“O jardineiro Timóteo”: escritas outras

Na esteira do sucesso de *Urupês*, sairá no ano seguinte outra coletânea de contos, *Cidades mortas*, e em 1920 a terceira, *Negrinha*, no qual se encontra o conto “O jardineiro Timóteo”, datado pelo autor deste mesmo ano.¹

Timóteo, o jardineiro, negro descendente de escravos, criado desde pequeno na fazenda onde trabalha, vive em um mundo no qual a comunicação é exclusivamente oral, os códigos sociais estão alicerçados em valores estáveis, e a “palavra de homem” sustentada vale mais que qualquer documento escrito. O jardineiro é assim apresentado:

Verdadeiro poeta, o bom Timóteo.

Não desses que fazem versos, mas dos que sentem a poesia sutil das coisas. Compusera, sem o saber, um maravilhoso poema onde cada plantinha era um verso que só ele conhecia, verso vivo, risonho ao reflorir anual da primavera, desmedrado e sofredor quando junho sibilava no ar os látigos do frio. O jardim tornara-se a memória viva da casa.

O narrador, que desta vez não é apresentado como personagem, tem para Timóteo um olhar generoso, quase cúmplice, atribuindo-lhe um valor marcadamente positivo, de depositário de um saber a um só tempo profissional e social.

Iletrado, Timóteo domina e recria um alfabeto vegetal, escrevendo com as mudas que planta a história da família. Assim, o canteiro central é dedicado ao “Sinhô velho”, “tronco da estirpe”, representado por um “nodoso pé de jasmim do cabo, de galhos negros e copa dominante, ao qual o zeloso guardião nunca permitiu que outra planta sobreexcedesse em altura”. À volta do jasmineiro, periquitos e cravinas, porque o “Sinhô” “era homem simples, pouco amigo de complicações”.

Havia também dois canteiros em forma de coração, um “de Sinhazinha” e o outro reservado para o “Sinhô moço”, com o qual ela viesse a casar-se. O dela era o mais alegre de todos: “livro aberto, símbolo vivo, crônica vegetal, dizia pela

¹ Todas as citações do conto “O jardineiro Timóteo” foram extraídas de LOBATO, *Negrinha*, p. 41-52.

boca das flores toda a sua vidinha de moça”; primeiro “flores alegres de criança – esporinhas, bocas-de-leão, ‘borboletas’”; em seguida, “flores amáveis da adolescência – amores-perfeitos, damas-entre-verdes, beijos-de-frade, escovinhas, miosótis”; até brotar nele a primeira “planta séria”, o pé de flor-de-noiva que marcou o dia em que foi pedida em casamento; “os primeiros tufos de violeta” Timóteo plantou “quando lhe nasceu, entre dores, o primeiro filho”; “e no dia em que lhe morreu esse malgrado botãozinho de carne rósea, o jardineiro, em lágrimas, fincou na terra os primeiros goivos e as primeiras saudades”. O canteiro do Sinhô-moço, ao contrário, “revelava intenções simbólicas de energia”: “cravos vermelhos”, “roseiras fortes”, “ouricadas de espinhos”, “palmas de Santa Rita, de folhas laminadas”, “junquinhos nervosos”.

O jardim também consagrava uma planta “a cada subalterno ou animal doméstico”:

Havia a roseira-chá da mucama de Sinhazinha; o sangue-de-Adão do Tibúrcio cocheiro; a rosa-maxixe da mulatinha Cesária, sirigaita enredeira, de cara fuchicada como essa flor. O Vinagre, o Meteoro, a Mangerona, a Tetéia, todos os cães que na fazenda nasceram e morreram, ali estavam lembrados pelo seu pezinho de flor, um resedá, um tufo de violetas, uma touça de perpétuas. [...] Também os gatos tinham memória. Lá estava a cinerária da gata branca morta nos dentes do Vinagre, e o pé de alecrim relembrativo do velho gato Romão.

