

ENFIM, O INÍCIO DO SÉCULO

Benito Martinez Rodriguez
Universidade Federal do Paraná

Falemos da "cena contemporânea".

Em 1910, respondendo a uma série de questões encaminhadas pelos editores de uma revista que realizava uma pesquisa "com a moderna geração teatral sobre o teatro"¹, Lima Barreto faz uma série de considerações sobre sua percepção das relações entre as formas de expressão artísticas, o autor e o público. Após confessar o ecletismo de suas predileções quanto aos autores, que incluíam Shakespeare, Molière e Racine, passando por Beaumarchais, Ibsen, sem desprezar o "vaudeville" e os "couplets da opereta", o autor faz o seguinte comentário:

"Suponha o Senhor Redator que sou convidado para um *five o'clock* (às cinco horas), de uma dama qualquer binocular e essa dama é feia, cacete, pedante, cheia de proscápias. Vou, chego lá e vejo a criada, que é uma moça borita, analfabeta e calada.

"A quem devo cortejar, a dama pimenteliana ou a criada? Decerto a criada. É assim o meu gosto.

"Quanto ao que penso do teatro, a minha opinião já não é tão indecisa. Julgo-o completamente sem mais razão de ser. Não querendo tratar das origens religiosas do teatro, relembro unicamente que o motivo de ser do teatro literário dos primeiros séculos da nossa idade, era o alto preço do livro. Para que um autor chegasse a se entender com um público numeroso, era preciso apelar para a ribalta.

"Hoje em dia não é assim. Com dois mil-réis, temos em casa uma bela peça, cuja leitura podemos fazer recostados numa cadeira de balanço, de chinelos, e sem o gravame da vizinhança de um chapéu incômodo e elegantíssimo. Demais, sabe-se perfeitamente que, quando reunidos em multidão, trabalhamos em 'bateria', de forma a experimentarmos emoções subalternas e perdermos muito do nosso próprio julgamento individual. Vê-se que para as inteligências e sensibilidade conscienciosas e orgulhosas de seu valor, o teatro não é o lugar mais adequado para as satisfações estéticas.

"Quero falar do alto teatro literário que ainda floresce na Europa, devido simplesmente à tradição, mas que, aqui, sem se basear em nenhuma e sem responder a uma necessidade de gosto popular, não pode existir. Contudo, eu não me despeço sem

¹ Trata-se de *A Estação Teatral*, revista dedicada à música, à pintura e principalmente ao teatro. Os editores da *Obra Completa* de Lima Barreto informam que ele colaborou nesse semanário nos anos de 1910 e 1911. Em suas páginas, publicou a peça *Casa de Poetas*, única experiência do autor no gênero dramático. As citações de seus textos são todas da primeira edição de sua *Obra Completa* (São Paulo, Brasiliense, 1956). As referências vão abreviadas entre parênteses, com os algarismos romanos indicando o volume e os arábicos, a página.

semear uma dúvida: o Circo Spinelli pode bem desmentir-me, pois é possível que o Benjamin esteja lançando as bases do nosso teatro nacional" (XVI, 218).

Não pretendo aprofundar a discussão quanto à idéia de que a assistência aos espetáculos pudesse ser substituída (vantajosamente) pela leitura do texto teatral, nem tampouco que a prática da encenação no Brasil anteriormente ao nosso século se justificasse apenas em vista do elevado custo dos livros. Quero destacar outros pontos.

Em primeiro lugar, sua clara ambição de ampliar o alcance da produção artística, escrevendo não para as "damas pimentelianas", mas para suas "criadas". É notável a nitidez com que o autor diagnostica, mesmo que de modo inconsciente, os limites de seu projeto de uma arte voltada para as massas populares. A "criada" para quem o autor escreveria é, nas suas próprias palavras, uma "moça bonita, calada e *analfabeta*". Mais do que as escassas oportunidades para o exercício de um lazer privado, sugerido na imagem do leitor ideal que aprecia o texto solitariamente, "recostado numa cadeira de balanço, de chinelos", era a impossibilidade pura e simples do acesso à leitura, o analfabetismo, que até então se impusera, representando não a consequência, mas antes, uma das causas da indústria editorial incipiente e do elevado preço de seus produtos.

