IMPRESSÕES *TEATRAIS*: O OLHAR (MARGINAL) DE LIMA BARRETO SOBRE O TEATRO

THEATRICAL *IMPRESSIONS: THE (MARGINAL) GLANCE OF LIMA BARRETO OVER THE THEATRE*

André Luís Gomes[1]
Dirlenvalder do Nascimento Loyolla[2]

RESUMO: Jornalista atento às produções artísticas do seu tempo, assim como crítico pontual das questões envolvendo o desenvolvimento da cultura nacional, o escritor Lima Barreto (1881-1922) produziu muita reflexão acerca do teatro, não se furtando, inclusive, a também produzir pelo menos duas peças teatrais, assim como publicar várias crônicas motivadas pelo tema da arte dramática em geral, ou do desenvolvimento do teatro no Brasil. Nesse sentido, o objetivo deste estudo é investigar a importância do tema teatral dentro do legado literário limabarretiano, visando elucidar as razões pelas quais o escritor prezou mais o teatro literário do que o teatro-ribalta. Ao tomarmos suas peças *Casa de poetas* e *Os negros* como objeto de análise, assim como algumas de suas crônicas sobre o assunto em questão, também pretendemos investigar a visão de Barreto sobre a dramaturgia brasileira, desde sempre considerada por ele como insipiente.

Palavras-chave: Lima Barreto; teatro brasileiro; crônica.

ABSTRACT: Brazilian writer Lima Barreto (1881-1922) was a journalist aware of the artistic productions of his time; he produced a lot of work and shared a lot of thinking about critical issues involving the development of national culture. Drama was one of his concerns, and it is important to note that he also wrote at least two plays, as well as he published several *crônicas* motivated by the theme of dramatic art in general or about the development of theater in Brazil. Thus, the objective of this study is to investigate the importance of drama in Lima Barreto's literary legacy aiming to answer why the writer most prized the written theater than the dramatized one. By taking his plays *Casa de Poetas* and *Os negros* as objects of analysis as well as some of his works on drama, we also intend to investigate why Barreto used to affirm the Brazilian drama was incipient.

Keywords: Lima Barreto; brazilian drama; chronicle.

[1] Doutor (FFLCH-USP) em Literatura Brasileira. Professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB).

[2] Mestre (FALE/UFMG) em Literatura Brasileira. Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UNB).

1 O ESCRITOR E A REPÚBLICA *TEATRAL*

> Armaram um teatro, cheio de mármores, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro.
>
> (Lima Barreto, "Uma coisa puxa a outra... II", *A Estação Teatral*, 22-04-1911)

Romancista primoroso, hábil contista e profícuo jornalista, com vasta produção de crônicas e artigos, o escritor Lima Barreto (1881-1922) foi um dos maiores prosadores do início do século XX. Fato pouco investigado pela crítica especializada, no entanto, é o nível de relação que Barreto manteve com o teatro. Desde muito jovem interessado em textos dramáticos, o escritor chegou até mesmo a arriscar-se enquanto dramaturgo; fruto de tal experiência são duas peças de sua autoria, as quais chegaram até os leitores contemporâneos graças à reedição póstuma de *Marginália*, em 1956[3]; são elas as obras *Casa de poetas* (comédia em um ato) e *Os negros* (esboço de uma peça).

Mesmo que sua produção teatral tenha sido ínfima, o interesse de Lima Barreto pelo teatro, entretanto, fez-se público e notório por meio de sua atividade de jornalista[4]. Cronista de verve crítica e violenta, Barreto aproveitou-se do espaço jornalístico no sentido de explorar constantemente o tema da *cultura*, sempre procurando analisar determinados objetos estéticos à luz de seu pensamento "marginal", antiacadêmico e antiburguês. Cumpre observar, nesse sentido, que o tema teatral não fugiu a tal regra. Apresentando uma postura por vezes taxada como *paradoxal* pela crítica especializada, Lima Barreto sempre fez questão de demarcar claramente o lugar de onde proferia seus julgamentos, qual seja, o subúrbio, simbolismo para o "fora", espaço das pessoas pobres, marginais, descapitalizadas:

> Certas manhãs quando **desço de bonde** para o centro da cidade [...] quando desço **do subúrbio em que resido** há quinze anos [...] (BARRETO, 2004, v. 1, p. 355; grifo nosso). Os **parcos níqueis que a minha aposentadoria** rende, dar-me-ão com o que viver [...] (BARRETO, 2004, v. 1, p.

[3] O organizador da coleção das *Obras* de Lima Barreto (em 17 volumes), Francisco de Assis Barbosa, achou por bem inserir as duas peças no fim da nova edição de *Marginália*, volume que havia sido publicado originalmente em 1953, pela Editora Mérito, e que em 1956 saía pela Brasiliense.

[4] Em *Toda crônica* (volumes I e II), coletânea organizada por Beatriz Resende e Rachel Valença, existem 434 textos jornalísticos de Lima Barreto, os quais foram publicados originalmente em vários periódicos diferentes, entre jornais e revistas, como *Tagarela*, *O País*, *O Malho*, *A Folha*, *O Debate*, *O Estado*, *Tudo*, *A Lanterna*, *Correio da Noite*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Hoje*, *A Notícia*, *Careta*, *Revista Contemporânea*, *Comédia*, *A Estação Teatral*, *A.B.C.*, *Revista Sousa Cruz*, *Livros Novos*, *Atualidade*, *Argos*, *Boletim Mundial (ABI)* e *O Estado*.

> 450; grifo nosso).
> [...] tinha passado um mês enfurnado na **minha modesta residência**, que para enfezar Copacabana, denominei "Vila Quilombo" [...] (BARRETO, 2004, v. 2, p. 499; grifo nosso).
> Há dias, **saindo de meu subúrbio**, vim à avenida e à Rua do Ouvidor [...] (BARRETO, 2004, v. 2, p. 536; grifo nosso).
> **Quando saio de casa e vou** à esquina da Estrada Real de Santa Cruz, **esperar o bonde, vejo a miséria que vai por este Rio de Janeiro**. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 224; grifo nosso).

Como veremos neste estudo, será tal ponto de vista marginal, exposto acima, que também marcará a visão do escritor acerca da questão do teatro no Brasil. Lima Barreto foi crítico de instituições e de pessoas importantes, crítico do modelo corrompido de República que se desenvolvia no país e, principalmente, crítico da elite pensante (pseudo-intelectual?) que traçava o destino da política, da economia e da cultura da nação brasileira.