Vendida a fazenda, os novos proprietários impõem o padrão do gosto da moda, tanto na reforma da casa, incluindo a renovação da mobília, quanto no jardim, que para os recém-chegados, não tem nenhum valor, sendo até ridicularizado: “É incrível! Um jardim destes, cheirando a Tomé de Souza, em pleno século das crisandálias!” E riam “como perfeitos malucos”, correndo o jardim: “É inconcebível que haja esporinhas no mundo”; “E periquito, Odete! Peri-qui-to!”

Uma vez condenado o jardim, mandam “vir o Ambrogi para traçar um plano novo de acordo com a arte moderníssima dos jardins ingleses”. A reforma segue a tendência da época, quando “a fazenda passa a ser extremamente requintada e elementos da arquitetura urbana são levados para a arquitetura rural – móveis, estuques, lustres, etc., além dos jardins de traçado elaborado e com plantas importadas.”²

² TERRA, *O jardim no Brasil no século XIX*, p.49.

Desde meados do séc. XIX as famílias ricas da Corte vinham introduzindo espécies exóticas, símbolo de status, em seus jardins, que embora privados eram exibidos ao público em frente às fachadas das casas:

Os proprietários das residências senhoriais de Botafogo, das chácaras e de outros recantos da cidade embelezam seus jardins e, possivelmente, recorrem aos “jardins floristas franceses”, que anunciam “plantas exóticas tais como: camélias, azaléias, espirradeiras, peônias, magnólias (...) roseiras de novas espécies, árvores frutíferas. As plantas floríferas e frutíferas vêm diretamente da França”³

A palavra “jardim” aparece na Idade Média, certamente junto com o conceito de jardim, que até então, desde a Antigüidade, estava indelevelmente associado a espaço cultivado, agricultura (horta, pomar, parque), sendo em grego designado por *paradeisos*, a mesma palavra que deu em português paraíso. O Éden do Gênesis seria portanto não exatamente um jardim como concebemos hoje, espaço de fruição e lazer, mas um espaço delimitado em que a natureza estava perfeitamente ordenada. Provavelmente no galo-românico surgiu o adjetivo, ao lado do vocábulo *hortus*: “*hortus gardenus*” seria o “espaço cultivado guardado” (cercado), originando o francês *jardin*, o italiano *giardino*, o espanhol *jardín* e o português jardim.

O jardineiro como personagem recupera portanto a idéia de trabalho, de cultivo, de execução, que esteve associada, durante séculos, à palavra jardim, mas que foi abandonada em prol da percepção da coisa pronta, no ato da fruição ou do consumo. No caso de Timóteo, seu jardim é o produto de um trabalho que o novo senhor despreza, resultante de um processo do qual não foi testemunha e que de forma alguma é de seu interesse.

A criação de um jardim pode ser considerada uma pintura no espaço, em que estão presentes noções como profundidade, volume, contraste claro-escuro e uso de diferentes tons de uma mesma cor. É comum na história do paisagismo a imbricação dos papéis de jardineiro e pintor: um exemplo próximo a nós é Burle Marx, pintor formado pela antiga Escola Nacional de Belas Artes e paisagista apaixonado, criador de maravilhosos jardins para os quais transpôs seus conhecimentos de artes plásticas.

Esta observação é particularmente interessante no caso de Lobato por tratar-se de um escritor com imenso gosto pelo desenho e pela pintura, como já foi apontado anteriormente neste trabalho. Mas para o autor de “O jardineiro

³ RENAULT, apud TERRA, idem, p.51

Timóteo”, o jardim, além de pintura, é também texto, e como tal deve ser lido. É o que afirma no prefácio de um guia botânico por ele assinado e publicado pela Editora da Revista do Brasil, segundo informação coletada por Nicolau Sevcenko no jornal *O Estado de São Paulo*:

Os jardins da Estação da Luz e da Praça da República exibiam uma tal variedade de plantas, flores e árvores, dos quatro continentes, de ecologia tropical e temperada, tão intimamente entremeadas e harmoniosamente combinadas, que o prof. dr. A. Usteri, com o patrocínio ilustre do prefeito Washington Luís e da *Revista do Brasil*, teve a genial idéia e lançou com enorme sucesso o *Guia Botânico do Jardim da Luz e da Praça da República*, com prefácio de – ninguém menos – Monteiro Lobato, que apresentava a obra como destinada a “tornar esses parques suscetíveis de serem lidos”.⁴

