pintura clássica, para pintar com as palavras, o texto literário expõe, com o recurso da metáfora um desvio daquela linearidade e, simultaneamente, permite revelar o próprio processo de construção da representação, suas ambigüidades e contradições. Dessa maneira, o jogo de linguagens modela o imaginário e, paradoxalmente, as páginas íntimas da história do leitor – seus retratos de família e lembranças de paisagem – guardam e confundem-se com os mais caros personagens e cenários de ficção.

Os traços dessa contaminação recíproca de literatura e imaginário sustentam-se na relação de complementaridade entre palavra e imagem, freqüentemente estabelecida por Alencar. Desde a maneira como qualifica a sociedade brasileira, inserida no turbilhão da vida moderna, “do tempo que tudo aferventa a vapor”, bem caracterizado pela questão: – “Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?”⁶ – até a composição sofisticada de personagens nos textos de ficção.

Ao purismo rigoroso na concepção do nacional, o escritor romântico qualifica de “futilidades do patriotismo” e, em meio ao movimento da vida moderna e aos influxos da civilização, a sociedade torna-se “palheta, onde o pintor deita laivos de

⁵ MENEZES, Paulo Roberto A **A trama das imagens**: manifestos e pinturas no começo do século XX São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 29.

⁶ ALENCAR, José de. Bênção Paterna. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 694.

cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados...”⁷

Dessa forma, considerando-se que a sociedade brasileira, à sua época, fala a língua do progresso, com expressões e atitudes que respiram ares ingleses, franceses e até alemães, outras metáforas são elaboradas pelo escritor para explicar os desvios necessários da palavra e aproximar-se da hibridez e ambigüidade, inerentes ao perfil da cultura brasileira. Nesta perspectiva, a imagem escolhida remete à fotografia e não à linearidade da pintura clássica.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classicismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?⁸

Tirar fotografia e copiar as feições implica, neste caso, em construção de uma significação global e implícita que integra da melodia da língua até a dubiedade de atitudes e valores. A fotografia, nessa perspectiva, também é capaz de gerar o sonho, o magnetismo, a ilusão.

Há, no entanto, no texto ficcional de Alencar, um belo momento de realização da imagem: ela mesma mostra-se ao leitor como representação, como signo analógico, composta por uma reunião de signos lingüísticos que remetem à imagem visual e vice-versa. Trata-se da cena em que a protagonista do romance *Lucíola* dança sobre o original “frio e calmo” a imitar “com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso”⁹ as figuras de bacantes de uma pintura clássica.

Alencar explora o jogo de imagens como procedimento de expressão que se constitui rico, inesperado, eficiente porque solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns entre a figura da bacante, no suposto original da pintura, a dança da personagem do romance movimentando a figura original e, ao fundo, a representação social, marcada pela hipocrisia e concupiscência. Todo esse conjunto necessariamente antecedido pela fala do narrador ou a necessária linguagem verbal que delimita as impressões de ‘verdade’ ou ‘mentira’ despertadas, no leitor, pela justaposição entre

⁷ ALENCAR, José de. Bêncão Paterna. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p.698.

⁸ Ibid., p. 699.

⁹ ALENCAR, José de. Lucíola. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 350.

imagem visual e lingüística. Afinal, “uma cousa é sentir a impressão que se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente essa impressão”.¹⁰

A possível aceitação que o escritor deseja para os “trechos ousados” é construída pelo discurso do narrador que se desculpa pelo não uso de reticências, através da bem elaborada relação entre imagem e texto. O resultado aparece no imbricamento complexo entre beleza, sensualidade, moralidade e criação que parte da imagem sugerida – a pintura clássica – e dela se desprende com a originalidade que engendra palavras e estas, outras imagens que fascinam, encantam.

Ao mostrar o quadro como lugar e instrumento da relação entre a imagem e os personagens – estes, como espectadores sujeitos às ordens de visão implícita ou explícita, que orientam o seu olhar – o texto envolve o leitor nessa justaposição de imagens ou fragmentos de percepção que sofisticam a narrativa. Criar o país significa seduzir pelo entrelaçamento de imagens.