Um segundo aspecto a ser destacado é a crítica do autor aos efeitos negativos decorrentes da experiência estética operada em situação pública. "Trabalhar 'em bateria'" e perder a capacidade de um "juízo individual" seria desastroso para "inteligências e sensibilidades conscienciosas e orgulhosas de seu valor". A resistência do artista à sua incorporação no espaço de fruição coletiva, marcado pelo sinal negativo da perda da individualidade e a irracionalidade das reações coletivas, *confli*² com os anseios ideológicos e profissionais do autor que escolhera escrever para multidões de iletrados.

Como se vê, combinam-se no texto de Lima Barreto manifestações contraditórias: do ângulo do autor, há o projeto ideológico e profissional de escrever para os humildes, que constituem a maioria da população. Ainda sob esta perspectiva autoral, a escolha da forma de circulação da produção artística passaria por um sistema onde poderiam combinar-se baixo custo, conforto e concentração na fruição estética. Inegavelmente obtusa como compreensão histórica e estrutural da natureza do gênero teatral, além de inconsistente como proposta de ação de um artista popular, suas palavras são reveladoras das dificuldades que se colocavam para os seus contemporâneos quando começava a crescer, especialmente no Rio de Janeiro, o público potencial para a produção letrada.

Quando Lima Barreto escrevia a carta mencionada, a capital do país já contava com mais de 900.000 habitantes, e embora os alfabetizados não

² *Conflitua* (nota do Editor).

constituíssem muito mais de 50% dessa população, sua demanda por entretenimento já era elevada. Havia leitores suficientes para uma tiragem de cerca de 150.000 exemplares diários de seus oito jornais diários em 1905, insignificante, se comparada aos padrões europeus, mas expressiva contra um universo que não devia em muito exceder a marca de 500.000 leitores. As tiragens dos diários aumentavam, sobretudo a partir da última década do século XIX, acompanhando o crescimento da capital. O que permanecia inalterada era a tiragem média das edições literárias, estacionada em torno dos mil exemplares, não raro custando anos para se esgotar. Comparados aos 280.000 discos da marcha *A Baratinha*, vendidos em meados da década de 10, aos 180.854 frequentadores somados durante o ano de 1909 pela película *A viúva alegre* ou às 150.000 fotografias do senador Rui Barbosa comercializadas apenas na semana que antecedeu ao pleito presidencial de 1910, era a cultura letrada que ia ficando para trás nesse quadro de modernização e expansão da vida cultural urbana³.

Anos mais tarde, em carta a Monteiro Lobato, que lhe editava o *Gonzaga de Sá*, datada de 4 de janeiro de 1919, Lima Barreto confessa com amargura:

"O meu *Policarpo*, do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido (a edição) quase pelo preço da impressão.

"A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a Gílka Machado, com seus livros de versos, a 5\$000 a plaquete, ainda mais.

"Isto dá uma medida da inteligência do leitor do Rio. Há uma coisa que ele pede ao autor: posição. Austregésilo pode escrever a maior tolice, seja sobre *Mecânica Celeste*, ou sobre a cura da bouba nas galinhas, que se venderá fatalmente. Seja vista o sucesso do Nilo [Peçanha] e as suas *Impressões [da Europa]*. Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento...

"O leitor comum do Rio, ou a leitora, não sabe ver Amor senão no livro em que ele aparece em fraldas de camisa" (XVII, 57).