Em crônicas como "A biblioteca", publicada originalmente no *Correio da Noite*, de 13 de janeiro de 1915, evidencia-se o posicionamento do intelectual em relação à postura do Estado quanto a questões de ordem educacional/cultural:

> A Diretoria da Biblioteca Nacional tem o cuidado de publicar mensalmente a estatística dos leitores que a procuram, das classes das obras que eles consultam e da língua em que as mesmas estão escritas.
> Pouco freqüento a Biblioteca Nacional, sobretudo depois que se mudou para a avenida e ocupou um palácio americano.
> A minha alma é de bandido tímido; quando vejo desses monumentos, olho-os, talvez, um pouco, como um burro; mas, por cima de tudo, como uma pessoa que se estarrece de admiração diante de suntuosidades desnecessárias. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 149).

Ao criticar o fato de o Estado abrigar uma casa de instrução originalmente destinada "aos pobres-diabos" em um "palácio intimidador", o jornalista evidencia os erros de uma administração pública que jamais se importou, de fato, com as classes menos favorecidas. Pontuando os gastos desnecessários do Governo com suntuosidades inúteis, deixa aflorar sua verve humanista; há nele uma clara preocupação com a educação do homem brasileiro e com sua (consequente) emancipação enquanto cidadão. O cronista censura, desse modo, aquilo que enxerga como um claro artifício do Poder: tentar, de todas as formas, restringir o acesso ao conhecimento por parte das pessoas comuns.

Será tal perspectiva que marcará a sua visão acerca do teatro como um todo. E isso ocorre desde cedo, quando, com pouco mais de 20 anos, assistindo às inovações trazidas pela Reforma Pereira Passos, começa a se questionar acerca do anúncio da construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O projeto escolhido para a obra foi o de Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Francisco Pereira Passos.

Tendo suas obras iniciadas efetivamente em 1905, o Teatro Municipal foi inaugurado em 1909. Num texto de 1903, publicado em *O Diabo – Revista infernal de troça e filosofia*, e tendo como título "O teatro municipal" (seção "Problemas sociais"), Barreto (sob o pseudônimo Diabo Coxo), defende a ideia de que a construção do Municipal seria uma coisa inútil e dispendiosa aos cofres públicos. Em meio às suas farpas, levanta suas questões:

> 1º. Possuímos elementos para um Teatro Municipal?
> 2º. Temos urgente necessidade de um Teatro Municipal?
> [...]
> Que escola de Arte terá o novo teatro? [...]
> Representará exclusivamente peças nacionais? – O repertório esgotar-se-ia em breve.
> Somente as estrangeiras? – Não seria um teatro nacional. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 47).

Cronista iniciante que defendia a ideia de que o Rio de Janeiro não precisava de um teatro municipal, mas sim de uma "escola de Bom Gosto", o jovem Lima Barreto acabou, com o tempo, conquistando considerável espaço nos jornais. Assistindo à execução dos projetos de Pereira Passos, assim como os de outros prefeitos subsequentes, sua opinião continuou a mesma no que tange ao tema do Municipal ou do desenvolvimento da arte dramática no Brasil:

> [...] Veio o Passos e tratou de construir o teatro. A justificativa de tal construção era a educação artística do povo; Passos, porém, com quem menos se incomodava, era com o povo. Homem de negócios, filho de fazendeiro, educado no tempo da escravatura, ele nunca se interessou por semelhante entidade. O que ele queria, era um edifício suntuoso, onde os magnatas da política, do comércio, da lavoura e da indústria pudessem ouvir óperas, sem o flagelo das pulgas do antigo Pedro II. Era só isto. [...] Tinha um filho que se fizera engenheiro de pontes e calçadas em Dresden e entendia tanto de alta arquitetura como eu de sânscrito; mas não fazia mal. Havia de ser ele mesmo o autor do projeto premiado e o construtor, para enriquecer nas comissões de fornecimentos. (BARRETO, 2004, v. 2, p. 197).

O excerto acima é extraído da crônica "O conselho municipal e a arte", publicado originalmente em 1920 (redigido, portanto, dois anos antes da morte do escritor). Com toda a maturidade e malícia adquiridas através do trato com os problemas políticos brasileiros, com seus mandos e desmandos, Barreto expõe a mesma linha de raciocínio; mais: intensifica a sua crítica, pautada agora nos dados históricos, ao afirmar que, para o povo, o teatro municipal nunca teve mesmo serventia alguma, posto que seria luxuoso demais (seguindo a mesma lógica aplicada à construção da Biblioteca Nacional). Também evidenciando a questão problemática de desvio e/ou má administração do dinheiro público (beneficiamento de parentes), Barreto irá concluir que a construção do Municipal, custando "cerca de doze mil contos, fora o preço dos remendos", tenha enriquecido muita gente. E o pior: sua construção, de

maneira geral, teria servido apenas a um pequeno grupo de ricos, sendo que todo o dinheiro empregado tenha sido tirado dos pobres contribuintes, do "pobre mulato pé-no-chão" que, obviamente, jamais iria usufruir de tal empreendimento.

Numa outra crônica ("Um do povo", publicada em 1922), o jornalista descreve seu diálogo com um pobre trabalhador braçal, construtor de fossas, ao qual ocorria também ser músico. Desejoso de ir ao Municipal para assistir à apresentação da orquestra vienense, o modesto trabalhador decepciona-se:

> – [...] Escovei a minha roupa e fui até lá, julgando que a coisa era ao alcance das minhas algibeiras.
> – Que te aconteceu?
> – Quando lá cheguei, tudo era caro, isto é, qualquer lugar era tão caro que, se eu alugasse um, ficava sem comer uma semana.
> – Pois não sabias disso?
> – Não. **Sempre li que a prefeitura tinha erguido aquele teatro para a educação do povo**.
> – Que engano! Ele deve estar por quinze mil contos, extorquidos ao povo; **mas foi feito para educação dos ricos**. [...] (BARRETO, 2004, v. 2, p. 548; grifo nosso).

Irônico, critica também o fato de que o governo, em seu projeto de levantar a arte nacional, de nacionalizar o teatro, por exemplo, acabe se esquecendo de todos os artistas e autores nascidos na cidade. Sua opinião é a de que a municipalidade do Rio de Janeiro não se importa com eles, de fato, apesar de, demagogicamente, sempre tentar afirmar o contrário. Para Barreto, aliás, foi dentro dessa linha demagógica de se afirmar uma coisa em benefício do povo e se fazer outra, em benefício próprio, que trabalhavam o Governo Federal e a Prefeitura municipal. Foi analisando o discurso do Poder que o cronista, ironicamente, observou certa *teatralidade* nos usos e nas ações político-socioeconômicas da Primeira República, afirmando, por exemplo, que se existe uma preocupação do poder público com as pessoas comuns, "a sua preocupação é teatral" (BARRETO, 2004, v. 2, p. 198).