Século XX: Lima Barreto e o imagético

O poder do imagético na leitura da realidade, no Brasil, constituiu preocupação de nossos escritores, nas primeiras décadas do século XX.

Atualizado com as publicações européias contendo estudos sobre a imaginação, um dos mais importantes escritores desse período, Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) registra em seu diário anotações de leitura de Jules Gaultier sobre o bovarismo, publicado em 1902, na mesma proporção em que há muitas referências a autores como Maudsley, o próprio Taine e Theodore Ribot que, em 1900, publicara *Essai sur l' imagination créatrice*. De forma esquemática, o escritor anota as principais idéias de Gaultier sobre o bovarismo, tratando do problema da percepção humana advinda do contato da pessoa com a imagem, antes do conhecimento da realidade. Gaultier 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.

¹⁰ ALENCAR, José de. Lucíola. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 345.

O conceito de bovarismo, foi 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, quer pelo texto teórico, quer pelo texto literário, sobre o poder do imagético no cotidiano dos homens comuns – na definição de tempo, espaço, cultura. Na crônica *Casos de Bovarismo* há um detalhamento da leitura feita de Gaultier, 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.¹¹

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”.¹² A partir da imagem de uma caricatura de Daumier, Lima Barreto faz a 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;¹³

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.

¹¹ LIMA BARRETO, A. H. de. Bagatelas. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p.56.

¹² Ibid., p. 58.

¹³ ALENCAR, José de. Feiras e Mafuás. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 244.

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.¹⁴

Os personagens dos subúrbios expressam, também, 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 o diferencial da perspectiva de Lima Barreto: 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. No romance *Memórias de um Sargento de Milícias* o uso das mantilhas espanholas por nossas mulheres – baixas e gordas – sem a finalidade de realçar-lhes a beleza, servem para configurar um ar prosaico de comadres que fazem circular as notícias e as invenções, sob o disfarce do figurino, como explica a observação narrador: “Mas a mantilha era o traje mais conveniente aos costumes da época”.¹⁵ O uso deslocado da matriz é extremamente conveniente, necessário, para uma sociedade cujas regras, valores e instituições pautam-se pelo dúbio.

Mais do que mostrar a discordância 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. Quando a nega o intelectual enrijece o seu discurso e fracassa naquilo que propõe como explicação para as manifestações culturais.

¹⁴ LIMA BARRETO, A. H. de. Feiras e Mafuás. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 244.

¹⁵ ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d., p. 42.

Personagens intelectuais nos romances de Lima Barreto protagonizam esse processo, porque apegados à objetividade positivista pretendem ler as imagens culturais com rigidez, exigência de exatidão e certeza, como se elas também não tivessem sido forjadas com a aparência e imaginação, na elaboração do fazer de conta que mimetiza seriedade e relativiza verdades. Embora solitários, esses personagens auxiliam o leitor no desmonte da *pose* nas representações do cotidiano e a narrativa não se torna impotente e niilista, mas iluminadora e instrumento de conhecimento e, por isso, “militante”. Um dos interessantes exemplos de lucidez intelectual, configura-se no personagem “historiador artista Gonzaga de Sá”. Este mantém, em sua sala de visitas, o retrato de seus antepassados cuja imponência assusta o jovem, mulato e inexperiente amigo que o visita.

Penetramos na sala contígua, onde parei um bocado, a ver os retratos de família. O mestre não rompera com a tradição, que os quer na sala de visitas. [...] Havia uma galeria de mais de seis veneráveis retratos de homens de outros tempos, agaloados, uns, e cheios de veneras, todos; e de algumas senhoras. Sem bigodes, de barba em colar, com um olhar imperioso e sobrecenho carregado, um deles que ia erguer o braço de sob a moldura dourada, para sublinhar uma ordem que me dizia respeito. Cri que ia ordenar: “Metam-lhe o bacalhau”.¹⁶

A irônica intervenção do velho “Gonzaga de Sá” desmonta a imponência da *pose*, apresentada com “olhar imperioso”: este olhar vem da tradição de encenar-se o caráter nobre e valoroso, mas realizar a prática criminosa da agiotagem. Sem maniqueísmo ou qualquer tipo de idealização, conclui o sábio Gonzaga: “O onzenário, sob este ou aquele disfarce, é o homem representativo da época”.¹⁷