Michel de Certeau, tratando dos procedimentos sociais que se relacionam com o que chama de escritura, mostra que esta é um aparato de uma classe, a burguesia, para transferir para si a legitimidade antes conferida a outra classe, a nobreza, por nascimento, e que vai aos poucos se afirmar como instrumento de controle social, inscrevendo-se nos corpos e escrevendo-os, e esvaziando de valor a fala que passa a ser associada ao mundo atrasado da magia:

A prática escriturística assumiu valor mítico nos últimos quatro séculos reorganizando aos poucos todos os domínios por onde se estendia a ambição accidental de fazer sua história e, assim, fazer história. Entendo por mito um discurso fragmentado que se articula sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade e que as articula simbolicamente. No Ocidente moderno, não há mais um discurso recebido que desempenhe este papel, mas um movimento que é uma prática: escrever. A origem não é mais aquilo que se narra, mas a atividade multiforme e murmurante de produtos do texto e de produzir a sociedade como texto. O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se portanto pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. “Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição.⁵

Portanto, narrativas ficcionais que encenam a voz dos subalternos, dos marginais da modernidade, dos analfabetos, – aqui exemplificados por Timóteo, personagem que conversa com as plantas, situado em um ponto intermediário entre o mundo dos seres humanos e o dos vegetais, e detentor de um saber especial, uma marca distintiva que os ricos e desatentos senhores não sabem reconhecer – estariam oferecendo resistência a esta escrita burguesa da história. Ao valorizar a transmissão da experiência, que se mantém no domínio da

⁴ “Os nossos progressos”, *O Estado de São Paulo*, 26/11/1919, p.7, in SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, p. 111.

⁵ DE CERTEAU, “A economia escriturística”, p. 224

oralidade, Lobato estaria desafiando, o “pensamento único”, exercendo uma força contra-hegemônica, colocando em circulação a alteridade de populações que a República e as elites tentavam ocultar para não manchar a imagem moderna da nação em construção.

A designação de regionalista, frequentemente utilizada para classificar a obra ficcional de Lobato, apaga as tensões aqui mencionadas: num país em franco progresso, há algumas “manifestações de atraso” que são tratadas como fatos isolados, “regionais”, e tematizá-las na literatura seria apenas um esforço de “fixação” de “hábitos e costumes” em via de extinção face ao inexorável e homogeneizador progresso.

A ficção de Lobato, ao contrário, parece propiciar ao leitor urbano uma consciência da diversidade de tempos históricos coexistindo no território nacional, fenômeno comum nos países da América Latina, como se verá mais detidamente adiante. O conto “O jardineiro Timóteo” exhibe o choque entre tempos e experiências paradoxais vividos pelos diferentes segmentos da sociedade brasileira que, obrigados pelas circunstâncias a conviver no espaço, fazem emergir o inevitável conflito. Situação que vai sendo apresentada ao leitor de maneira a fazê-lo simpático ao jardineiro, à medida que o acompanha no seu desvelo com o jardim por meio do qual registra a história dos patrões. História do cotidiano *avant la lettre*, escrita por um personagem ignorante e subalterno, e que aos olhos de Lobato tem maior valor que a dos compêndios, feita pelos “estúpidos historiadores”, como registra em carta a Godofredo Rangel de 1911, na qual conta estar gostando muito de ler livros de memórias:

O que na Revolução Francesa me interessa é o que os estúpidos historiadores à moda clássica não contam. Eu quero fatias de vida da época, conservadas aqui e ali em memórias, em panfletos de despeitados. Interessa-me o *bas-fond* da revolução, o formigueiro dos interesses inconfessáveis, a trama secreta dos bastidores, os fios que movimentam os polichinelos políticos – os subornos.⁶

Impressão repetida dois anos depois, em carta de 1913 na qual afirma:

Parece que ando na idade de ler memórias. Só nelas temos o que é possível de história verdadeira, com os *bas-fonds* e as cozinhas e copas da humanidade. A história dos historiadores coroados pelas academias mostra-nos só a sala de visitas dos povos.[...] Mas as memórias são a alcova, as anáguas, as chinelas, o pinico, o quarto dos criados, a sala de jantar, a privada, o quintal – a pele quente e nua, ora macia e lisa, ora craquenta de lepra – da humanidade, a grande

⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p. 314-315. Grifo do autor.

humanidade com “h” minúsculo, esse oceano de machos e fêmeas que come, bebe e ama – e supõe que faz mais alguma coisa além disso.⁷

Desconfiança da história oficial, interesse pela história contada pelas pessoas que a viveram. A primeira é falsa e escrita por “historiadores coroados”; a outra, mais verdadeira, é construída como um painel de fragmentos, de relatos, de testemunhos, de memórias pessoais. É como produtor deste tipo de registro histórico que Lobato vê a função da arte e do escritor, do que pode ser exemplo Euclides da Cunha:

Estudou Euclides da Cunha um dos dramas da nossa crueldade. [...] No geral esses dramas permanecem ignorados do país. Mortos os atores, dispersos como grãos de areia os assistentes eventuais, reduzida a voz da vítima a débeis cochichos, deles restam nos arquivos do Estado relatórios insulsos, tão soporíferos quanto mentirosos. E ali irá a história mais tarde beber informes para a estilização, para a moedagem corrente dos fatos, assentando um tijolo a mais no edifício da mentira inconsciente que ela é.

Sem a intervenção da arte é impossível transmitir aos pósteros a sensação exata do que se passou. Só a arte sabe perpetuar o que foi a vida.⁸

Neste artigo, intitulado “Dramas de Crueldade”, Lobato ressalta a importância da “intervenção da arte” para que seja ouvida a voz das vítimas, que é silenciada pelos relatórios protocolares e mais tarde pela história que fará desses relatórios suas fontes de informação. A arte tem função de testemunho, de transmissão de experiências, de perpetuação “da vida”, pelo registro das sensações físicas e corporais.

O compromisso do escritor deve ser, portanto, com a descrição do que vê e sente, para fazer de seu texto um documento que se contraponha aos textos oficiais, um legado para o futuro. Uma concepção que aproxima o texto literário dos contos da tradição oral, responsáveis pela transmissão de valores e manutenção de uma memória calcada na experiência.

A noção de legado fica ainda mais evidente se lembramos da vasta produção de Lobato para o público infantil, constituída sobre as mesmas bases que sua “literatura geral”, e na qual identifica-se o mesmo cuidado com o detalhamento dos ambientes onde se passam as histórias narradas. Tome-se como exemplo a apresentação do Sítio do Picapau Amarelo, no início do livro *O saci*, da qual transcreveu-se um trecho no capítulo “O povo de papel”. São descritos todos os cômodos da casa de Dona Benta, casa “das antigas”: sala de jantar com janelas

⁷ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.340-341. Grifo do autor.

⁸ LOBATO, “Dramas de crueldade”, in *A onda verde*, p. 71

dando para o jardim; copa e cozinha; sala de visitas, com piano e móveis de cabiúna; e sala de espera, com chão de grandes ladrilhos quadrados. E então começa a transição entre a casa e seu espaço exterior:

A sala de espera abria para a varanda. Que varanda gostosa! Cercada dum gradil de madeira muito singelo, pintado de azul claro. Da varanda descia-se para o terreiro por uma escadinha de seis degraus. Nas férias do ano anterior Pedrinho havia plantado em cada canto da varanda um pé de “cortina japonesa”, uma trepadeira que dá uns fios avermelhados da grossura de um barbante, que depois ficam amarelos e descem até quase ao chão, formando uma verdadeira cortina viva. Aquela varanda estava se transformando em jardim, tantas eram as orquídeas que o menino pendurara lá e os vasos de avenca da miúda que ele foi colocando junto à grade.