Teatrais, também, para ele, eram as relações entre as pessoas nesse espaço. O seu olhar crítico em relação a tudo se assemelha bastante à perspectiva extremamente original do personagem Frederico, do conto "A vagabunda", de *Histórias e sonhos*, livro publicado por Barreto em 1920. Em determinado momento de tal narrativa, Frederico, sem dinheiro, ao lado de outros desocupados, sentado num banco do Largo da Carioca a olhar para o ir e vir de pessoas e automóveis, passa a devanear em relação a tudo o que está à sua volta:

> [...] não pude deixar de comparar aquele rodar de automóveis, rodar em torno da praça, como que para dar ilusão de movimento, aos figurantes de teatro que entram por um lado e saem pelo outro, para fingir multidão; e como que me pareceu que aquilo era um *truc* do Rio de Janeiro para se dar ares de grande capital movimentada. (BARRETO, 1956, v. VI, p. 195-196).

Lima Barreto analisa a sua cidade com o distanciamento necessário para avaliá-la a frio; avalia, assim, o que está por trás da engrenagem social, da mecânica das relações de poder. Essa espécie de "fingimento" de modernidade no Rio de Janeiro, como que numa maquinação teatral, remete, naturalmente, à crítica de Barreto à maneira como o Brasil republicano do início do século XX fingia ser uma coisa que não era. Isto é, assumia ares de espaço moderno de *civilização*, seja no discurso político, "teatralmente", seja no projeto arquitetônico que buscou afrancesar aquela que seria a parte "nobre" da capital. Cronista suburbano que, ao invés de louvar o arrasamento de um morro inteiro, provavelmente preferiria chamar a atenção para o fato de que 4.200 pessoas ficaram desalojadas em tal processo de terraplanagem, Barreto afirma que o Rio de Janeiro, na verdade, permanecia, em sua época, como um perfeito espaço de *barbárie* (caos político, falta de educação para o povo e não cumprimento das leis, em todos os aspectos).

Convém lembrar que em seu romance de estreia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909, o autor, através de personagens caricaturais, havia desferido golpes violentíssimos contra intelectuais importantes da época, como João do Rio, Coelho Neto e Afrânio Peixoto. Tais golpes continuaram a ser desferidos, de maneira muito mais direta, em sua prática jornalística dentro da pequena imprensa. E foi justamente Coelho Neto (1864-1934), com efeito, um dos intelectuais mais alvejados pelo cronista suburbano, sempre retratado em seus textos como um *homme de lettres* ultrapassado e celebrado apenas por uma elite egocêntrica e ignorante:

> Em anos como os que estão correndo, de uma literatura militante, cheia de preocupações políticas, morais e sociais, a literatura do Sr. Coelho Neto ficou sendo puramente contemplativa, estilizante, sem cogitações outras que não as da arte poética, consagrada no círculo dos grandes burgueses embotados pelo dinheiro. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 304).

Muitas das críticas de Barreto endereçadas ao escritor e também político Coelho Neto eram, por vezes, motivadas pelo fato de que este tenha se distanciado, em suas primeiras peças, da realidade brasileira e desenvolvido textos de certo exotismo europeu; daí o fato de o autor mostra-se inconformado com o pretenso empenho de Coelho Neto de levar à frente a "missão de erguer o teatro brasileiro" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 476). O cronista, desde o início, jamais aprovara a nomeação de Coelho Neto como diretor-geral do Teatro Municipal, acusando-o de se tornar uma espécie de "ditador" das letras brasileiras: "[Coelho Neto] Tem em cada jornal de importância um embaixador; possui na Academia um bando, o dos *cabots*; é conselheiro dos editores e, agora, toma conta do maior teatro oficial do Brasil" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 88).

Tal "ditador" das letras também seria acusado pelo jornalista de favorecer a divulgação de suas próprias peças no meio teatral brasileiro, lançando mão, nesse caso, de sua posição de Diretor do Teatro Municipal: "Coelho Neto arranjou uma escola dramática, em que não entram nela pretos, mas que ele entra nela, consumindo um razoável ordenado" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 476). Mais uma vez, nesse caso,

evidencia-se também o mesmo problema apontado pelo cronista em vários outros textos, o qual diz respeito à má utilização (e fiscalização) do dinheiro público empregado no projeto de promoção da cultura nacional.

Barreto constantemente denuncia em seus textos o surgimento de certa "promiscuidade" existente entre o *artístico* e o *econômico* ao analisar obras e posturas da *intelligentsia* de seu tempo, tal como ocorre em relação ao esteticismo acadêmico e elitista de Coelho Neto ou à denúncia da relação íntima da Academia Brasileira de Letras com o Poder. O cronista parece mostrar-se bastante preso a uma noção por demais "romântica" em relação à produção dos bens culturais, posto que confere enorme valor ao *capital cultural* acumulado pela intelectualidade de uma nação, assim como entende como decisivo o papel que tal agrupamento de homens ilustrados deve ter no cenário político e social de um país. Além de ataques pessoais ao Prefeito do Rio, Carlos Sampaio (gestão 1920-1922), acusado pelo escritor como administrador incompetente e frívolo, Barreto costumava atacar políticos e intelectuais de todos os calibres. Mas o que salta aos olhos em suas críticas é o tom constante de denúncia da ganância dos poderosos em relação apenas ao *dinheiro*, e nunca à aquisição de *cultura*:

> Ninguém quer discutir; ninguém quer agitar idéias; ninguém quer dar a emoção íntima que tem da vida e das coisas. Todos querem "comer".
> "Comem" os juristas, "comem" os filósofos, "comem" os médicos, "comem" os advogados, "comem" os poetas, "comem" os romancistas, "comem" os engenheiros, "comem" os jornalistas: o Brasil é uma vasta "comilança".
> Esse aspecto da nossa terra para quem analisa o seu estado atual, com toda independência de espírito, nasceu-lhe depois da república. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 393).

Nasce, com efeito, desse raciocínio, a estranha relação que esse intelectual desenvolve com a República. Críticos da obra de Lima Barreto, como Botelho (2001) e Tavares (2006), caracterizaram-no como um escritor *contraditório*. Sua oscilação no que tange ao seu posicionamento político ou à sua visão em relação à emancipação feminina pode ser vista como exemplo dessa aparente contradição. Porém, o que convém notar, antes de mais nada, é que Barreto *simula* determinada postura em relação à nação brasileira que tanto amava; era severo, acusador e sarcástico com o Brasil somente quando desejava atingir a elite intelectual republicana, responsável pela realidade caótica do país de seu tempo. Em sua posição de cronista marginal, jamais alinhado ao poder, o intelectual desfechava golpes à elite republicana querendo, em verdade, atingir, particularmente, cada político aburguesado que se aproveitava ilicitamente das riquezas da Nação. Bem educado e culto, apesar de pobre, importava a Lima Barreto desferir seus ataques à nata da intelectualidade brasileira, a qual, sempre afeita aos ditames da burguesia, era acomodada àquela situação.