Nessa carta, o autor não parece ver mais no preço o problema central para se atingir o público. Livros mais caros, e muito menos dignos de atenção, em sua opinião, vendem com muito mais facilidade que os seus. É importante ressaltar que o autor se refere ao *Policarpo Quaresma*, tido, em geral, como o

³ Os dados sobre as tiragens de nossos jornais são os do famoso depoimento de Bilac a João do Rio em *O momento literário* (Rio, Biblioteca Nacional, 1994), p.18; os números sobre o mercado fonográfico são citados por Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras* (São Paulo, Cia. das Letras, 1987), p.56; quanto aos demais, são mencionados por Vicente de Paula Araújo em *A Bela Época do cinema brasileiro* (São Paulo, Perspectiva, 1976), p.324-5. Podem estar superestimados, mas mesmo esse exagero já revela o impacto das transformações que afetavam a cidade no período. A melhor fonte sobre edições de livros ainda é o trabalho de Laurence Hallewell, *Livros no Brasil* (São Paulo, Edusp/T.A. Queiroz, 1985).

mais popular de seus romances, ou, ao menos, aquele que mais repercussão tivera.

Na interpretação do próprio Lima Barreto, parte expressiva desse resultado de público desanimador de seus trabalhos seria devida ao fato de ele se negar a satisfazer certas tendências erótico-sentimentais típicas dos leitores de então, que só viam o "Amor em fraldas de camisa".

No artigo "Um poeta e uma poetisa", Lima Barreto discorda dos elogios feitos por Nogueira da Silva aos versos de uma jovem poetisa carregados de sensualidade:

"Não partilho o encantamento que a poesia acima deixou no seu [de Nogueira da Silva] espírito. Não sei como ela me parece de uma inspiração elementar e, mesmo, apesar de toda a provável excelência da técnica, falsa na pena de uma mulher e não sei porque a julgo, se o fito é de escandalizar, como prova de uma insuficiência de meios para obter o fim visado, denunciando fácil audácia [...]

"Não sou nem moralista, nem irmã de caridade, nem crítico de arte; mas a "flama" da poesia e de outras manifestações escritas por parte das nossas mulheres está descambando com grande sucesso, para essas elementares e reduzidas formas de poetar que me ponho a pensar que, em breve, seremos nós os homens, mais ou menos dissolutos e viciosos os autores aconselhados para as meninas honestas.

"Absolutamente não me apavoram nem me enrubescem semelhantes produções femininas, mas as julgo tão vazias de um grande ideal humano qualquer que procuro as causas e não as acho" (XIII, 258-9).

Essa alegada propensão inexplicável das escritoras à lascívia e à carnalidade gera no escritor o mesmo tipo de surpresa que a aceitação e valorização das novidades do mundo técnico, como a máquina de escrever e o telefone (para não mencionar o automóvel, o cinema e o fonógrafo), exercem sobre a população em geral, e sobre o público feminino particularmente⁴.

Lima Barreto dedicou sua vida à literatura. Nas suas próprias palavras, "casou-se com a literatura". Paradoxalmente, porém, repugna-lhe a idéia de se

⁴ Embora insistisse na "inutilidade" dos novos artefatos do mundo técnico como o fonógrafo, o cinema e o telefone, o autor dedica diversas crônicas aos impactos provocados por sua rápida expansão no Rio de Janeiro, sempre ressaltando a enorme (e a seu ver misteriosa) afecção das mulheres por eles. No caso do telefone, há pelo menos três textos que o combinam à idéia do adultério, associando-o ao cinema e outras formas de entretenimento moderno ("O telefone e o seu inventor", XII, 156-7; "A questão dos telefones", XI, 245-6; "Amor, cinema e telefone", VIII, 105-7). Um magnífico exame das consequências da implantação dos serviços de telefonia sobre a vida social da mulher é o trabalho de Carolyn Marvin, *When old technologies were new: thinking about electric communication in the late Nineteenth Century* (New York, Oxford U. P., 1989). Vale ainda consultar o ensaio de Andreas Huyssen: "Mass culture as women: Modernism's other" (*After the great divide*. Bloomington, Indiana U. P., 1986), p.44-62. Comentando as idéias de Gustave Le Bon, na virada do século, o autor observa que "the fear of the masses in this age of declining liberalism is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass" (p.52). Le Bon estava entre as leituras de Lima Barreto.

inserir no sistema de produção que se construía ao seu redor e do qual dependeria a possibilidade de uma dedicação exclusiva às Letras.