Há, ainda, na obra de Lima Barreto uma galeria de personagens femininas, Cló, Lívia, Ismênia, Clara dos Anjos, entre outras, que não são típicas leitoras, mas agem profundamente seduzidas por imagens criadas pela convenção romântica para a mulher. São, pois, produto de uma cultura na qual a Literatura, em seus momentos de formação, fez-se mais para ser ouvida do que lida.

Na mesma medida é interessante observar a quantidade de personagens que transitam, convenientemente, entre o que dizem as convenções, seus reflexos projetados 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. A

¹⁶ LIMA BARRETO, A. H. de. Vida e Morte de M.J.Gonzaga de Sá. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 93.

¹⁷ Ibid., p. 94.

preferida do escritor é, sem dúvida, a *pose* do intelectual que revela os efeitos de poder (que vão do ludíbrio à violência) gerados pelo saber, e suas diversas facetas, como exemplifica o muito conhecido protagonista de *O homem que sabia javanês*. 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.

Guignard, a inteseccção de imagens e a *pose*

A percepção, por Guignard, desse deslocamento de sentido, encontrou na pintura uma tradução: os limites pouco definidos do cenário brasileiro avançavam pelo decorativo e caprichoso, sinalizando as tênues fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, o real e o poético. A escolha de cenas de casamento e retratos de família demonstra ter o pintor alcançado o cerne de nossos valores culturais, pois, desde a literatura romântica, das imagens de família emanam nossos principais critérios culturais para ler o mundo.

O simples ato de olhar uma foto, experiência tão corriqueira em nossos dias, foi conquistada, pelo homem brasileiro, na segunda metade do século XIX e os convencionais retratos de estúdio representaram a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu, desde seu surgimento. Com a invenção da câmara, o homem passou a ter um conhecimento, diferenciado e amplo, de outras realidades informadas, até então, pela tradição escrita, verbal e pictórica. A partir do início do século XX, o mundo se viu aos poucos “substituído por sua imagem fotográfica e tornou-se portátil e ilustrado”.¹⁸

Roland Barthes, em *A câmara clara*, já escrevera “o que funda a natureza da fotografia é a pose”¹⁹ e esta evoca o tempo em que, devido ao longo período da exposição, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis.

¹⁸ KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.27.

¹⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.115.

No início, dispositivos básicos para fixar a cabeça e o joelho eram suficientes, mas depois vieram outros acessórios, como a coluna e a cortina, em torno de 1840, na Europa, como historiciza Walter Benjamin.

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka.²⁰

Essa mescla de “execução e representação” sintetizam a “centelha do acaso” que marcou, para Guignard, os álbuns de família como registro fotográfico das cenas brasileiras. Este acaso, que o atingiu como um agulhão, provocou o aprofundamento da foto na sua pintura, para ler aquilo que não estava escrito nas legendas dos retratos.

A partir do momento em que alguém sente-se olhado pela objetiva, fabrica-se logo em outro ou em outros, expressando no mínimo a dissociação entre aquilo que se julga ser e aquilo pelo qual gostaria de ser julgado, ou, ainda, imagina a maneira como o fotógrafo o julga. Nessa perspectiva, a fotografia é, segundo Barthes, “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”.²¹ No entanto, a pintura de Guignard descobre que um dos sentidos de brasilidade consiste no uso da imaginação, no cotidiano brasileiro, que dissocia identidades.

A fotografia permitiu o acesso às demais classes sociais – não só aos abastados – a experiência de transformar-se em objeto-imagem e o retrato de casamento é o mais difundido, entre todos os outros, alimentando, especialmente, o imaginário feminino, desde a infância, com lembranças e sentimentos exalados dos álbuns de retratos. O interessante a observar, nesse processo, são os artifícios (semelhantes aos dos europeus no século anterior) do fotógrafo, para garantir não somente a *pose*, mas o cenário.