Em sua época, Lima Barreto criticava justamente a maneira através da qual homens ilustrados e influentes como Coelho Neto ditavam a regra estética do momento, contra a qual era difícil lutar. Até mesmo Artur Azevedo (1855-1908)

assumira, no passado, uma postura também contrária ao teatro "exótico" de Coelho Neto; tanto isso é verdade que, em uma de suas crônicas, aproveita a estreia de uma peça para elogiar a nova fase de Coelho Neto e, ao mesmo tempo, criticar a anterior:

> Ainda bem que Coelho Neto, autor dramático, parece querer libertar-se daquele exotismo que no livro pode engrandecer o seu nome, um dos mais respeitados das letras brasileiras, mas no teatro só lhe trará pequenos dissabores. Quem escreveu a *Capital Federal*, *Miragem*, *O Morto*, quem está escrevendo o *Polvo*, com que se regalam diariamente os leitores dessa folha, que necessidade tem de viajar pela Escócia, ou pela Grécia, quando solicita a atenção e o aplauso de nossas platéias? (AZEVEDO *apud* NEVES; LEVEN, 2009, p. 72).

As queixas de Lima Barreto contra o movimento estetizante encabeçado por figuras como Coelho Neto deviam-se ao fato de que seus "inimigos" poderosos dispunham de todos os grandes jornais, assim como da boa relação com o Governo e também com os dirigentes dos mercados editoriais. Aos olhos do cronista, tais homens faziam parte do mesmo grupo de burgueses que haviam "embonecado" o Rio de Janeiro, tornando-o uma cidade "maravilhosa" apenas para os estrangeiros, posto que para tal embelezamento da cidade milhares de pessoas pobres tiveram que ser despejadas de suas casas[5]. Aos olhos do cronista, tais burgueses eram os mesmos que prezavam mais pela suntuosidade e pela elegância do prédio da Biblioteca Nacional do que pelo acesso gratuito dos humildes à cultura literária.

À época da comemoração do centenário da independência do Brasil, no ano da morte de Lima Barreto, o governo decidiu investir no teatro nacional. Várias mobilizações foram feitas nesse sentido, o que ocasionou a liberação de 500 contos de réis como insumo para o teatro brasileiro. O olhar desconfiado do cronista, logicamente, fez com que ele percebesse aí uma movimentação de interesses particulares de determinado segmento político no intuito lucrar mais uma vez com a questão teatral mobilizada pelo dinheiro público:

> Agora, com a tal história do centenário, essa gente aproveitou a oportunidade e deu o bote, fundando a geringonça de teatro nacional. (BARRETO, 2004, v. 2, p. 522).
>
> De uns tempos a esta parte, tanto o executivo como o legislativo municipal, de onde em onde, exibem-se em demonstrações dispendiosas de tentativas de salvar o teatro nacional. [...] Ora, teatro [...] só interessa um reduzido número de cidadãos que, pela sua educação e fortuna, podem freqüentá-los. Por que então essa fascinação de alguns almotacés e vereadores pelo teatro? (BARRETO, 2004, v. 2, p. 557).

[5] Na gestão Pereira Passos, durante a abertura da Avenida Central (atual Av. Rio Branco), 641 casas foram demolidas, e cerca de 3.900 pessoas ficaram desalojadas. Já no arrasamento do Morro do Castelo (gestão Carlos Sampaio), 4.200 moradores perderam suas casas. Parte dessa massa considerável de trabalhadores, diante da necessidade de permanecer próxima à área central do Rio, passou a ocupar áreas de morro, impróprias para a construção civil. Tal fato contribuiu para o crescimento substancial do número de habitantes das favelas cariocas.

Como o próprio cronista afirma, tais movimentações no sentido de impulsionar o teatro brasileiro tornaram-se, desde o episódio da criação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma excelente oportunidade para que determinados grupos se enriquecessem ilicitamente (superfaturamentos, beneficiamento de parentes ou amigos em licitações, etc.). Aí estaria, segundo ele, o verdadeiro interesse do poder público em "salvar" o teatro brasileiro. Ademais, para Barreto, para que tal teatro pudesse se manter na capital federal seria preciso que no Brasil existisse, realmente, um número suficiente de pessoas ricas, "verdadeiramente ricas, e magníficas, interessadas por cousas do teatro em português" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 71). Posto que a realidade socioeconômica de seu tempo fosse outra, o escritor conclui que as pessoas comuns, principalmente os pobres mulatos de pé-no-chão, jamais pudessem usufruir desse modelo de divulgação da cultura dramática patrocinado pelo governo republicano. Em linhas gerais, é como se a República tivesse trabalhado continuamente para a elitização do teatro no Brasil, mesmo que, demagogicamente, afirmasse o contrário.

2 LIMA BARRETO: *LEITOR DE TEATRO*

> [...] o enxovalhamento mais canalha desta democracia em molambos, desta República de cartaz e lantejoulas, em que as leis são ficções teatrais e cada governante um bufo de baixa comédia.
>
> (Astrojildo Pereira, "O terror em São Paulo", *O Debate*, 22-09-1917)

Em setembro de 1910, numa de suas raras viagens para fora do estado do Rio de Janeiro, Lima Barreto foi para a cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Ficou lá por cerca de dez dias, junto à família de seu tio Carlos Pereira de Carvalho, maestro e dono da Companhia Dramática Nazareth, um pequeno grupo teatral mambembe no qual trabalhavam como artistas principais ele próprio, sua esposa e sua filha. Em carta ao amigo Antônio Noronha Santos, datada de 24 de setembro de 1910, Barreto confidencia:

> Estou aqui, em Juiz de Fora [...]. Ando aqui metido numa companhia ambulante. [...] O meu tio é chefe da orquestra, a mulher dele faz as velhas, as caricatas, e uma filha, de catorze anos, toca flauta na orquestra. Como tu vês, tenho colaterais artistas e julgo que, apesar de se exibirem num teatreco de Juiz de Fora, merecem um pouco do meu orgulho. Não os julgo completamente ruins, isto é, todos os atores. Dão o seu recado, e às vezes bem. Longe de criticá-los, eu só quero ter pena deles. (BARRETO, 1956, v. XVI, p. 90-91).

O cronista iria se lembrar de tal episódio com muito carinho, no ano seguinte, ao escrever textos para o periódico *A Estação Teatral*, semanário sobre teatro, música e pintura:

> Não só li autores [teatrais], como também passei cerca de dez dias mergulhado e interessado pelo que se passava em um modesto "mambembe", onde, como maestro, figurava um parente meu, muito da minha estima e consideração. Lá vi ensaiar, marcar, representar uma série de peças, peças que não vêm mais ao cartaz aqui, cujo preparo para serem levadas à cena mostrou-me o que a tal sabedoria teatral é e vale. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 69).

