

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA - DAP
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

**A FARSA COMO CRÍTICA: A TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE
BENJAMIN LIMA**

Bolsista CNPq: Márcio Braz dos Santos Santana

MANAUS
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA - DAP
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

RELATÓRIO PARCIAL
PIB–H/0010/2009 – 2010
**A FARSA COMO CRÍTICA: A TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE
BENJAMIN LIMA**

Bolsista: Márcio Braz dos Santos Santana, CNPq
Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva

MANAUS
2010

RESUMO

O presente projeto de pesquisa visa empreender uma análise das peças teatrais de Benjamin Lima, procurando compreender os processos de mudança atuantes na vida social local e nacional, bem como tais mudanças puderam ser refletidas nos bens simbólicos então produzidos. É claro – e gostaríamos de ressaltar – que toda obra artística também mantém relativa autonomia em relação aos fatores externos. Nesse sentido, dentro do próprio campo de produção simbólica, Benjamin Lima buscou referências para a feitura de suas peças teatrais. A metodologia de pesquisa consistiu em: a) leitura e fichamento de livros, ensaios e artigos relacionados ao assunto; b) levantamento das peças teatrais de Benjamin Lima; c) levantamento biográfico e dos artigos, críticas e crônicas de Benjamin Lima publicadas em jornais e revistas; d) análise sociológica do material estudado. Esta pesquisa se encerra procurando elucidar, por meio das peças teatrais de Benjamin Lima, aspectos significativos de sua trajetória intelectual, assim como suas escolhas estéticas e posicionamento político, e somente neste sentido e diante desta limitação este trabalho pode ser entendido e analisado.

Todos os direitos deste relatório são reservados à Universidade Federal do Amazonas e aos seus autores. Parte deste relatório só poderá ser reproduzida para fins acadêmicos ou científicos.

Esta pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Amazonas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	10
DESENVOLVIMENTO.....	14
CONCLUSÃO.....	46
FONTES E REFERÊNCIAS.....	48
AGRADECIMENTOS.....	50
CRONOGRAMA.....	51

INTRODUÇÃO

Benjamin Franklin de Araújo Lima nasceu em Óbidos, Pará, a 27 de novembro de 1885 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro a 9 de janeiro de 1948. Exerceu diversas atividades em vários ramos do saber, indo do direito ao teatro, do jornalismo ao ensaio literário, tanto em Manaus – cidade que o acolheu ainda na infância – quanto no Rio de Janeiro, sua última morada e onde desempenhou intensa e importante atividade profissional na dramaturgia e no jornalismo. Portanto, a partir da dramaturgia de Benjamin Lima, o presente projeto de pesquisa visa empreender uma socioanálise de suas peças teatrais ao procurar compreender os processos de mudança atuantes na vida social local e nacional e como tais mudanças puderam ser refletidas nos bens simbólicos então produzidos, tendo sempre em vista a reconstituição de sua trajetória intelectual. Em outras palavras, como os fatores externos à literatura incidiram diretamente sobre a dramaturgia deste autor de modo que, a partir desta análise específica, possamos enxergar suas escolhas estéticas e tomadas de posição, afinal sua trajetória intelectual abarca exatamente momentos históricos decisivos na constituição da vida social brasileira: ciclo da borracha, Movimento Modernista de 1922, República Velha, Revolução de 1930, Estado-Novo.

Não pretendemos sugerir que toda realização artística esteja vinculada a fatores econômicos e sociais, como se somente estes pudessem explicar aquela, mas apenas apontar como o autor, de uma forma ou de outra, está inserido no ambiente de sua criação. É claro – e gostaríamos de ressaltar – que toda obra artística também mantém relativa autonomia em relação aos fatores externos. Dentro do próprio campo de produção simbólica, Benjamin Lima buscou referências para a feitura de suas peças teatrais, peças estas que serão ressaltadas ao longo da pesquisa.

Para não cairmos em generalizações que poderiam incorrer em riscos e erros analíticos e metodológicos, achamos que seria melhor ressaltar de modo mais pontual como Benjamin

Lima, uma vez inserido em um contexto histórico específico, viabilizou e concretizou suas criações.

O que nos motivou, inicialmente, em formatar este projeto foi primeiramente reconhecer que Benjamin Lima foi um dos mais destacados representantes da *intelligentzia* amazonense e carioca das primeiras décadas do século XX. Os fatos que comprovam esta assertiva são os inúmeros depoimentos, citações e artigos a que amigos e intelectuais de renome como Peregrino Júnior, Paschoal Carlos Magno, Maria Jacintha, Leopoldo Péres e outros aludiam ao dramaturgo (cf. Lima, 1949; Souza, 1985; Monteiro, 1968). Outro aspecto importante – e já citado anteriormente – é que Benjamin Lima foi contemporâneo dos principais acontecimentos da vida social brasileira e mundial em fins do século XIX e primeiro quartel do século XX: a *belle époque* (começo e fim, sobretudo na Amazônia), ascensão do comunismo e socialismo a partir da Revolução Russa de 1917, a crise econômica de 1929, a Revolução de 1930, a tentativa de retomada do poder pelas oligarquias paulista e mineira em 1932, o golpe militar de 1937 e a Semana de Arte Moderna em 1922.

Como partiremos da dramaturgia de Benjamin Lima para empreender a referida análise e reconstituir sua trajetória intelectual, faz-se mister entendermos as implicações que o teatro brasileiro sofreu diante desse contexto, resultando em instigantes questionamentos que norteiam esta pesquisa: Que posições o dramaturgo tomou frente a essas mudanças? Por que a escolha do teatro e, sobretudo, do gênero “farsa” como expressão artística? O modernismo de 1922, as inovações temáticas creditadas a Joracy Camargo, com *Deus lhe pague* (1932), introdutor de Marx em nossa dramaturgia, e Renato Vianna com *Sexo* (1934), introdutor de Freud, surtiram algum efeito em suas peças para teatro? Benjamin Lima era um legítimo intelectual representante da ordem oligárquica ou um simpatizante do modelo reformador da república brasileira?

Para que estas perguntas fossem respondidas, nos apoiamos no lúcido ensaio do crítico e historiador teatral Décio de Almeida Prado que propôs uma periodização que divide em dois momentos o teatro nacional na era republicana: o primeiro período, anterior à década de 1930, é marcado fortemente pela encenação e produção de comédia de costumes; e o período posterior seria representado pelos primeiros esforços em se constituir um teatro profissional, bem como foi a década das primeiras experiências temáticas e estéticas a engendrar novos caminhos, de modo que quebrasse com as abordagens vigentes e representativas da ordem oligárquica onde “ [...] determinados autores [...] oferecia[m] a uma sociedade fechada crivada de preconceitos, conflitos sobre adultérios cerebrais, incompreensões conjugais, ou desencontros psicológicos tratados de maneira tão distante das que poderia identificar” (DORIA, 1975, p.6).