Este, em seus estúdios com clarabóias (ou luz de magnésio a partir de 1917), reproduziam, através de telões e elementos móveis, a casa senhorial, tendo equipamentos de apoio de cabeça e do tronco. E, com menos recursos, o lambe-lambe do Jardim da Luz, do Bosque da Saúde ou da Vila Galvão dava um fundo bucólico ao retrato. Mas, nos dois, existe a disposição de ser retratado, da parte de um grupo inteiro de pessoas – que desejam aparecer reunidas, que vão ao estúdio, ao jardim ou chamam o fotógrafo.²²

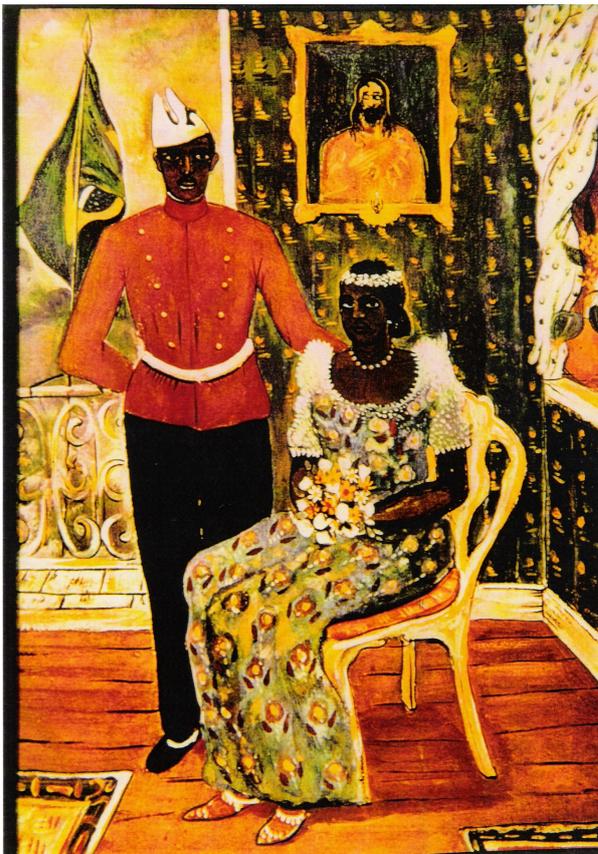
²⁰ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Obras escolhidas I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 98.

²¹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25.

²² LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 76.

Imaginar-se outro, apresentar-se outro, no estúdio e na vida, e na mesma medida lidar com o deslocamento e enviesamento de sentido, dos símbolos de identidade cultural: este é o ar, a alma e a essência dos álbuns de família abstraídos pela pintura de Guignard.

Assim em *Os Noivos*, de 1937, da Coleção Museu Chácara do Céu, a cor e o dinamismo da linha garantem a impressão de leveza no movimento que une os enfeites de papel de parede ao centro do quadro com Cristo, num paralelo ao tom dominante da



Os noivos (1937)
Óleo sobre madeira, 58X48cm.
Museu da Chácara do Céu.
Rio de Janeiro

bandeira nacional que se interliga aos trajes das personagens e destes aos objetos. Nesse ritmo de circularidade nem o buquê da noiva ou o seu olhar, nem tampouco qualquer outra figura se sobrepõe com força. Mesmo a altivez do uniforme, a postura ereta do “fuzileiro”, indicadora de compenetração de seu papel enreda-se com o cenário. O símbolo da religião ou o da pátria são decorativos tanto quanto os enfeites do vestido e sapato, os adereços dos ombros, os contornos da cadeira, os rococós da cortina, as flores do vaso, displicentes, à janela. E tudo se integra à paisagem que completa o movimento.

Tal deslocamento de sentido, em delicadas pinceladas que evitam o impacto, atende às modernas características da pintura quanto à abolição da solidez tradicional das coisas, de um lado, e, de outro, permite um novo olhar para o pitoresco, revelador de um conjunto de sensações solidárias capazes de conferir ao banal, feio e confuso um sentido peculiar – humano e brasileiro.