Após sua convivência de poucos dias com a família mambembe do tio, período em que não se furtou a trabalhar como bilheteiro, "quando a companhia foi dar espetáculo numa pequena povoação dos arredores de Juiz de Fora", Barreto confessa ter voltado para o Rio de Janeiro "se não empenhado no saber teatral, pelo menos com conhecimento bastante para julgá-lo em juízo" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 69).

E, de fato, pelo menos no que tange à sua atividade jornalística, referências ao teatro (e principalmente, ao teatro brasileiro) não são incomuns. Nos dois volumes de *Toda crônica*, organizados por Beatriz Resende e Rachel Valença, encontramos onze casos de publicações[6] que têm a questão teatral como *leitmotiv*. E é interessante notar que, a julgar pelas datas originais de publicação de tais textos, que vão de 1903 a 1922, podemos afirmar que o teatro, de certo modo, sempre esteve presente em suas reflexões. Em seu *Diário íntimo*, por exemplo, há algumas indicações de que Barreto tentava acompanhar e manter-se informado acerca de novas produções teatrais na cidade. Em 1905, por exemplo, quando da inauguração do novo Teatro Carlos Gomes, o jovem escritor foi assistir à montagem brasileira da peça *Le père Lebonnard*, de Jean Aicard (1848-1921), que havia sido produzida pela Companhia Cristiano de Souza e Dias Braga. Nunca perdendo o seu tom crítico, Barreto analisa a representação:

> É um drama de moldes velhos, feito por um autor novo e de talento. A [atriz] Lucinda [Simões], a minha querida Lucinda [...] fez o papel com uma sobriedade, com uma elevação, que admira em língua portuguesa. [...] O [ator] Cristiano [de Souza] não é lá essas cousas, esforça-se, trabalha, sabe, [...] mas não tem o teatro no peito. O [ator] Ferreira de Sousa é melhor; entretanto, com se sentir nele um ator inteligente, vê-se que lhe falta a observação do tipo que representava, um nobre, um marquês. (BARRETO, 1956, v. XIV, p. 95).

Os comentários pontuais de Barreto em relação ao texto da peça e à atuação do elenco são evidência de que o escritor se interessava pela arte dramática, buscando, inclusive, estudar a questão a fundo, inteirar-se do que chamava, ironicamente, de "sabedoria teatral": "[...] logo que me meti em cousas de letras, vim dar de cara com essa sabedoria transcendente e assustadora: *entender de teatro*" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 68).

[6] São elas: "Ópera ou circo?" (1903), "Uma coisa puxa a outra... I" (1911), "Uma coisa puxa a outra... II" (1911), "Qualquer coisa" (1911), "O novo manifesto" (1915), "Sobre o nosso teatro" (1919), "Eu também" (1919), "O Conselho Municipal e a arte" (1920), "Comédia nacional" (1922), "Um do povo" (1922), "A comédia brasileira" (1922).

Numa outra seção de seu diário, de 1908, Barreto registra, empolgado, que a noite teria sido "cheia", posto que três peças haviam sido exibidas. Com certo alívio irônico, afirma que nenhuma delas era de Coelho Neto. Mais uma vez tece comentários e críticas em relação ao que viu. Em 5 de maio de 1911, comentaria: "Ontem fui ao teatro. Há muito tempo que não ia. Quase três anos". Tal lamentação apenas comprova o fato de que havia em Barreto, por certo, grande interesse pelas exibições teatrais e pelo conhecimento do teatro, em geral.

Entre 1910 e 1911, o cronista iria enviar material para o semanário *A Estação Teatral*. Importante lembrar que Lima Barreto também colaborou em tal periódico na qualidade de *dramaturgo*. Foi em *A Estação Teatral*, em 1911, que o escritor publicaria a peça *Casa de poetas*, sendo que data de 1905 o registro de *Os negros*, um esboço de peça que jamais chegou a finalizar.

Devido à publicação de *Casa de poetas*, o cronista foi elevado à categoria de escritor teatral. Foi convidado a participar, assim, de uma enquete promovida pela revista junto à "moderna geração teatral brasileira". Respondendo a tal enquete, em carta à redação de *A Estação Teatral*, Barreto confirma suas predileções em matéria de teatro, mostrando-se verdadeiramente um ávido *leitor* de peças teatrais. Afirma ter predileção pelo teatro clássico francês. Conhece Molière, Racine, não morre de amores nem por Corneille, nem pelo Voltaire tragediógrafo, mas conhece-os. Leu Shakespeare, Beaumarchais, Ibsen, e os "modernissimos" Maeterlinck, Dermay e Bataille. Apesar de condenar o *vaudeville*, diz que o mesmo não lhe é "de todo inacessível" (BARRETO, 1956, v. XVI, p. 217-218). Diz que prefere discutir o teatro que ainda floresce na Europa, devido tão somente à questão da tradição. Para ele, o teatro no Brasil, infelizmente, não pôde se desenvolver devido à ausência de uma tradição, posto que jamais respondeu a uma necessidade de gosto popular.

Em sua carta-resposta à enquete sobre a arte dramática, Lima Barreto afirma, categoricamente, que tem maior apreço pelo *teatro literário* do que pelo *teatro ribalta*. Ou seja: prefere mais ler as peças (em forma de livro) do que vê-las encenadas. Há em tal afirmação, evidentemente, o forte traço *marginal* que marca o seu ponto de vista característico:

> Com dous 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. [...] quando reunidos em multidão, trabalhamos em "bateria", de forma a experimentarmos emoções subalternas e a perdermos muito do nosso próprio julgamento individual.
>
> Vê-se bem que, para as inteligências e sensibilidades conscienciosas e orgulhosas de seu valor, o teatro não é o lugar mais adequado para as satisfações estéticas. (BARRETO, 1956, v. XVI, p. 218-219).

Quem fala a partir de agora é o Lima Barreto antiburguês, o mesmo que, um ano depois, insistindo na ideia da ignorância do público brasileiro, vai afirmar ser "avesso ao teatro, isto é, ao teatro-ribalta", julgando, antes de mais nada, que, como

gênero literário, "os grandes monumentos do passado hão de sempre merecer o respeito e a admiração de todos" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 68). Num estudo acerca da peça *Casa de poetas*, o crítico Astrojildo Pereira (1942) chamaria a atenção justamente para o fato de que Barreto preferia olhar para o teatro como forma de expressão literária. O cronista que inicialmente critica os chapéus incômodos e elegantíssimos dos burgueses no teatro passa, com o tempo, a assumir uma postura mais radical. Em 1919, confessaria:

> Tenho dito muitas vezes que não vou ao teatro. Isto é verdade. Não é porque despreze o teatro propriamente; não é porque despreze os artistas; não é porque despreze os autores. **Eu não vou ao teatro porque desprezo o público**. Os artistas e autores não têm culpa de que o nosso teatro seja a chulice que é; quem tem culpa é o público. Aqueles dão a este o que este lhes pede, e não podem, e não devem fazer outra cousa, pois precisam viver. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 475; grifo nosso).