É nesse contexto – do antes e depois de 1930, da passagem da Velha para a Nova República, do teatro amador para o profissional, da ascensão do comunismo e socialismo e de outros momentos já apresentados – que Benjamin Lima se inscreve; um autor que nasceu durante o apogeu do ciclo da borracha na Amazônia (1890-1920) e, ainda pequeno, veio a Manaus e presenciou o *boom* cultural da cidade, com as diversas companhias teatrais que por aqui passaram e se alojaram; foi um intelectual ativo durante o período em que a cotação da péla de borracha foi tendo suas primeiras baixas no mercado durante a década de 1910 e, como que reagindo a um quadro sócio-econômico em crise a assolar este período, foi um dos principais articuladores da criação, em 1918, da “Sociedade Amazonense de Homens de Letras”, posteriormente, Academia Amazonense de Letras, da qual foi seu primeiro presidente.

De volta à capital da República onde concluíra seus estudos na área do direito, exerceu importantes cargos públicos, além de ter sido um jornalista bastante heterogêneo, um polígrafo, que ia da crítica teatral e cinematográfica aos assuntos relacionados à Amazônia,

além de diversas crônicas que escreveu, sobretudo no *Jornal do Brasil*, empresa que não abandonou até a sua morte. Portador de uma doença incurável, *tabes dorsalis*, e motivo pelo qual se mudou definitivamente, em 1919, para o Rio de Janeiro em busca de tratamento, podemos afirmar que Benjamin Lima resistiu o quanto pôde à doença, de modo que em nenhum momento deixou de produzir e engendrar uma carreira intelectual sólida.

No teatro foi um dramaturgo produtivo: escreveu nove peças, das quais sete foram encenadas por importantes companhias da capital do país. Das peças escritas, disponibilizamos cinco, a saber: *A Revolta do ídolo* (1919), *O Homem que marcha* (1925), *O Martírio de Don Juan* (1926), *O Homem que ri* (1931) e *Venenos* (1938).

Portanto, da primeira peça escrita que temos até a última, estas abarcam períodos importantes da trajetória intelectual do dramaturgo, conseqüentemente, da vida social brasileira de então. A socioanálise dessas peças nos dará indicadores precisos a respeito dos reflexos deste contexto na produção teatral de Benjamin Lima e, de forma mais genérica, na produção de bens simbólicos no Brasil.

No desenvolvimento deste relatório trataremos dos componentes iniciais que marcaram e foram preponderantes no início da trajetória intelectual de Benjamin Lima. Sua formação, o ambiente político, econômico e social vigente em Manaus e com os quais ele participou e conviveu efetivamente, de certa forma produziram efeitos diretos e possibilitaram ao dramaturgo oportunidades de se lançar como homem público e construir as bases de sua formação intelectual. Ancorado mais precisamente nos estudos de Miceli (2001) sobre os intelectuais atuantes no período da República Velha – os “anatolianos” –, o desenvolvimento da pesquisa pretendeu, em princípio, traçar o início da trajetória intelectual de Benjamin até 1919, ano em que se muda definitivamente para o Rio de Janeiro em busca de tratamento para sua doença e onde lança a sua primeira peça teatral. Portanto, se tornou imprescindível entender os motivos que fizeram com que Benjamin Lima se encaminhasse para a carreira de

escritor e, só a partir daí, é que foi possível empreendermos uma socioanálise de suas peças teatrais.

As dificuldades encontradas para dar início à realização deste projeto foram muitas. Ausência de biografias completas sobre o autor e a dificuldade de localização de duas das cinco peças disponíveis. Inexistem, até o final desta pesquisa e dentro dos limites de nossa informação, trabalhos completos que abarcassem a obra e a vida deste dramaturgo. Por outro lado, contamos com o apoio incondicional de seus parentes na obtenção de dados biográficos de Benjamin Lima.

A metodologia de pesquisa consistiu em: a) leitura e fichamento de livros, ensaios e artigos relacionados ao assunto; b) levantamento das peças teatrais de Benjamin Lima; c) levantamento biográfico e dos artigos, críticas e crônicas de Benjamin Lima publicadas em jornais e revistas; d) análise sociológica dos dados encontrados.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Os livros, ensaios e artigos que nos serviram de referencial teórico revelaram pontos importantes a respeito da formação dos intelectuais brasileiros em fins do século XIX e início do século XX. Benjamin Lima se inscreve entre esses intelectuais e, a partir dessas obras, foi possível entender a importância de sua atuação como intelectual ativo durante o ciclo da borracha na Amazônia e na capital federal, Rio de Janeiro, agindo no âmbito do jornalismo, do direito, na ocupação de cargos públicos e no teatro.

Este último ganhou destaque especial em nossa pesquisa e constituiu-se no foco principal de nossa análise onde, conforme já explicitado na introdução deste trabalho, a partir da socioanálise das peças teatrais de Benjamin Lima, portanto, de sua dramaturgia, deslindar os processos socioculturais que incidiram diretamente sobre suas peças teatrais tendo em vista a sua trajetória intelectual, afinal, os temas, escolhas, posições e “carpintaria” dramática não podem ser dissociados do momento em que foram produzidas, das influências do meio sobre o autor (e, conseqüentemente, sobre suas obras), da recepção e composição do público, da sua formação escolar, da composição de sua família e do estreito vínculo do autor com os setores dirigentes.

Também é importante destacar que a obra mantém “relativa autonomia” em relação ao “meio” em que foi produzida. O que pretendemos sugerir é que a obra não pode ser entendida, por inteiro, como um reflexo direto do meio social, e sim afirmar que o autor também buscou, dentro do próprio campo de produção simbólica, os elementos para a sua composição.

Destacados os princípios que regem este trabalho, podemos identificar, com mais precisão, os autores que nos deixaram claro estes princípios e que nortearam teoricamente a feitura deste trabalho. Um desses autores, Norbert Elias (1995), propôs uma nova leitura quanto à trajetória artística de Mozart e nos fez compreender as suas insatisfações e

desânimos ao tentar produzir, em meados do século XVIII, uma música autoral num ambiente ainda marcado pelo padrão de “gosto” da nobreza dentro da sociedade de corte.

A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa. Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigados, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e sentimento, não apenas no gosto musical, mas de vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. (ELIAS, 1995, p. 20)

Por mais que seus esforços em parecer um nobre, suas formas de comportamento tentar reproduzir os gostos e sentimentos da corte, Mozart era visto sempre como um estranho àquela sociedade, de alguma forma deixava transparecer seus hábitos “burgueses”; a sociedade vienense o via como um pedinte a quem os cortesãos eram obrigados a dar assistência. Depois de um rompimento (efêmero, vale lembrar) com a corte vienense, Mozart fez algumas tentativas de se lançar como músico independente, pondo suas obras no mercado livre. No entanto,

[...] na esfera da música, esse desenvolvimento encontrava-se relativamente atrasado. [...] A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais de vendas de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios iniciais. (ELIAS, 1995, p.32-33)

Sua frustração em não conseguir se manter como artista autônomo, seu retorno à subordinação da corte e de sentir que sua mulher amava mais sua música do que a ele próprio, fez com que percebesse que sua vida “não tinha mais valor”. Em coma por apenas duas horas, um dos considerados mais extraordinários músicos de nosso tempo faleceu em 1791 aos 35 anos e foi “enterrado numa vala comum a 6 de Dezembro” .