Nem aceitava a solução elitista, na qual, de certo modo, tentou refugiar-se um Olavo Bilac, nem aceitava o mergulho intenso no mundo da profissionalização como no caso de um Bastos Tigre.

Mais de uma vez se manifestou céptico quanto à hipótese de obter lucro com seus livros. Escrevendo ao amigo Antonio Noronha dos Santos, em 19 de setembro de 1912, ele diz: "Espero que lerás com prazer o *Bogóloff* e perdoarás não ser ele perfeitamente o *Nick Carter*, que deu, em dois anos, cem contos ao Franzini". Anos mais tarde, em crítica ao romance *Homem sem máscara*, de Vinício da Veiga, o escritor anotava:

"O que lhe impediu de fazer um trabalho mais completo foi, repito, essa sua preocupação absorvente pelas anomalias e desvios sexuais de nova espécie. Tem isso como única meta do seu trabalho e desprezou e não se ocupou com outras condições que sua novela exigia. E, de tal forma, essa obsessão o tornou, que, para realizar o fim almejado, até não desdenhou os vulgares recursos do rocambolesmo ou nickartismo. Lançou mão de barbas postiças, de tenebrosos raptos de mulheres, de médicos, de atestados de óbitos sob ameaças, tão-somente para representar um sadista de alta escola, misterioso e super-refinado.

"Empregue a energia do seu estilo, a força de sua capacidade de descrever, de romancear, criticando semelhante 'pessoal' [a alta sociedade carioca], não em relação ao plano da sexualidade humana, mas em relação aos interesses sociais, que, na vida comum, ele lesa mais do que quando se entrega às suas mórbidas abjeções sexuais" (XIII, 203).

Mais do que o pretense mau-gosto de abordar desvios sexuais, Lima Barreto censura no escritor a vulgaridade de seu "nickartismo". Ao lado da conclamação ao engajamento social do escritor, está uma recusa em admitir certos procedimentos da técnica folhetinesca com tão larga aceitação popular.

Quando da publicação de seu romance de estréia, Lima Barreto confessou não ter esperanças, num país como o Brasil, de vir a auferir lucros com a edição. E emenda, com uma ponta de satisfação: "Não quero acabar como o Coelho Neto".

Na última versão de *Clara dos Anjos*, o narrador diz, a certa altura, da protagonista: "tinha um tolo escrúpulo de ganhar dinheiro por suas próprias mãos" (V, 139). Autor e personagem parecem padecer do mesmo "tolo escrúpulo".

Quase oitenta anos após a carta de Lima Barreto, José Paulo Paes lamenta⁵ a ausência, ou a extrema fragilidade, da produção brasileira voltada para o mercado constituído por um público médio, apontando aí uma das causas do divórcio entre escritores e leitores na nossa literatura:

⁵ "Faz falta uma literatura de massa no Brasil", texto incluído, no ano seguinte, com novo título: "Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)" na coletânea *Aventura literária* (São Paulo, Cia. das Letras, 1990).

“... uma das características da nossa ficção romântica foi a de nunca ter se afastado dos padrões de gosto do leitor comum de sua época, pelo que mal se pode distinguir nela o propósito de mero entretenimento os propósitos mais ambiciosos da literatura comumente rotulada de erudita. Essa proximidade persistiu até o Naturalismo, quando os temas da patologia social e individual levam o romancista a chocar os preconceitos do público burguês, provocando o afastamento histórico entre um e outro. Afastamento que o Modernismo, com seus vanguardistas contestando polemicamente os valores tradicionais da arte e ensaiando meios revolucionários de expressão, só fez aumentar, convertendo-o em brecha irreparável” (p.33).