Posto que não frequente mais o *métier* teatral, como continuar falando sobre teatro? O próprio cronista é quem faz essa pergunta em sua crônica "Sobre o nosso teatro", publicada na *Revista Contemporânea*, em março de 1919. Sua explicação é simples: "sigo atentamente a vida dele [do teatro] pelas crônicas dos jornais e sobretudo pelas revistas especiais" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 475).

Em seus últimos anos de vida, o escritor acirra seus ataques à intelectualidade brasileira, não poupando farpas também ao "burguesismo *parvenu*" do Coelho Neto dramaturgo, que então começa a comparar, vez por outra, ao falecido Artur Azevedo, antigo "ditador" dos palcos cariocas: "[...] o Artur fez-se ditador do teatro revisteiro, no qual só as suas revistas prestavam" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 476). Neto, nesse sentido, sendo o então ditador das letras no Brasil, segundo a opinião do jornalista, só poderia ser comparado a João do Rio (Paulo Barreto): "Uma ditadura semelhante quis exercer aqui nas letras, nos jornais e até no teatro, o Senhor Paulo Barreto" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 477).

Na crônica "Sobre o nosso teatro" Lima Barreto também organiza um balanço da produção teatral dos primeiros anos do século XX, e o faz afirmando que "não vai ao teatro", mas diz sentir-se, mesmo assim, preparado para falar do teatro, pois segue atentamente a vida dele pelas crônicas dos jornais e, sobretudo, pelas revistas especiais: "Recebo a *Comédia* que os meus amigos e camaradas M. Austregésio e Autran têm a bondade de enviar-me; e sempre leio o semanário do Barreto e Lino *Teatro & Sport*" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 475). O balanço que o cronista faz do teatro carioca é extremamente negativo; ele não culpa necessariamente os artistas e os autores pela "chulice" que seria o teatro brasileiro. Para Barreto, artistas e autores apenas dão ao público o que este lhes pede. E o que o público pedia na época traduz-se pelas revistas de ano às quais está vinculado o nome de Artur Azevedo, como aponta Maria Cristina Souza: "Os primeiros espetáculos revisteiros no Brasil, os de Artur Azevedo, foram revistas de ano. Essa normalmente possuía três atos,

numa ação de movimento (busca, perseguição ou passeio) em que se recapitulavam os fatos do ano anterior" (SOUZA, 2008, p. 11).

Apesar de Artur Azevedo ter falecido onze anos antes da publicação da crônica, Lima Barreto não mede palavras para fazer uma avaliação extremamente depreciativa do revisteiro e da herança deixa por ele:

> Nessas cousas (sic) de teatro, atrizes, atores, pontos, coristas e figurantes, o que me assombra é a admiração dessa gente toda pelo Artur Azevedo. Este senhor sempre foi uma grande mediocridade intelectual, com dotes secundários de escrever e versejar regularmente, facilmente, e talvez corretamente; mas sem imaginação criadora, sem poder de invenção e de emoção, sem nenhuma visão da vida em geral e, da particular, do seu meio social. Os seus dotes secundários fizeram-no popular no teatro e fora dele; e Artur Azevedo aproveitou essa popularidade para se fazer um ditador dos palcos do Rio de Janeiro. [...]
>
> Ele exerceu durante os seus últimos anos de vida esse ascendente despótico e só mal fez a toda gente de teatro que é hoje escarnecida, injustamente, por todo aquele que pensa um pouco (BARRETO, 2004, v. 1, p. 476-477).

Esse balanço crítico da herança que Artur Azevedo deixou para o teatro evidencia certa incoerência de Lima Barreto, que, no início da crônica, culpa o público e defende os artistas e autores que dão o que o público pede e "não podem fazer outra coisa, pois precisam viver". Entretanto, a crítica de Lima Barreto faz ecoar vozes do fim do século XIX e início do XX, como as de José Veríssimo e Machado de Assis, que também apontavam o "rebaixamento" da cena Brasileira; Artur Azevedo, evidentemente, foi alvo constante dessas duras críticas durante anos. Lima Barreto faz coro a essas vozes voltando, no fim da crônica, a culpar o público:

> A "revista" ou que outro nome tenha, que desceu hoje até ao mais baixo grau de imbecilidade, estupidez e panurgismo, é procurada, é apreciada pelo público, porque é atual, porque, em virtude do nosso amor à bisbilhotice e à maledicência, fala mal dos outros e os ridiculariza. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 478).

Ao mesmo tempo em que condena veemente a revista, Lima Barreto defende um teatro "bem nosso" e livre de imposições formais e de exotismos europeus, ressaltando que esse teatro deve contentar o público e dar certa "renda" para que o autor sobreviva. Por isso, ao término de seu texto, assume um tom imperativo; dirigindo-se ao dramaturgo Gomes Cardim (1864-1932) e, indiretamente, aos outros dramaturgos, aconselha:

> Tente e não se importe com a Academia e outras consagrações, rompa com elas; não se incomode que os "delambidos" e doutores literários condenem as suas peças, por não serem comédia, nem drama, nem tragédia, nem lá o que eles entendem, segundo os velhos cânones literários. Alargue os

> quadros, misture uns com outros gêneros, mas, sem esquecer o seu postulado, de modo que contente o público e faça cousa de pensamento e renda. (BARRETO, 2004, v. 1, p. 479).

Em crônica publicada em julho do mesmo ano, 1919, na revista *Comédia*, sob o título "Eu também", Lima Barreto avisa ao público: "Eu também vou ser autor dramático". Afirmando, em tom jocoso, que sua possível peça iria chamar-se *Felicidade da Bruzundanga*, o cronista anuncia que Oduvaldo Viana, "'rato' de teatro, escritor de grande talento para a cena", iria ser o seu "colaborador à força" em tal obra, a qual haveria de ser uma sátira "bem larga, bem fora do comum, em que se enquadrassem cenas de costumes, de crítica a fatos atuais e, até, pintassem coisas sentimentais" (BARRETO, 2004, v. 1, p. 543).

Há, logicamente, certa mensagem subliminar em sua promessa irônica de tornar-se escritor teatral; para bons entendedores, Barreto está simplesmente dizendo que, já que muitos dramaturgos sem talento produziam obras dramáticas de pouca qualidade (e eram reconhecidos por isso), ele também seria capaz de fazer algo nessa área.