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996) é outro autor a quem recorremos a fim de deixarmos clara a fundamentação teórica do presente trabalho; e este nos indica de forma mais precisa nossas pretensões quanto a este projeto. Em primeiro lugar, pelo fato de em “Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de *A educação sentimental*”, o autor partir de um texto escrito, no caso um romance do escritor francês Gustave Flaubert, para empreender uma

socioanálise da obra com o intuito de deslindar os processos socioculturais e os campos sociais ali aludidos, demonstrando que o ambiente social e cultural da referida obra reflete de forma “exata” o ambiente em que seu autor estava inserido, e que só uma abordagem sociológica poderia ser capaz de revelar. E sua análise abre, de cara, de forma objetiva:

A educação sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado (BOURDIEU, 1996, p.17)

Bourdieu dividiu o conjunto de personagens que compõem a obra em dois pólos antagônicos: o da arte e o do dinheiro. Frédéric Moreau, protagonista do romance, transita por esses dois pólos sem, no entanto, fixar-se em nenhum deles, permanecendo em uma posição intermediária e a oscilar de um lado a outro. É um “sujeito determinado à indeterminação” num universo onde o campo do poder exerce uma força coercitiva e os personagens gravitam em torno dele reproduzindo os sentimentos burgueses, as ideologias e gostos culturais; neste jogo, ou se conquista ou se conserva o poder, realizado, segundo o autor, de duas formas: pela herança (capital, relações sociais) ou pela “vontade de vencer”. Em suma,

A educação sentimental reconstitui de maneira **extraordinariamente exata** a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. (BOURDIEU, 1996, p.48, grifo nosso)

Conforme já foi dito, o que pretendíamos sugerir com essas rápidas observações sobre os ensaios de Elias e Bourdieu são, de modo geral, as indicações teóricas a que recorreremos para a composição deste trabalho. A contraposição entre *texto* e *contexto* converte-se em elementos que se complementam e que nos ajudaram a compreender, na fase inicial desta pesquisa, as pretensões de Benjamin Lima quanto ao exercício da dramaturgia. Benjamin Lima, como todo e qualquer produtor de bens simbólicos, não consegue se desprender das amarras do jogo social em que está inserido. Sua formação escolar, seu capital social, suas

escolhas ideológicas e políticas, seu ambiente familiar, em suma, toda a gênese de sua formação está intimamente ligada à sua trajetória intelectual e sua obra. Portanto, esta pesquisa se inscreve nesta categoria da sociologia comumente chamada de sociologia da arte, da literatura, dos intelectuais e dos artistas, enfeixada na grande área denominada sociologia da cultura.

Em Miceli (2001) foi possível nos aventurarmos sobre a formação da *intelligentsia* brasileira no período correspondente às duas Repúblicas: a Velha e a Nova. O primeiro capítulo de seu livro *Intelectuais à brasileira*, intitulado “Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatólios)”, nos apresenta de forma precisa os trunfos responsáveis pela reconversão à carreira de escritor de alguns intelectuais antes ligados a profissões “masculinizadas”, tais como as atividades advocatícias e a carreira política. Em outros casos, a ausência do pai, o fato de ser filho primogênito, a decadência econômica familiar e o acometimento de doenças como a tuberculose, constituem-se em fatores determinantes para esta reconversão, cujo trunfo principal, nesses casos, advém do único capital disponível: o capital das relações sociais.

Cândido (2000), por sua vez, nos indica de forma precisa como os fatores sociais podem interferir diretamente sobre a obra. Autor, obra e público constituem-se num “sistema” que, segundo Cândido (2000), são inseparáveis e que não deixamos de apontar durante esta pesquisa. Os reflexos do meio sobre a obra apresentam traços visíveis e não podem, de forma alguma, explicar o conjunto da obra (cf. Cândido, 2000); ele apenas é um dos elementos de análise e seu grau de importância na obra pode ser mensurado a partir de uma análise estritamente sociológica. Em Cândido (2000), o *externo* se faz *interno* e, deste último, poderemos ver reveladas as tomadas de posição, os temas abordados nas peças e as escolhas de Benjamin Lima frente ao meio em que foi produzida e ao público que a recebeu (a obra).

DESENVOLVIMENTO

De início, o presente trabalho busca refletir a respeito do início da trajetória intelectual de Benjamin Lima e sua atuação artística e intelectual dentro do contexto sociocultural vigente na Amazônia em fins do século XIX e início do século XX, haja vista que Benjamin Lima só se torna dramaturgo após sua viagem em definitivo para a cidade do Rio de Janeiro, em 1919, então ocasionada por circunstâncias que serão logo apresentadas. Após a reconversão do intelectual e burocrata à carreira de escritor, a socioanálise de suas peças será empreendida de modo a contribuir para a formatação de sua trajetória intelectual. O entendimento das forças sociais anteriores que regiam o campo intelectual no período de reconversão à carreira de escritor que determinou suas escolhas – como a presença do pai, a escolha do curso superior e o ambiente vivido por ele – é de suma importância para compreendermos as tomadas de posição presentes nas peças teatrais do dramaturgo. Portanto, e em definitivo, as estratégias iniciais de sua formação constituem-se em trunfos que não podem deixar de ser dissociados da esfera de sua produção simbólica.

Benjamin Lima nasceu em Óbidos, Pará, em 27 de novembro de 1885. Filho de José Francisco de Araújo Lima, Juiz de Direito, e da professora Maria Amélia Mendonça de Araújo Lima, veio ainda criança para Manaus onde iniciou sua formação escolar. Nasceu, portanto, em pleno desenvolvimento econômico e cultural das cidades amazônicas – sobretudo das pretensas metrópoles, Manaus e Belém – ocasionado pelo *boom* da produção da borracha.

Nestas capitais, o ciclo da borracha na Amazônia representou a consolidação e o triunfo de uma elite extrativista. A “Manaus modernizada” da infância e adolescência de Benjamin Lima, por exemplo,

[...] atendia particularmente aos interesses da burguesia e da elite “tradicional”, vinculada às atividades administrativas e burocráticas. Foram implantados vários serviços urbanos: redes de esgoto, iluminação elétrica, pavimentação de ruas, circulação de bondes e o sistema de telégrafo

subfluvial, que garantia a comunicação da capital com os principais centros de negociação da borracha. (DAOU, 2004, p.37)

Seu pai, em função da sua formação na área do direito e por ter sido Juiz de Direito em Manaus após a proclamação da República, é certo que usufruía de algum prestígio social, haja vista que a magistratura, à época, era o setor profissional de maior prestígio intelectual e político no século XIX (cf. Paixão, 2008). Pela evidência desta importância, é possível conjecturarmos que Benjamin Lima – ao vir ainda pequeno para Manaus e ter vivido parte de sua juventude na cidade (em seguida iniciou o curso de Direito em Salvador), e seu pai, portanto, membro da classe dirigente local – tenha sido cúmplice da pujança cultural e dos costumes nela vividos; seu capital social começara ali a se solidificar, mantendo contato e relações próximas com os comerciantes de prestígio, “barões da borracha” e outros membros da elite extrativista local, além do convívio direto com escritores e demais artistas vindos de diferentes partes do Brasil e do mundo.