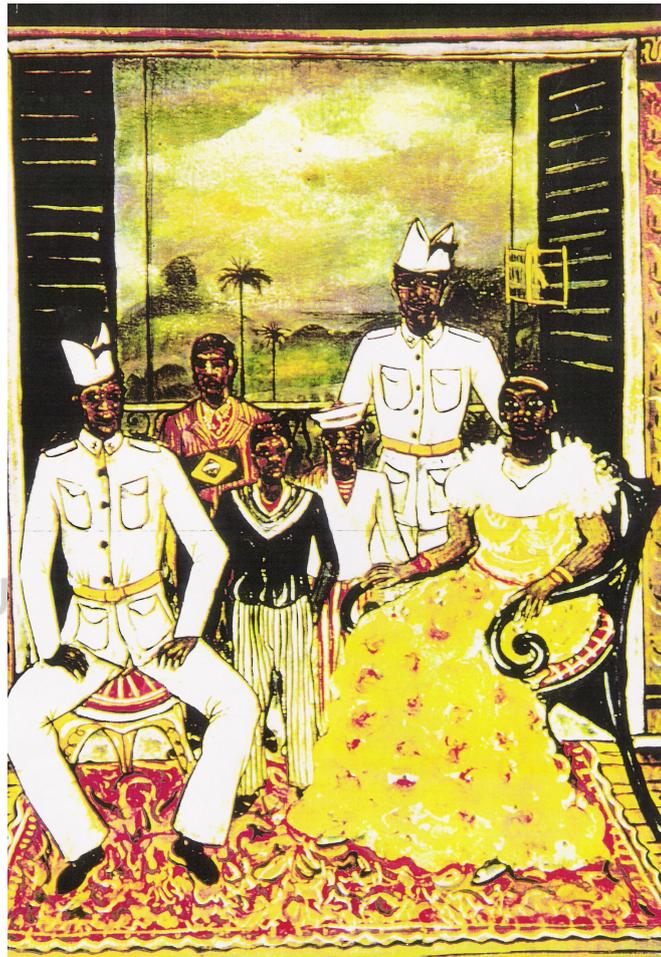
A auto-representação das famílias, nos álbuns de fotografias, parecia expressar hierarquia, dignidade, estabilidade e Guignard resgatou essas imagens nas fotos de agrupamentos familiares de condição remediada, com cenas inspiradas em instantâneos tirados por profissionais, como sugerem o enquadramento e a montagem do cenário indicados na tela. Acima de tudo, a pintura apreende a atitude dos personagens diante das coisas – *a pose* – e, ao contrário dos álbuns de família onde se intenta dissimular a formalidade da ocasião, na obra de Guignard a *pose* evidencia a dissimulação absolutamente necessária, para garantir a imagem de rigor e seriedade à representação social, ao quadro familiar.

Em *Família do Fuzileiro*, Guignard revela a contraditória solidez da família, projetando-a sobre os ombros da mulher que, sentada, apresenta-se num dúbio plano superior ao filho mais velho. Os menores espremem-se entre os de mais importância e o espaço do cenário.

Contraditoriamente, é na mão e junto ao peito de um dos filhos menores que aparece a pequena bandeira nacional, cujo

tom predominante guiará os olhos do espectador no movimento do quadro. Do centro da bandeira, os olhos do espectador são levados, por uma circularidade dinâmica, a integrar os personagens aos contornos dos objetos, aos exagerados enfeites e destes à paisagem que, vista da janela, sugere os contornos naturais da cidade do Rio de Janeiro.

Se os tons das cores são excessivos e contrastam com os contornos do desenho na parte baixa do quadro, gradativamente arrefecem, na medida em que o olhar alcança



Família do Fuzileiro
Óleo sobre madeira, 58X48cm.
Coleção Instituto de Estudos Brasileiros.
USP – Casa de Mário de Andrade.

a paisagem. Essa composição envolve o espectador, integrando-o no movimento das cores fortes com a suavidade da paisagem, intercalado pela firmeza do olhar dos personagens.