3 O DRAMATURGO LIMA BARRETO

Em sua peça *Casa de poetas*, uma comédia de costumes ao estilo tradicional, Barreto buscou satirizar a produção lírica de seu tempo, notadamente parnasiana, calcada em aspectos formais. Nessa breve comédia em um ato, vemos o Dr. Clarimundo, Juiz aposentado, esperar ansiosamente em sua casa pela visita do célebre poeta Filgueiras. Metido a entendedor de versos, o Dr. Clarimundo tem o costume de convidar poetas à sua residência. Sua discussão sobre poesia com o seu empregado, o copeiro Luís, logo no início da peça, é digna de nota, pelo efeito cômico da cena:

> CLARIMUNDO (*acabando de beber água*) – Então, Luís, viste o soneto que saiu hoje na *Gazeta*?
>
> LUÍS (*categórico, recebendo o copo*) – É parnasiano... Não gosto...
>
> CLARIMUNDO (*paternalmente*) – É boa!... Não gostas... Como se fosses capaz de fazer melhor!
>
> LUÍS (*seguro de si*) – Como não sou? Se o doutor visse o poemeto que fiz hoje...
>
> CLARIMUNDO – Dize lá.
>
> LUÍS (*recitando*) – O barulho dos pratos.
>
> CLARIMUNDO (*esperando*) – Como é?
>
> LUÍS (*com desconfiança*) – O barulho dos pratos.
>
> CLARIMUNDO (*bondoso*) – Continua. É inspiração do

ofício. Continua.

LUÍS (*recitando*) –

> Na pia os pratos fazem tec-tec,
> Ao encontro dos garfos e das facas.

(BARRETO, 1956, v. XII, p. 295).

O Juiz aposentado tem uma esposa, Dona Mariana, mulher fogosa e, aparentemente, ignorante e infiel, que não gosta de poesia, mas adora ser cortejada por poetas. Durante o decorrer da peça, D. Mariana se insinua constantemente para Filgueiras, o moço poeta, mas este acaba se interessando por Clarinda, a jovem filha do casal.

Em sua peça, Lima Barreto ataca o tom "namorador" e petulante dos poetas "doutores" da República, afeitos à pompa e alheios aos problemas do Brasil. Há um evidente mau-caratismo em Filgueiras, que (mesmo interessado em Clarinda) aproveita a saída do marido de D. Mariana para ceder às súplicas desta e, assim, recitar o seu poema de amor:

> DONA MARIANA (*chegando a cadeira*) – Como se chama, doutor?
>
> FILGUEIRAS (*afastando um pouco a cadeira*) – "Quero beijar-te".
>
> DONA MARIANA (*aproximando mais a sua*) – Deve ser lindo. Que título feliz!
>
> FILGUEIRAS (*atarantado*) – Porque não deixamos isso para mais tarde?
>
> DONA MARIANA (*sedutora*) – Oh! doutor! Eu teria tanto prazer... Diga, Doutor!
>
> FILGUEIRAS (*tosse e começa*) – "Quero beijar a tua boca ardente..."
>
> DONA MARIANA (*cheia de si*) – Como é doce de ouvir... oh!
>
> FILGUEIRAS (*continuando*) – "Quero beijar o teu sedoso colo".
>
> DONA MARIANA (*envaidecida, chega-se mais e toma as mãos do poeta*) – Como seria bom, meu Deus!
>
> (BARRETO, 1956, v. XII, p. 304-305).

Sem saber ao certo o que se passava naquele momento, o marido chega à porta, surpreso pelo fato de que a mulher ignorante esteja, finalmente, interessada por poesia:

> CLARIMUNDO (*entrando e parando na porta*) – Então, Mariana, você já gosta de poesia? Eu não dizia... Isto é casa

de poetas.

(BARRETO, 1956, v. XII, p. 304-305).

O Dr. Clarimundo não percebe, ou não quer perceber, a traição iminente da esposa; também não entende que Filgueiras, na verdade, é um aproveitador, um parasita. O ambiente dessa "casa de poetas" (onde reina a pretensão, a falsidade, o pedantismo e a ignorância) lembra, em tese, o próprio espaço da República.

Ao analisarmos essa peça de Lima Barreto, chama-nos a atenção o fato de que o escritor parece querer retomar, no drama, a mesma fórmula de crítica social que costumava desenvolver na prosa de ficção. Suas discussões de cronista também estão presentes na obra dramática, posto que demonstre interesse de debater o cenário artístico e intelectual de seu tempo.

Redigida em 1905, a peça *Os negros* é uma obra inacabada de Lima Barreto que também atende à sua vontade de fazer militância política, dessa vez voltada para a questão do negro na cultura brasileira. Como é possível verificar em seu *Diário íntimo*, o jovem intelectual arquitetava grandes projetos literários sobre a presença do negro no Brasil. Em 1903, registra que, no futuro, escreverá a "*História da Escravidão Negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade" (BARRETO, 1956, v. XIV, p. 33). Em 1905, afirmando que tal ideia está lhe perseguindo, diz que pretende escrever um romance no qual descreverá "a vida e o trabalho dos negros numa fazenda". Tal obra, que será uma espécie de *Germinal* negro, animará "um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão" (BARRETO, 1956, v. XIV, p. 84).

Como é possível perceber, a redação da peça *Os negros* está intimamente ligada a esse período da vida do escritor marcado pela preocupação com a causa racial. Mesmo que não tenha desenvolvido melhor seu esboço de peça, ou não tenha escrito o seu *Germinal* negro, assim como a sua *História da escravidão negra no Brasil*, Barreto produziria romances como *Clara dos Anjos* e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, nos quais desenvolveu, de maneira exemplar, a questão negra/mulata no país, atacando de frente o problema do preconceito.

Como também acontece na comédia *Casa de poetas*, há em *Os negros* um claro pendor para a prosa que se faz evidente no excesso de comandos de cena (rubricas) utilizados pelo escritor. Em *Casa de poetas*, tais comandos são apenas excessivos, representando uma vontade do autor de demarcar claramente as ações dos personagens. Já em *Os negros*, tais rubricas recebem uma carga poética bastante acentuada, o que faz aumentar ainda mais o clima de mistério e tensão proposto pela obra.

Tendo como pano de fundo os tempos da escravidão, a peça gira em torno do diálogo entre um grupo de negros fugidos que se escondem, como que acuados, numa pequena "caverna" situada numa escarpa à beira-mar. Nesse espaço, padecendo de fome e frio, sem saber o que o destino lhes reserva, tais personagens conversam sobre sua situação. De acordo com o poeta militante da causa negra e também crítico literário Cuti [Luís Silva], o diálogo entre os sete negros da obra "foge à transcrição

oral, costumeira quando surgem personagens negros na obra de Lima Barreto, em especial as velhas. Ou seja, a linguagem não demarca o espaço linguístico diferenciado" (CUTI, 2011, p. 110).