A profusão dos cargos ocupados por Benjamin Lima nos indica com alguma certeza a ingerência que seu pai exerceu sobre ele e determinou suas escolhas profissionais. Com o intuito de inferir um futuro promissor para seu filho e cômico do prestígio que a atividade advocatícia usufruía no Brasil, o Dr. José Francisco não titubeou em inclinar Benjamin Lima ao mesmo ofício trilhado por ele. Benjamin Lima iniciou o curso de Direito na Faculdade de Salvador, vindo a bacharelar-se no mesmo curso em 1908, já na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.

As Faculdades de Direito no Brasil constituíam-se, ao longo de todo o século XIX e primeiras décadas do século XX, nas instituições dominantes do campo de produção intelectual. No Amazonas vários letrados eram bacharéis em Direito, como Thaumaturgo Vaz, Jonas da Silva, Araújo Filho (cf. Souza, 2010, p. 117).

A importância da figura paterna na formação escolar dos filhos e o “empurrão” inicial em suas trajetórias sociais no seio da classe dominante foram demonstrados por Miceli (2001) de forma bastante clara e objetiva ao evidenciar tais relações a partir de casos concretos por meio de memórias e biografias de um punhado de escritores do período da República Velha. A presença destes trunfos ajudariam a inserir mais facilmente os filhos de uma aristocracia já decadente no ambiente político, com a escolha de carreiras mais masculinas tais como as de advogado; já a ausência destes trunfos tendiam a encaminhar estes mesmos filhos da aristocracia para carreiras feminizadas ou relegadas, tais como as carreiras intelectuais e a carreira de escritor (cf. Miceli, 2001, p. 50-1), o que indica os caminhos a serem seguidos na vida pessoal, os *handcaps* sociais. Estes podem bloquear o acesso às carreiras que “orientam o preenchimento das posições dominantes no âmbito das frações dirigentes” (*Ibid.*, p.22), como foi o caso de Humberto de Campos que, após a morte do pai, empenhou-se em trabalhos tidos como femininos – como o bordar, por exemplo, já que sua mãe era costureira – e isto fez com que se inclinasse às atividades intelectuais como escritor, papel também condizente ao universo feminino (*Ibid.*, p. 32).

A vinda da família Araújo Lima para Manaus corresponde, de fato, aos anseios da classe dirigente em expansão. A cidade é o lugar ideal para a sua instalação, onde os sinais característicos de certa civilização estavam implantados; a elite então consolidada dava sinais claros e meios civilizados de viver através de uma série de ações, inclusive, e principalmente, na esfera do investimento simbólico (Daou, 2004).

A elite extrativista da Amazônia tem suas origens, segundo Daou (2004), de forma diversa nas duas metrópoles amazônicas:

No Pará, a elite tradicional era composta por proprietários de terras, os pecuaristas, e por grandes comerciantes, sobretudo os de origem portuguesa, de quem também descendiam muitos dos funcionários públicos e cuja permanência no Grão-Pará remontava ao século XVIII. No Amazonas, inexistiam famílias tradicionalmente ligadas à terra, pois se tratava de uma

elite de formação recente, predominando os segmentos urbanos, de comerciantes e profissionais liberais. (DAOU, 2004, p. 9)

De fato,

A borracha foi, sem dúvida, [...] uma inserção particular na dinâmica das trocas materiais e simbólicas. Foi a economia da borracha que facultou às elites das províncias (a do Amazonas e a do Grão-Pará) uma aproximação social e cultural com a Europa, já de muito cultivada; [...] Era um salto qualitativo para aqueles que, há pouco mais de três décadas, queixavam-se do isolamento e clamavam pelo comércio entre os povos. (DAOU, 2004, p. 21)

Inúmeras companhias teatrais e de óperas vindas da Europa se apresentavam em Manaus nas mais diversas casas de espetáculos. No fim do século XIX, por exemplo, a cidade possuía 15 teatros (cf. Souza, 2002, p. 182), além do Teatro Amazonas, inaugurado em 1896, que, nas palavras do historiador Hobsbawn, é uma “catedral característica da cultura burguesa” (HOBSBAWN *apud* DAOU, 2004, p. 51).

Em meio ao delírio extrativista, em 1910, Benjamin Lima pede a mão de Cacilda Roberto de Mello – filha do coronel Lourenço Nicolau de Mello (um dos “barões da borracha” e ex-deputado pelo município de Manacapuru) e de Felicidade Augusta Roberto de Mello – em casamento. No entanto, Benjamin Lima fica sabendo “por um parente, médico e amigo” que sofria de uma grave doença, *tabes dorsalis*, tendo, portanto, pouco tempo de vida. Com o vislumbre de uma viuvez próxima, a família pede que Cacilda, em respeito ao noivo, tome uma decisão quanto ao casamento. Em “firme propósito”, aceita o pedido.

A descoberta da doença foi um dos principais vetores da reconversão de Benjamin Lima à carreira de escritor, dada a impossibilidade de exercer atividades que demandassem grande esforço físico. Mas, pelo que se constata a partir de seus dados biográficos, ele, apesar da imensa dor que sofria, resistiu à doença e conviveu com ela por quase 40 anos.

A doença que o acometeu, sem dúvida, foi determinante nos muitos aspectos da sua trajetória. Doenças como a tuberculose, em fins do século XIX, provocam, segundo Miceli (2001, p. 43), efeitos similares a ausência do pai e, no caso de Benjamin Lima, esta situação

veio a se agravar por volta de 1919, quando se mudou em definitivo para o Rio de Janeiro em busca de tratamento.

Benjamin Lima, de fato, resistiu à doença de forma insistente e a profusão de cargos ocupados em Manaus, em um curto período de mais ou menos 10 anos, nos indica com clareza esta situação, ficando a sua iniciação intelectual circunscrita à ação da pena, ao jornalismo e ao exercício de cargos públicos. Só em Manaus podemos elencar: promotor de justiça, Juiz Municipal e de Direito, oficial de gabinete do Governador Antônio Bittencourt, diretor da Biblioteca Pública, diretor da Penitenciária, procurador do Estado, secretário da Prefeitura de Manaus e escrivão federal do Amazonas. Como docente, foi professor de História e Economia Política da Escola de Comércio Solón de Lucena e História da Civilização do Ginásio Amazonense Pedro II.

Vale lembrar que Benjamin Lima ainda não havia se tornado escritor de peças de teatro durante este período e a presença dele nos ofícios descritos acima corresponde aos últimos instantes de uma era que estava por esvanecer-se. A ilusão de que a seringueira constituía-se em matéria prima exclusiva da Amazônia e seu leite inesgotável, acrescido a isso a falta de investimentos em outros setores produtivos da região, levou a economia da borracha, a partir de 1910, à derrocada. Desde então, a cotação da péla de borracha ia caindo gradativamente, perdendo espaço para as fabricadas na Malásia, cujas plantações de seringa eram feitas de modo racional e atendiam a demanda internacional pela matéria prima.

Segundo Souza, a não adaptação da mentalidade extrativista ao modelo burguês foi o fator motriz que levou o Amazonas à bancarrota: “ [...] os coronéis de barranco não eram propensos [...] ao liberalismo, ou ao bom humor burguês que levantava indústrias e feiras industriais como monumentos à vitória do progresso” (SOUZA, 1978, p. 104). Ao primeiro sinal de baixa na economia, gastos foram cortados e uma das primeiras despesas a serem extintas foram as “[...] subvenções para as companhias líricas” (PÁSCOA, 2000, p. 405).