O jardim ficava nos fundos da sala de jantar, um verdadeiro amor de jardim, só de plantas antigas e fora de moda. Flores do tempo da mocidade de dona Benta: esporinhas, damas-entre-verdes, suspiros, orelhas-de-macaco, dois pés de jasmim-do-cabo, e outro, muito velho, de jasmim-manga. Plantado na calçada e a subir pela parede, o velhíssimo pé de flor-de-cera, planta que os modernos já não plantam porque custa muito a crescer. Até cravo-de-defunto havia lá, flor com que Narizinho se implicava por ter “cheiro de cemitério”.⁹

O jardim de Dona Benta se assemelha àquele criado por Timóteo: é um jardim com história. As plantas significam, são encaradas como seres vivos e não como objetos que entram ou saem de moda. Imagina-se que no Sítio haja um jardineiro que faça parte dessa confraria a que pertencem Timóteo e Dona Benta, à qual Pedrinho parece se candidatar enchendo de orquídeas a varanda que vai assim também virando jardim, um jardim que cresce e se espalha por outras partes da casa, ao contrário do jardim de Timóteo que foi destruído.

Também as árvores do pomar gozavam de prestígio por terem história: “porque as árvores eram muito velhas, e árvore quanto mais velha melhor para a beleza e a frescura da sombra”. Assim, cresciam sossegadamente, sem perigo de serem abatidas, protegidas por Dona Benta, que “não admitia que se cortasse uma só árvore” e dizia que “cada uma delas lembrava qualquer coisa de sua meninice ou mocidade”¹⁰.

Dona Benta faz parte de um grupo de proprietários rurais no qual podem-se incluir os antigos patrões de Timóteo que, vivendo por um longo período no ambiente rural, haviam aprendido a respeitar o conhecimento dos subalternos sobre plantas e animais, adquirido e acumulado no contato estreito do trabalho e no cuidado com os mesmos, e transmitido de uma geração a outra pela tradição

⁹ LOBATO, *O saci*, p.10-11.

¹⁰ LOBATO, *O saci*, p.12.

oral. A entrada em cena dos novos patrões é marcada pela arrogância e pela insensibilidade:

– E para não perder tempo, enquanto o Ambrogi não chega ponho aquele macaco a me arrasar isto – disse o homem apontando para Timóteo.

– Ó tição, vem cá!

Timóteo aproximou-se, com ar apatetado.

– Olha, ficas encarregado de limpar este mato e deixar a terra nuazinha. Quero fazer aqui um lindo jardim. Arrasa-me isto bem arrasadinho, entendes?

Timóteo, trêmulo, não pôde engrolar uma palavra:

– Eu?

– Sim, tu! Por que não?

O velho jardineiro, atarantado e fora de si, repetiu a pergunta:

– Eu? Eu, arrasar o jardim?

O fazendeiro encarou-o, espantado da sua audácia, sem nada compreender daquela resistência.

– Eu? Pois me acha com cara de criminoso?

E não podendo mais conter-se, explodiu num assomo estupendo de cólera – o primeiro e o único de sua vida.

– Eu vou mas é embora daqui, morrer lá na porteira como um cachorro fiel. Mas olhe, moço, que hei de rogar tanta praga que isto aqui há de virar uma tapera de lacraís! A geada há de torrar o café. A peste há de levar até as vacas de leite. Não há de ficar aqui nem uma galinha, nem um pé de vassoura! E a família amaldiçoada, coberta de lepra, há de comer na gamela com os cachorros lazarentos!... Deixa estar, gente amaldiçoada! Não se assassina assim uma coisa que dinheiro nenhum paga. Não se mata assim um pobre negro velho que tem dentro do peito uma coisa que lá na cidade ninguém sabe o que é. Dixa estar, branco de má casta! Deixa estar, caninana! Deixa estar!...

E fazendo com a mão espalmada o gesto fatídico, saiu às arrecuas, repetindo cem vezes a mesma ameaça:

– Deixa estar!...Deixa estar!...

O novo fazendeiro, representante da “modernidade” que despreza o passado, e com ele os saberes tradicionais, torna impossível para Timóteo a vida na fazenda. Além disso, ao apagar-lhe a história, arrancando uma a uma todas as páginas do livro que escrevera, inviabiliza também qualquer possibilidade de plano para o futuro.

Conflito insolúvel, como na tragédia clássica. Já que não existe conciliação possível, o jardineiro encontra no amaldiçoamento e na morte as únicas respostas à altura daquela desgraça, sendo alçado assim à estatura de um herói trágico. Seu corpo será encontrado na manhã seguinte, “ao pé da porteira”, “enrigeado pelo relento, de borco na grama orvalhada, com a mão estendida para a fazenda num derradeiro gesto de ameaça”.