Com efeito, parece existir certo tom "épico" nos diálogos da peça que faz com que todos os personagens usem um registro formal da língua portuguesa. É através de tal registro que eles projetam recortes de uma memória desgastada pelo tempo, seja acerca da África, sobre o tráfico negreiro, de maneira geral, ou sobre a vida difícil na fazenda:

> 3º. NEGRO – Os navios, que não nos vejam eles... Quando vim, da minha terra, dentro deles... Que coisa! [...]
>
> [...]
>
> 3º. NEGRO – Não sei... Não sei... Era pequeno. Andei uma porção de dias. As pernas doíam-me, os braços, o corpo, e carregavam muito peso. Se queria descanso, lá vinham uns homens com chicotes. Vínhamos muitos de vários lugares. Cada qual fala uma língua. Não nos entendíamos. [...]
>
> [...]
>
> NEGRA VELHA – E eu não sei nada mais donde vim. Foi dos ares ou do inferno? Não me lembro... Do que me lembro, foi do desembarque. Havia muito mar. [...] Depois, vieram homens. Escolheram dentre nós alguns. Experimentavam os dentes, os braços, faziam abrir as pernas, examinavam a nós, com cuidado; [...] Eu fui comprada pelo coronel.
>
> (BARRETO, 1956, v. XII, p. 308-309).

O clima de medo e insegurança proposto pela peça desemboca no cerco aos negros fugitivos, o qual é sempre sugerido, mas nunca evidenciado; culmina no tiro, que acaba matando o negro idoso, e no desespero geral que se dá entre todos a partir daí; por fim, após o segundo e último tiro, que encerra a ação, pressupomos que seus algozes se aproximam, finalmente. Há elementos de um "sonho dantesco" na peça, imagens confusas que lembram um pesadelo; há confusão e desespero próprios do "Navio negreiro", de Castro Alves (de quem, aliás, é o texto que serve de epígrafe à peça).

Cuti (2011) observa que o tema da escravidão existe como que "salpicado" pela obra de Lima Barreto, aparecendo em uma ou outra obra, mas sem unidade aparente. As ideias sobre a questão negra, as quais perseguiram o escritor durante anos, podem ser vistas, desse modo, como um sinal de que ele "percebera o manancial épico da vida dos escravizados para a ficção brasileira". Em *Os negros*, desse modo, existe uma óbvia intenção de dar voz ao elemento negro, aos personagens negros desde sempre silenciados na história brasileira.

Em Lima Barreto, onde lemos *negro* ou *mulato* lemos também *pobre* e *marginalizado*. Sua literatura foi destinada à causa dos periféricos, dos que fazem parte de um *fora*

político e econômico. Com toda a certeza, caso tivesse passado pelo processo natural de amadurecimento, isto é, caso tivesse tido tempo de desenvolver-se plenamente, o teatro limabarretiano seria original e inteligente, tal como o foi a sua prosa de ficção.

Há uma relação de afinidade entre Lima Barreto e o teatro, e prova disso é o interesse do próprio teatro pela obra do romancista. Em 1978, por exemplo, o ator e diretor Buza Ferraz dirigiu sua adaptação do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*; em 1993, foi a vez da adaptação de *Cemitério dos vivos*, de João Batista. Há dois casos, também, em que o próprio Lima Barreto se transformou em personagem. Trata-se de duas peças em que o romancista "contracena" com personagens de seus romances; são elas: *Lima Barreto, maldito de todos os santos*, de H. Pereira da Silva (1981), e *Lima Barreto ao terceiro dia*, de Luís Alberto de Abreu (1995).

Ao término de nossas considerações, cumpre observar que houve, por certo, grande afinidade entre o intelectual Lima Barreto, pensador da cultura, e o teatro. Se houve distanciamento entre o cronista antiburguês e o teatro-ribalta, este é um fato que se explica obviamente pela própria razão da *teatralidade* com a qual Barreto costumava lidar com assuntos polêmicos. Como afirmado anteriormente, muito do que é analisado como *paradoxal* em Lima Barreto pode ser visto, na verdade, como mero reflexo de sua *dissimulação*. Ele é o crítico ferrenho da Academia Brasileira de Letras que, como forma de afronta, candidata-se a uma vaga na mesma. Tudo nele é pensado e medido. Sendo assim, há muito de sua verve irônica e dissimulada ao afirmar que não frequenta mais os teatros, posto que os mesmos estejam com características por demais aburguesadas. Quando critica o teatro brasileiro, desse modo, ele está, à sua maneira, querendo atacar a República e a sua *intelligentsia* esnobe e aristocrática.

Se nosso autor não chegou a cultivar a arte dramática a contento, isto é, se não a desenvolveu enquanto gênero literário, nem por isso ele a tenha colocado de lado, posto que frequentemente a ela retornava em suas crônicas, ou mesmo em sua prosa de ficção; exemplo desse misto de carinho e respeito que o escritor tinha em relação a teatro está na fala da personagem Olga, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Num ímpeto de libertação, visando enfrentar o marido covarde e egoísta, a afilhada do Major Quaresma contraria a ordem do esposo, o qual, querendo desarmá-la com uma ironia, pergunta, risonho: "– Estás no teatro?". E ela, então, com altivez, de pronto lhe responde: "– Se é só no teatro que há grandes coisas, estou" (BARRETO, 1956, v. II, p. 295).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. XVI, 1º. Tomo.

_____. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. XIV.

_____. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. XII.

_____. *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de

Janeiro: Agir, 2004. v. 1.

_____. *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, v. 2.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. II.

AZEVEDO, Arthur. *O theatro*: crônicas de Arthur Azevedo. Organização de Larissa de Olivera Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Unicamp, 2009.

DANIEL, Maria Irma Lopes. *Follies*: *um teatro em revista/Mary Daniel*. In: SOUZA, Maria Cristina de (Org.). Crítica e malícia: E assim se fez a revista! Curitiba: UTFPR, 2008.

BOTELHO, Denilson. *Letras militantes*: história, política e literatura em Lima Barreto. 2001. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, 2001.

CEMITÉRIO dos vivos. Adap. João Batista. Companhia Ensaio Aberto. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1993.

CUTI [Luís Silva]. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2011. (Coleção Retratos do Brasil Negro)

LIMA BARRETO ao terceiro dia. Dir. Aderbal Freire-Filho. Adapt. Luís Alberto de Abreu. Encenada no Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

PEREIRA, Astrojildo. O terror em São Paulo. *O Debate*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1917, p. 6.

_____. Uma comédia de Lima Barreto. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, n. 51, p. 17, set. 1942.

SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto, maldito de todos os santos*. Rio de Janeiro: Itambé, 1981.

SOUZA, Maria Cristina de (Org.). *Crítica e malícia*: E assim se fez a revista! Curitiba: UTFPR, 2008.

TAVARES, Cássio. *O engajamento como contradição*: condições da literatura em Lima Barreto. Brasília: TEL/UNB, 2006. (Trabalho de Pós-Doutorado)

TRISTE FIM de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Grande Companhia Tragi-Cômica Jaz o Coração. Dir. e adapt. de Buza Ferraz, 1978.