Muitos empresários quebraram, as relações diplomáticas pioraram, a cidade voltou ao acanhado convívio provinciano de outrora; a “Paris dos Trópicos” transformara-se na “Paris das Selvas” (PÁSCOA, 2000, p.405), numa “caricatura” da Europa, um arremedo de civilização (cf. Bluntshli, 1999, p. 35).

A elite extrativista, recolhida à sua própria insignificância, tinha duas saídas: permanecer e enfrentar a crise ou fugir do marasmo que pairava sobre suas vidas.

Em 1915, o espetáculo de partida dos navios era descrito com pesar em artigo publicado pela revista da Associação Comercial do Amazonas: um êxodo, ocasião em que o roadway apinhava-se de gente que deixava o Amazonas nos vapores, indo para o exterior e para o sul do país. Os navios que faziam o percurso para o interior seguiam vazios de passageiros e mercadorias. (DAOU, 2004, p.65)

Os que ficaram tentaram reagir de alguma forma. A Associação Comercial do Amazonas, sob a presidência de Raphael Benoliel, criou uma série de medidas de modo a aplacar a crise e coibir a queda dos preços da borracha. “Não desanimem!”, exclamava o presidente em forma de incentivo aos senhores proprietários de seringais. Benoliel acreditava que a única saída era, com “maior cuidado e empenho”, “aprimorar a qualidade” da borracha: “[...] Das 42.000 toneladas que a Amazônia produz anualmente, apenas 17.000 são de borracha fina. São estas 17.000 tons... a nossa resistência à concorrência avassaladora do Oriente” (BENCHIMOL, 1994, p.31). A partir do aprimoramento da seiva branca produzida no Amazonas, com mais “elasticidade, resistência e durabilidade”, a etapa seguinte seria o incentivo à propaganda do látex amazônico no exterior junto “aos fabricantes e consumidores” (BENCHIMOL, 1994, p.31). Outra medida importante de iniciativa de Raphael Benoliel foi a instituição do Dia da Borracha, data a ser comemorada todo dia 24 de junho de cada ano, a começar pelo ano de 1914, embora neste ano tenha sido comemorado por antecipação, em 17 de Junho.

Apesar das inúmeras iniciativas de coibir a crise, não foi possível fazer com que se aplinassem as baixas no setor cultural. Apesar de algumas instituições literárias terem sido criadas e se insurgirem contra o período recessivo, outras instâncias vieram a desaparecer; grupos e grêmios como o “Crisálida Literária”, a “Sociedade Euterpe Rio-Negro” e a “Imperial Sociedade Beneficente Artística Nacional do Amazonas” (cf. Monteiro, 1968, p. 30-1), criadas na segunda metade do século XIX, sucumbiram. Os homens de letras e demais intelectuais da cidade ficaram à espera de uma tertúlia digna que garantisse um abrigo às suas genialidades.

Em meio à crise, na:

Sala de redação do `Diário do Amazonas`, folha situacionista. Estou bem certo de que estávamos nos últimos meses de 1917. Ali, certa vez, à noite, conversavam dois homens, duas criaturas fisicamente antípodas. Duas inteligências que se fizeram afins [...].

Um deles, o mais velho talvez, gordo, de compleição atlética, muito cioso da sua cultura e do seu bigode de pontas burguesas voltadas para cima e modeladas à feição da época, em que os bigodes denunciavam respeito e vigorosa masculinidade [...].

Este era o Péricles de Moraes [...].

O outro, Benjamin Lima. Magro, de estatura mediana, olhos vivos e esquadrinhadores, sempre dispostos a grandes sondagens da alma humana. Como Péricles, estava integrado nos lides da Imprensa, fazendo tirocínio como preparativo de êxitos na metrópole do país, que alcançariam a projeção intelectual.

[...]

- O que conversavam êsses dois trunfos das letras, somente êles sabiam.

[...]

No dia imediato ao da conversa, êsses dois homens que haviam pensado na criação, em Manaus, de uma instituição semelhante à Academia Brasileira de Letras, saíram em demanda dos que deveriam ser aureolados, sem mais formalidades, com as clássicas e proverbiais folhas de murta. A idéia, como seria de esperar-se, foi bem recebida e vingou. No dia 1º de Janeiro de 1918, tínhamos constituída a SOCIEDADE AMAZONENSE DE HOMENS DE LETRAS [...] (CORRÊA, 1956, p.44-49)

É nesse ambiente de reação ao marasmo que pairava sobre Manaus, “ambiente de franco entusiasmo pelas letras e artes” com espaço, inclusive, aos “provincianos autores”, que

Benjamin Lima se apresenta como um dos três mosqueteiros¹, objetivando aplacar a crise vigente no campo cultural de Manaus. A Sociedade Amazonense de Homens de Letras surge, em 1918, não como “frente de oposição aos congêneres” (em referência aos grupos e grêmios surgidos durante o período, como a Associação Literária, de 1906, e a Assembléia Literária de 1912), mas como reação àquele contexto “de medo e de tragédias diárias”, como a “Fênix da fábula, ressurgia das cinzas” (cf. Monteiro, 1968).

A Sociedade Amazonense dos Homens de Letras foi fundada à rua Monsenhor Coutinho, n° 402, na residência de Benjamin Lima. Ficou decidido que 30 nomes comporiam inicialmente esta agremiação, entre os quais se encontravam, além de Benjamin Lima – primeiro presidente desta sociedade –, seu irmão, Araújo Lima, Heliodoro Balbi, Adriano Jorge, Péricles de Moraes, Raul de Azevedo, entre outros. Segundo Monteiro (1968), todos os nomes que a compunham em seu início foram letrados oriundos de outros grêmios literários.

Benjamin Lima fora aclamado Presidente da Sociedade, mas declinou da honraria dando vazão à gestão do médico Adriano Jorge. Foi ocupante da cadeira de n° 9, da qual Machado de Assis é patrono. É também patrono da cadeira de n° 37, da qual seu filho, Carlos de Araújo Lima, tempos depois, foi o fundador.

Os que se encontravam à margem da tertúlia logo se prontificaram em saber os motivos da exclusão, conjeturando, por exemplo, sobre os critérios de seleção. Polêmicas surgiram como a de Péricles de Moraes e Raul de Azevedo. No café “Itatiaia”, reduto de intelectuais e letrados da cidade, “diziam mal uns dos outros, [...] criticando-se, endeusando-se” (MONTEIRO, 1968, p.34). Os nomes para compor esta instituição, segundo Monteiro (1968), foram tirados do convívio e intimidade dos intelectuais que frequentavam esta e outras instâncias de consagração intelectual, pontos de encontro de letrados da época como o já citado café “Itatiaia”, a “Bôlsa Universal” e a “Boêmia”. Poucos eram os letrados, de fato;

¹ Metáfora usada por Péricles de Moraes em referência a ele próprio, Benjamin Lima e José Chevalier. Está claro a intenção de se heroizar esta iniciativa.

alguns escreviam crônicas em jornais e revistas, veículos mais procurados, em virtude da situação do mercado do livro que só viria a expandir-se na década seguinte (sobre a expansão do mercado editorial no Brasil ver Miceli, 2001).