A morte de Timóteo retoma a idéia do primeiro projeto de livro feito por Lobato, “Dez mortes trágicas”, e faz pensar mais uma vez em Nietzsche, e em sua

concepção da arte como essencialmente trágica, dionisíaca, afirmativa de uma força vital não domesticada pela racionalidade moderna.

Ao escolher a maneira como quer morrer, lançando, contra o “branco de má casta”, pragas que conjuram contra ele as forças da natureza afrontada, Timóteo se vinga e inscreve pela última vez sua experiência na memória dos vivos, que contarão sua história. Um último desejo do moribundo, que envolve de autoridade sua narrativa, como aponta Walter Benjamin, em reflexão desdobrada por Jeanne Marie Gagnebin:

se morrer e narrar têm entre si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos.¹¹

Portanto Timóteo seria, enquanto representante de uma tradição de narradores, também alguém que se relaciona de maneira intensa com a morte. Morrer para ele é um ato, um gesto totalmente afirmativo, pleno de sentidos.

Há diversas passagens da obra de Lobato em que se encontram exemplos de escritas outras, à semelhança do jardim de Timóteo. No conto “O rapto”, narrado em primeira pessoa por um oculista que viaja pelo interior, é a decodificação de uma linguagem particular que se destaca, pois ao Geremário, “fidelíssimo escudeiro” do médico, cabe a responsabilidade de ler as estradas e encontrar os caminhos:

Nem eu, nem ele, conhecíamos o caminho. Não obstante, funcionou Geremário como perfeita bússola, agudíssimo que é o senso de orientação adquirido pela gente da roça no traquejo da vida ao ar livre.

A terra é para eles um mapa vivo; e o chão das estradas, um roteiro luminoso. Conhecem a primor a linguagem dos sinais impressos no solo vermelho — sulcos de carros, pegadas de animais, galhos partidos, restos de fogueirinhas — e os lêem como nós lemos a letra de fôrma. Foi assim que o arguto Geremário em certo ponto da viagem murmurou convictamente, com os olhos postos no caminho:

— Estamos chegando!

Olhei em redor e nada vi senão a mesma morraria desnuda, as mesmas samambaias. Nada denunciativo de povoado próximo.

— Como sabe, se nunca viajou destas bandas?

O meu cabrocha sorriu com malícia e explicou:

— A estrada está piorando. Estrada ruim, câmara municipal perto...¹²

O “arguto” Geremário, caboclo humilde, é um sábio experiente na decodificação do escrito nas estradas, invisível e ilegível para o doutor. E ao antever a chegada à cidade pelo mal estado da estrada, que associa ao descaso das

¹¹ GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 74

¹² LOBATO, *Cidades mortas*, p. 230-1

autoridades representadas pela câmara municipal, o personagem se mostra esperto e crítico, valorizando-se assim a inteligência e a sabedoria populares.

Como último exemplo, lembre-se um outro conto de *Urupês*, “Colcha de retalhos”, no qual uma velhinha escreve a história da neta emendando retalhos de tecido de cada vestido da menina, com eles compondo a colcha referida no título, um mosaico de lembranças e registros que tem a função de uma biografia, como esclarece nhá Joaquina, a avó: “Ninguém imagina o que é para mim esta prenda. Cada retalho tem sua história e me lembra um vestidinho de Pingo d’Água. Aqui leio a vidinha dela des’que nasceu.”¹³

Personagens como Timóteo, Geremário e nhá Joaquina afirmam modos de viver e de escrever que conferem legitimidade ao “saber de experiências feito” (para lembrar Camões e o conflito que aponta entre tradição e modernidade científica nas páginas de *Os Lusíadas*), e possibilitam o registro de uma história “dos vencidos”, em oposição à história oficial. Personagens capazes de ler os signos inscritos no mundo e de inscrevê-los, por sua vez, deixando sua marca e contando sua história, ao transformar em texto surpreendentes jardins, estradas e colchas de retalhos.

¹³ LOBATO, *Urupês*, p. 131.