O que alterna, por instantes, o ritmo do quadro são os olhos dos personagens que, cientes da necessidade da *pose*, parecem induzir o movimento de nosso olhar para o uniforme, o vestido novo, a bandeira, relativizando estes símbolos à mesma importância da gaiola de passarinho, pendurada no cenário que pretende reproduzir a intimidade da sala de estar da família. Estes olhos das personagens de Guignard permitem-nos perceber o componente de imaginação, capaz de explicar o conteúdo de ambigüidade, que reveste nossas imagens culturais, projetadas pela palavra, pintura ou fotografia.

A peculiaridade da 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 a própria literatura exerce, com vigor, a função de exemplaridade, criando identidades e laços de co-nacionalidade. Ainda em pleno Romantismo, é curioso observar um personagem alencariano que tem, segundo o narrador, como particularidade o “culto da forma e o fanatismo do prazer”, de perfil extremamente refinado (poderíamos até caracterizá-lo como ‘avô’ do dandy) inserido na sociedade escravocrata brasileira, do século XIX. Trata-se do sofisticado Horácio, cego pelo fetiche, no romance *A pata da gazela* que, nos seus momentos de lucidez, afirma: “A ilusão é a única realidade desta vida”.²³

Neste sentido, o antigo contraste entre original e cópia funda-se em definições estáticas de realidade e imagem: de um lado, o real persiste intacto e sem alterações e, de outro, a imagem movimenta-se, modifica-se, sedutoramente. No entanto, as noções de imagem e realidade são complementares, como analisa Susan Sontag.

Quando a noção de realidade muda, o mesmo ocorre com a noção de imagem, e vice-versa. ‘Nossa era’ não prefere imagens a coisas reais por insensatez, mas, em parte, em reação às maneiras como a noção do que é real progressivamente se complicou e se enfraqueceu, e uma das primeiras maneiras, surgida nas classes médias esclarecidas no século XIX, foi a crítica da realidade como fachada.²⁴

²³ ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 656.

²⁴ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 176.

Nas primeiras décadas do século XX, em que viveu Lima Barreto, 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.

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 ‘chauffer’ 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.²⁵

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”.²⁶

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

²⁵ LIMA BARRETO, A. H. de. Um e outro – Clara dos Anjos. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 251.

²⁶ *Ibid.*, p. 252.

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.”²⁷ 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.

No conto *Um e outro*, destaca-se uma significativa peculiaridade da cultura brasileira, o fascínio pela imagem que expressa a nossa aguda sensação e 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 Ornitórrinco*.



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.²⁸

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.

Quando Guignard dialoga com a fotografia desvenda-nos o seu teor de registro do aparente e das aparências, cujo cerne está na *pose* que as figuras dos quadros encenam. Isto é possível porque a fotografia vai além da redefinição da experiência

²⁷ LIMA BARRETO, A. H. de. Um e outro – Clara dos Anjos. In: _____. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 251.

²⁸ OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista** – O ornitórrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 144.

comum: a imagem fotográfica produz a fragmentação de continuidades para obter uma nova relação entre imagem e realidade. Olhar, através da fotografia, implica, pois, na retirada da capa insossa do cotidiano para revelar o belo no humilde, no incongruente, no banal, ampliando a noção de beleza. Assim, de uma cena corriqueira de álbum de família Guignard enfatiza o poder de sedução da imagem - e também sugere a compreensão da fotografia como instrumento de memória – que permite um diálogo profundo com o imaginário cultural. A pintura, ao mesmo tempo, engrandece e resume a percepção de que não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessíveis, mas sim as imagens que preenchem nossa construção mental do passado e iluminam um novo modo de compreender o presente.

Quando o escritor Lima Barreto dialoga com a tradição literária, apresenta-nos a literatura como arcabouço das imagens que orientam o cotidiano dos homens comuns, e desmonta, nos seus textos, a *pose* da objetividade cientificista, do saber autoritário, da linearidade na leitura de convenções que explicam o homem, os valores e as instituições, além de rever a criação romântica.

A *pose*, intrigante atitude, que expressa o fascínio pela imagem, no cultivo da aparência como verdade, porque, na cultura brasileira, o mais importante não está em ser, saber ou ter. Fazer *a pose* já é suficiente!