Não era de se estranhar que muitos dos letrados tenham questionado a exclusão de seus nomes, haja vista que a Sociedade Amazonense dos Homens de Letras pretendia constituir-se na principal instância de consagração intelectual do período, onde nomes importantes das letras locais foram selecionados para compor aquela casa. Tempos depois, Raul de Azevêdo propôs a mudança de nome da instituição: de Sociedade Amazonense dos Homens de Letras passou a se chamar Academia Amazonense de Letras, aos moldes da Academia Brasileira e da Academia Francesa. De início não havia sede própria; os acadêmicos se encontravam na casa de Benjamin Lima, nos cafés e outras localidades e, só depois, em inícios da década de 1930, com a ajuda do “nobre, generoso” Capitão Nelson de Mello, obtiveram sede própria. Ainda com a ajuda deste, editaram as primeiras edições da *Revista da Academia*.

É imprescindível, portanto, reconhecer a liderança intelectual ativa de Benjamin Lima no combate à desestabilização cultural que passou a imperar na cidade de Manaus a partir de 1910. O grau de evolução da sua doença que, dentre outros efeitos, causam tonteira, cansaço físico, dificuldade de ficar em pé e disfunção erétil, somados ao ambiente político e econômico da cidade, não correspondiam mais aos anseios do letrado, embora seja mais certo afirmar que foi a doença e a busca de seu tratamento o fator principal de sua partida para o Rio de Janeiro, além de condicionante fundamental para a sua inserção na carreira de escritor.

Benjamin Lima se muda definitivamente para o Rio de Janeiro em 1919. Sua doença, *Tabes Dorsalis*, oriunda de uma sífilis mal curada, se agravara. Esta mudança de ares pode ser entendida como uma espécie de resistência ao açoite da morte – agora, ao que parece, agiu de forma incisiva sobre ele – haja vista a urgência em se transferir bruscamente

para a capital do país a procura de tratamento. É justamente neste momento de dor e angústia que Benjamin Lima escreve a sua primeira peça teatral e, portanto, se torna um autor dramático, um escritor².

Também foi nesta segunda fase de sua vida que o autor desenvolveu, agora de forma insistente, suas práticas intelectuais como jornalista, tendo colaborado, ao longo de 30 anos, em diversos veículos da imprensa carioca e paulista: *O Paiz*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Diário da Noite*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta* e *Jornal do Brasil*, este último até falecer.

O agravamento de sua doença, além de ter sido a causa principal de sua transferência para o Rio de Janeiro, também foi responsável pela reconversão do até então jurista, conferencista, colaborador de jornal e servidor público para a carreira literária. Esta, por sua vez, é socialmente definida como uma carreira “feminina” em contraponto com as profissões mais “masculinas”, tais como as carreiras militares e políticas (cf. Miceli, 2001). Não é exatamente a doença que o transforma em escritor, e sim “as condições de vida que ela impõe” (*Idem*, p.44). Tonteira, cansaço físico, dificuldade de ficar em pé e disfunção erétil³ são alguns dos sintomas provocados pela doença, portanto, o ingresso na carreira intelectual/literária é feito em resposta “à impossibilidade física de assumir papéis masculinos” (*idem*, p.26) e nos indicam com precisão as dificuldades de Benjamin Lima em enfrentar atividades que demandassem grande esforço físico.

Como no faz crer alguns relatos de seus contemporâneos, a idéia de ídolo, exemplo de vida, de homem aguerrido, de um intelectual que “Viveu toda a sua vida – vida de sofrimento físico sem pausa – para a única alegria: a alegria de ler e escrever” (JÚNIOR *apud* SOUZA 1985, p.27), ultrapassa os limites dos comentários fraternos e transparece em sua

² Foi possível identificar sua participação como poeta em revistas literárias antes deste período. No entanto, esta atividade era tida como secundária ante os constantes cargos burocráticos que ocupava. (cf. MORAES, 1955)

³ Sobre a doença cf. *site* http://pt.wikipedia.org/wiki/Tabes_dorsalis

dramaturgia. A incessante luta de Benjamin Lima contra a doença incutiu em suas peças teatrais temas como traição e vingança, elegias à razão e à eloquência, já que as vinganças são sempre muito bem planejadas e executadas, convertendo-se em atos positivos em favor dos heróis.

Em *A revolta do ídolo*, Carlos Edmundo, escritor, 29 anos, está prestes a receber um prêmio literário por seu último livro. No entanto, esta notícia gera um sentimento de culpa, melancolia, transformando-o num homem “taciturno”, depressivo. É então que nos é revelada uma carta escrita pelo seu irmão, Mário Edmundo, e que justifica o motivo de tal sentimento: Mário havia cometido suicídio motivado pela infelicidade de ver em Carlos Edmundo o artista que nunca conseguira ter sido. Para completar, Carlos fica sabendo por Juvenal, “agente de informações secretas”, da traição de sua mulher com Cláudio e, a partir daí, maquina uma vingança que se consuma no terceiro ato: escreve um livro de baixa qualidade, impresso em outra gráfica, e o põe na livraria Daniel. Manda distribuir um boletim cujo conteúdo informava a todos que o verdadeiro literato, na verdade, era seu irmão, Mário Edmundo, de quem havia roubado os originais das obras e mandado editar com seu nome. A intenção de Carlos era provocar um sentimento de vergonha na esposa que o traiu, fazendo-a ser apontada por todos como a mulher de um “pobre de espírito, um cretino”.

Na descrição do enredo, portanto, fica evidente o duplo suicídio: o de Mário Edmundo e o do próprio irmão Carlos Edmundo que, ao por um término em sua própria carreira e renome como escritor, comete uma espécie de suicídio para vingar-se da mulher que o traiu. Outro aspecto interessante diz respeito ao nome da mulher de Carlos, Maria. Trata-se de uma dicotomia interessante a nos lembrar duas mulheres: a mãe de Jesus Cristo e a prostituta apedrejada, Maria Madalena. No caso específico desta peça, Benjamin Lima pode ter pensado nisto quando da escolha do nome de sua personagem e, por meio deste mecanismo, ter nos deixado claro este envolvimento através das várias referências que faz à

igreja católica e seus dogmas (cf. Lima, 1949). Portanto, Maria é lembrada ora como a mulher “boa”, companheira do marido, defendendo-o, adorando-o; ora a “outra”, a concubina, a traidora, a *cocotte*. E o fato de Carlos pretender ridicularizá-la ante a sociedade não deixa de ser insinuada uma forma de “apedrejamento social”.

Em *O homem que marcha*, o casal Ramiro e Henriqueta, destituídos de capital financeiro, ficam à espera do “hábito” como forma de acostumar-se aos novos padrões impostos pela atual situação. Surge então a figura de Conrado, amigo de Ramiro e que acabara de receber uma herança de família. Num certo dia, ao chegar em casa, surpreende Henriqueta e Conrado relacionando-se intimamente e, ao invés de matá-los, como se sugere ao puxar a arma da gaveta, Ramiro trama uma vingança mais contundente: utiliza-se da extorsão ao amigo e amante de sua mulher através de vultosos empréstimos, culminando numa melhora significativa em sua qualidade de vida e, simultaneamente, fazendo Conrado crer que Maria era cúmplice da extorsão.