Essa “brecha irreparável” entre a ficção literária e o público leitor no Brasil gerou, no juízo do crítico, um espaço preenchido primeiramente pelas séries de publicações populares em tradução, depois pelos *best-sellers* e mais tarde, de modo muito mais decisivo, pelas novelas de televisão. Nelas o público encontrou a forma de narrativa mais simples e cômoda para a sua diversão. A amplitude de seu sucesso quase imediato, num país onde os hábitos de leitura entre a parcela então minoritária de alfabetizados ainda não engrenara, evidenciaria as dimensões da lacuna inexplorada por nossos escritores.

Parte das responsabilidades por essa lacuna na nossa produção literária caberia às opiniões tradicionais de nossa crítica. Comentando o exemplo do tratamento dispensado às obras de José Mauro de Vasconcelos, ele anota:

“A agressividade com que certos críticos se voltaram contra ele, julgando-lhe o desempenho unicamente em termos de estética literária, em vez de analisá-lo pelo prisma da sociologia do gosto e do consumo, mostra a miopia de nossa crítica para questões que fujam ao quadro da literatura erudita. Talvez à mesma miopia se deva não ter sido feito até agora um levantamento e avaliação de nossa ainda paupérrima, mas nem por isso nula, literatura de entretenimento” (p.35).

E se, no entender de Paes, a visão da crítica se mostra “miope” com relação ao assunto, a perspectiva dos escritores não é muito melhor. Na impossibilidade de se viver da literatura em função de um público cronicamente diminuto, nossos autores tenderiam a buscar a recompensa de um lugar na história literária, substituindo a impraticável opção por “quantidade”, pela pretensiosa, e duvidosa, busca da “qualidade”:

“Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie⁶. Trata-se

⁶ A estréia literária de Jô Soares com seu *O Xangô de Baker Street* (São Paulo, Cia. das Letras, 1995) poderia ser tomada como um sinal de mudança neste cenário. Contudo, em parte alimentada pelos exageros opostos da imprensa que superestimou a profundidade da pesquisa histórica realizada e sua suposta novidade na escolha do gênero policial, a crítica acadêmica reagiu ao livro com a frieza de praxe, perdendo boa oportunidade para, por exemplo, traçar um paralelo entre o romance de Jô Soares e a obra de Elysis de Carvalho, *Sherlock Holmes no Brasil* (Rio, A. Moura, 1921), publicada setenta e cinco anos antes!

obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento" (p.37).

O crítico parece desconsiderar um aspecto importante na análise das razões que teriam conduzido ao surgimento da "brecha irreparável" entre nossos ficcionistas e o público depois do romantismo.

De fato, parte do velho público romântico teria sido abandonada na guinada para o gosto naturalista da geração de escritores de então. Contudo, o grande contingente de novos leitores em potencial que se formara no final do século passado, e esses representam uma quantidade muito mais substancial, jamais teria sido atraída para o hábito da leitura da ficção "oficial", isto é, aquela produzida por autores reconhecidos pela crítica e pelo mercado editor regular, apesar do seu ingresso oficial no rol dos alfabetizados.

Em outras palavras, durante o Romantismo, o gosto dos escritores identificava-se com o dos leitores na medida em que eles representavam praticamente um mesmo grupo. Aqueles que tinham acesso à literatura reconhecida, parcela minoritária dos que tinham acesso à leitura, representavam uma elite. E se é assim, toda a nossa literatura, até então, era de elite.

No início do nosso século, porém, o quadro já é diverso. As grandes transformações que o país sofre naquele período ampliam as camadas médias urbanas, especialmente os quadros da pequena burguesia, público potencial privilegiado para a literatura de entretenimento. É nesse momento que fica muito mais nítida a questão crucial da "escassez" de leitores. A "brecha irreparável" que há entre escritor e público é apenas um dos índices do abismo existente entre as elites e a parcela majoritária da população.

Não teriam sido os ficcionistas brasileiros que, a partir do Naturalismo, se afastaram do "gosto comum". O crescimento da população alfabetizada sem uma elevação proporcional do público efetivo é que teria posto à mostra o quanto, já desde o Romantismo, se produzia para uma fatia quantitativamente irrisória de indivíduos.