O que nos chama atenção é a clareza com que se desenha o motivo da traição, e a própria relação de gênero nesta sociedade, por sua vez, consuma-se como fator fulcral para este entendimento. Em *O homem que marcha* é o dinheiro quem provoca o aviltamento de Henriqueta tendo em vista os papéis bem definidos do homem e da mulher, do marido e da esposa na classe média daquele período. No casamento, cabe à mulher todas as atividades internas da casa e ao homem as atividades externas (cf. Simmel, 2006, p.46). Assim, cabe à primeira,

[...] cada vez mais, em utilizar e a administrar os produtos do segundo. Assim, a mulher perde o que seu valor econômico tem de substancial e de evidente, parece doravante mantida pelo trabalho do marido. Não só, portanto, desaparece a razão de exigir e de consentir um preço para a sua compra, mas também ela representa, pelo menos de um ponto de vista grosseiro, um fardo que o homem assume e com que tem de se preocupar (*idem*, p.49)

Embora na sociedade apresentada por Benjamin Lima – que é a sua própria sociedade, a “classe média” – não sejam explícitas as relações de compra da esposa, para retirá-la dos cuidados de sua família é preciso que se dê alguma segurança a ela, mesmo que do ponto de vista financeiro. Na ausência destes trunfos, ocorre o exemplo de Henriqueta, cujo aviltamento se deu pela impossibilidade de não mais usufruir do cabedal financeiro proveniente do marido.

Neste caso, não é exatamente no dinheiro de Conrado que Henriqueta, aparentemente, esteja interessada: no dia de seu aniversário acaba por receber um “mimo”, um presente, que se constitui em outro valor de troca, mas de igual função social. Pelo fato de todas as mulheres com quem Conrado se relacionara, diz Henriqueta, terem o explorado justamente por este motivo, ela não quis que seu rebaixamento fosse ainda maior ao receber tais presentes e causar má impressão ao amante:

HENRIQUETA – Só receberei de ti presentes de um valor insignificante. Flores, por exemplo. Quantas quiseres, quantas encontrares.

[...] CONRADO – Não te compreendo. Uma flor pode valer tanto quanto uma jóia. Tal seja a flor.

HENRIQUETA – Mas é efêmera. Por maior que lhe seja o valor, ela o perde em vinte e quatro horas.

CONRADO – Fazes questão de não possuir uma recordação minha?

HENRIQUETA – Só me conviria uma que não fosse parte de tua fortuna.

CONRADO – [...] É o meu dinheiro que te repugna. [...].

HENRIQUETA – Não o contesto (LIMA, 1949, p.37-38).

Em *O homem que marcha* não é mais o amor que vence, e a trajetória trilhada pelos personagens não fazem de Benjamin Lima um dramaturgo das paixões, e sim das convenções. O gosto romântico ou classicista – mesmo longe de suas épocas gloriosas e que poderiam engendrar mortes passionais, frutos de um amor proibido e renegado pela sociedade – não provocou reações na dramaturgia de Benjamin Lima, que trocou a vitória do indivíduo pela da sociedade. A vingança se consuma com a “tortura dessa mulher [Henriqueta], exposta ao espectador em frases vivas, incisivas, de sugestão benéfica” (LIMA, 1949, p.12).

O perfil personalístico dos seus heróis e heroínas nos deixa entrever uma sociedade de moral forte e em decadência, como também estava em decadência a sociedade do autor que as escreveu. O ambiente marcado pelos conflitos entre a República Velha e as tentativas de erigir um novo modelo fazem de *O homem que marcha* uma alegoria anedótica do fim de uma era, e sua composição (enredo, forma escrita e temática) e trecho estariam renegados, anos depois, à obsolescência em virtude da eclosão do movimento modernista que provocara rupturas no modelo vigente, e com o objetivo explícito de reformar as artes brasileiras; papel que obtivera com êxito, mas que só o teatro ficara de fora, só conseguindo tal engenho em 1943 com a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

Ramiro e Conrado representam dois pólos antagônicos. O primeiro é idealista, pretendendo unir suas duas paixões: arte e indústria. O segundo é representante do dinheiro, oriundo de uma herança. Conrado possui uma visão mais empresarial que Ramiro, prevenindo este acerca de um futuro incerto e de possíveis fracassos caso mantivesse a idéia deste semanário: “Não reages contra a mania de imprensa? Quando tomarás a heróica resolução de pensar em coisas mais práticas? Não queres renunciar ao teu idealismo?” (LIMA,1949, p.33). Conrado reconhece que, em se tratando de Ramiro, o que prevalecerá será a arte em detrimento da indústria, duas forças com vetores opostos, como já nos revelara Bourdieu (1996).

O requinte dos móveis e a modificação no ambiente cenográfico indicado pelas rubricas, com suas respectivas permutas por outros de maior luxo, informam ao leitor o êxito de Ramiro em sua empreitada vingativa contra o amante da esposa, Conrado, por meio do ato de extorsão. O “mobiliário pobre”, mas “com pretensões a conforto e elegância”, foi substituído por “outros de maior preço” (cf. Lima,1949, p.45). Em meio ao mobiliário novo, uma cópia, uma impressão do mármore de Rodin, “L’homme qui marche”.

A escultura de Rodin faz exaltação ao equilíbrio racional, uma elegia à razão, e serve de inspiração para Ramiro usá-lo como título de seu semanário: “Uma cabeça que não conseguiu desprender-se, liberta-se da pedra bruta. Que atitude recorda a que Rodin escolheu para o homem imobilizado pelo vício de pensar? Recorda a mais prosaica, humilhante, sórdida posição humana” (LIMA,1949, p.62). Na escultura de Rodin, um homem sem braços e, portanto, sem equilíbrio, revela o indivíduo, muitas vezes, escravo de suas idéias. No caso de Ramiro, este, a princípio, preferia ter sacado a arma e disparado contra os amantes numa atitude instintiva e irracional. Mas as idéias e o exercício da razão o impediu de tal feito. A calma com que Ramiro friamente maquina a vingança faz com que seja “humilhante” o raciocínio, as idéias construídas para determinado fim em detrimento de uma satisfação imediata que seria provocada pelo assassinato. Mas seria uma atitude “prosaica” e não se converteria em um ato de vingança, afinal não desfrutaria do prazer de vê-los como personagens de uma farsa.

Em *A revolta do ídolo* os motivos alegados por Maria para trair seu marido não são explicitados pelo autor. No entanto, numa leitura mais atenta, verificamos que é a “arte” a grande vilã da história, e quatro consequências foram advindas dela, todas relacionadas a aspectos negativos: a primeira, a quase desistência de Maria em se casar com Mário; a segunda, o suicídio de Mário Edmundo; a terceira, e como resultado da segunda, a melancolia de Carlos Edmundo; e a última, como arma de vingança à traição da esposa.

Toda a trama da peça gira em torno deste elemento, bem como a rede de relações e de profissões das personagens: Daniel é dono de livraria e editor; Cláudio é escritor e crítico de jornal; Carlos, escritor. É possível afirmar que Maria amava mais a arte de Carlos do que a ele próprio, conforme nos situa o trecho da peça: “CARLOS - [...] Não era meu, nunca foi meu o teu amor. Encarcerou-te em minha casa o deslumbramento da claridade em que eu

vivia. E, por isso, serviste apaixonadamente ao culto de minha arte, e foste a ‘sacerdotisa de minha glória’” (LIMA, 1949, p.56).