Os pudores de Lima Barreto no tratamento dado em suas obras à sexualidade são, sob vários aspectos, análogos à sua resistência em assumir a "nickartização" de seus textos.

Quase meio século após a morte do escritor, Caetano Veloso comentava⁷ a música popular nos seguintes termos:

⁷ "Noessa Carolina em Londres". In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Alcyr Pécora e Paulo Franchetti. São Paulo, Abril Educação, 1981, (Literatura Comentada) 112 p. (O texto foi extraído da coletânea de ensaios de Caetano Veloso, organizada por Wally Salomão, *Alegria, alegria*. Rio, Pedra QRonca, [s.d.]

"Eu um dia pensei que a música brasileira estava num beco sem saída. Então eu saí da música brasileira e caí na vida, como acontece frequentemente com mocinhas sergipanas que vêm morar em Salvador. E aí eu me apaixonei pela gatinha manhosa e, algum tempo depois, com o meu coração voltível do signo de leão, pela Carolina. Eu gostaria de contar, mas não tenho talento para narrar coisas tim-tim por tim-tim. [...] O fato é que hoje eu já não penso que a música brasileira está num beco sem saída. Ao contrário, acho que só tem havido saídas. E nada mais" (p.15).

Cruzando em um romance como *Clara dos Anjos* os temas da sedução, da modernidade e da massificação com a figura do cantor popular, Lima Barreto, mesmo que inconscientemente, tocou no centro do problema de todos os intelectuais da palavra escrita em um país onde a palavra falada, e mais ainda cantada, tem sido tão superiormente dominante⁶. Talvez fosse exigir demasiado que Lima Barreto encontrasse as saídas que 50 anos mais tarde o músico tropicalista (nem sempre) conseguiu ver. Em *Clara dos Anjos*, Lima Barreto parece estar permanentemente em dúvida sobre o lugar de sua literatura. De sua luta sem tréguas contra os poderosos recursos da massificação, aflora a indesejável vontade de neles mergulhar. Da intensidade mesma do duelo emerge, reprimida e a contrapelo, a aspiração a um dueto. Colhido no fogo cruzado entre as vanguardas artísticas e a tradição erudita, atropelado pela indústria de entretenimento nascente, Lima Barreto deixou impressas, em toda a sua obra, angústias tão próprias aos trabalhadores intelectuais contemporâneos. Surpreendente será talvez que, no Brasil, tantos anos após a morte do autor (daquele e de todos), os profissionais dos estudos literários ainda estejam a perguntar-se sobre a viabilidade de incorporar a (e incorporar-se à) indústria cultural como preocupação. O jornal *Folha de S. Paulo* publicou em sua edição de 29 de janeiro deste ano matéria intitulada "Filme brasileiro vai às letras", registrando em manchete a realização nos últimos meses de 24 adaptações de obras de nossa literatura para o cinema. Entre elas se inclui a filmagem do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Seria possível mencionar ainda a já lançada versão cinematográfica do romance *O Guarani* de José de Alencar. Aliás, não a do ano passado, feita por Norma Benguel, mas a de 1908, filmada pelo português Antonio Leal, com câmera fixa, no Circo Spinelli, com a companhia liderada pelo palhaço negro Benjamin de Oliveira, que além de interpretar Peri, assinava o roteiro. O Circo Spinelli lançou ou abrigou durante os últimos anos do século XIX e princípios do nosso personalidades artísticas do porte de Alda Garrido, Margarida Max, Vicente Celestino e a importantíssima Araci Cortes.

Talvez, sem querer, Lima Barreto terá acertado: nos palcos do Spinelli se lançavam as bases das artes de massa no Brasil.

⁶ A respeito da "auditividade" de cultura brasileira, ver o trabalho de Luiz Costa Lima: "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil" (*Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio, F. Alves, 1981), p.3-29.