Maria considerava a arte produzida por Carlos sua “rival”, pois é com ela que ele dividia suas atenções:

MARIA – [...].

É possível que teu pensamento algumas vezes me atraia, ao aflorar-te uma tentação mais violenta. Será, porém, uma venialíssima traição toda subjetiva que eu perdoo tua condição de artista, isto é, de sensível a todas as manifestações da beleza (LIMA, 1949, p.24).

Portanto, é nela (na arte) que estão concentradas todas as ações e energias da trama. Apesar de sentir ciúmes da dedicação de Carlos à escrita e, assim, tê-lo perdoado, Maria sente-se orgulhosa em ter um marido próspero no meio literário, com um amplo reconhecimento da Academia. Talvez a divisão da atenção de Carlos entre uma e outra possa ter provocado algum tipo de constrangimento emocional em Maria, causa que provavelmente a tenha levado a buscar em outro homem o complemento que lhe faltava, até mesmo pela reclusão de Carlos em momentos de criação literária.

Evidências do caso extraconjugal de Maria já podem ser claramente demonstradas no dia em que Cláudio, amante de Maria, numa crítica de jornal, deprecia o último trabalho de Carlos ao considerá-lo inferior aos anteriores. Não é hábito daquela sociedade, pelo que se nota na cena, que uma mulher, em sua própria casa, trate um hóspede com agressividade, mas Maria nos indica uma estranha intimidade:

[...]

MARIA - [...] permita-me esta franqueza rude, selvagem mesmo, de mulherzinha que não é um assombro de boa educação – se fosse realmente sincera sua admiração pelo meu marido [...] de certo evitaria toda e qualquer possibilidade dum desinteligência que os pudesse inimizar. [...] é inevitável que entre confrades erga sua cabecinha de serpente, com o seu sibilar apavorante, o demônio da inveja. (LIMA, 1949, p.30)

Carlos estranha tal reação:

CARLOS - Então, Maria? Que forma é essa de loucura? D’onde trouxeste a ciência, até hoje ignorada por mim, que te iguala às mulheres de classe mais ínfima? De certo me conheces bastante para calcular que desdenho, que

repudio um amor cuja impetuosidade se revela por excessos de tal natureza.
(*Idem*, p. 31)

A partir da crítica de Cláudio é que a trama se intensifica e caminha para seu desfecho. Carlos pede a Daniel que chame Juvenal, especialista em informações secretas, com o intuito de descobrir algo que pudesse usar contra Cláudio. É então que descobre que este era amante de sua mulher, há três anos. Sabendo do orgulho dela pela sua arte, Carlos se convence de que é por ela que deva vingar-se, desmoralizando-a publicamente.

É possível, portanto, enxergarmos no conteúdo dessas peças a trajetória vitoriosa e edificante de seus heróis, Carlos Edmundo e Ramiro. O primeiro é escritor e o outro pretense empresário do ramo jornalístico-cultural; um é o ídolo revoltado e o outro o homem que marcha. A presteza indicada por seus heróis – onde a razão sempre supera a emoção (afinal, cada um deles poderia ter tido outra atitude ao descobrir a traição de suas respectivas esposas, como no caso de Ramiro, cuja primeira intenção era matar a mulher e o amante) – e a elaboração sofisticada da vingança constituem-se num dos aspectos mais característicos da dramaturgia de Benjamin Lima, mesmo que não fosse, de todo, fruto de sua genialidade.

Percebe-se que a “questão moral” torna-se relevante para o entendimento dessas peças. É sempre a mulher a castigada quem comete a traição, como uma *cocotte*. A impressão que nos causa é que os adultérios causam constrangimentos sociais maiores aos homens do que às mulheres, daí o fato deles se sentirem mais ofendidos pela traição e, portanto, converterem-se nos grandes articuladores da vingança. Com o desfecho da trama, as peças concluem suas propostas enaltecendo o êxito dos heróis, Ramiro e Carlos Edmundo, convertendo-se numa empreitada positiva para ambos.

Observando como um fato isolado, a traição e as maquinações de vingança poderiam ser respostas afirmativas à tentativa de relacionar a trajetória edificante de Carlos Edmundo e Ramiro à de Benjamin Lima na luta contra a doença e o seu anseio de viver. No

entanto, é muito mais sólido relacionar a estrutura dessas peças ao modelo vigente no teatro brasileiro de então. Não se trata de inferir que Benjamin Lima não tenha, em algum momento, escrito confissões ou se utilizado de certas situações de seus personagens para erigir diálogos que tratassem, de alguma maneira, de sua própria vida, como nos faz crer Souza (1985) ao citar trechos inteiros das peças do dramaturgo na tentativa de encontrar analogias entre a vida do autor e sua obra. Também não pretendemos dizer que toda obra artística seja fruto direto do meio social, conferindo à autoridade artística uma expressão autônoma. Mas negar sua influência e todo o jogo de relações sociais responsáveis por sua fatura seria um truísmo descabido de nossa parte. Portanto, a carpintaria dramática das peças, a temática apresentada e a engenhosidade de seus personagens estão longe de parecer fruto de sua eloquência ou de suas habilidades como literato, conforme veremos a seguir.

As peças produzidas e encenadas no período anterior à década de 1930 eram basicamente dramas “cerebralistas”, burletas, teatro de revista, melodramas exacerbados (cf. Magaldi, 2004) e comédias de costumes (cf. Prado, 2007). Esta última era o gênero comercialmente viável para quem se aventurasse na dramaturgia. O decênio de 1920 foi o momento em que os autores dedicaram-se mais fortemente a escrever sobre a “validade dos casamentos por interesse, os adultérios masculinos e femininos, a prostituição elegante e as relações sociais estabelecidas entre a média e a grande burguesia” (PRADO *apud* RIEGO 2006, p.71).

A perseverança nesse universo temático, e também explorado por Benjamin Lima, nos leva a crer que o outro componente da tríade – além do autor e da obra –, o público, exercia forte pressão para que este modelo se perpetuasse. Conforme nos situa Doria, era um teatro que oferecia “[...] a uma sociedade fechada, crivada de preconceitos, conflitos sobre adultérios cerebrais, incompreensões conjugais ou desencontros psicológicos tratados de maneira tão distante da que poderia identificar” (DORIA, 1975, p.6).

O homem que marcha, apesar do adultério pertencer ao imaginário teatral do público que frequentava as casas de espetáculos, sofreu intervenções da própria Academia Brasileira de Letras num concurso realizado no ano de 1925. Carlos de Laet e Osório Duque Estrada impugnaram a peça, tachando-a de “imoral”. Imediatamente, Rodrigo Otávio e Humberto de Campos requereram a volta da peça à comissão e que, por fim, fora aclamada como a melhor peça teatral daquele concurso.

Mas a própria defesa da peça já nos indica interessantes dados que nos ajudam a contextualizar a obra e reconhecer as concessões que o concurso quisera impor ao público. A peça *O homem que marcha*, segundo seus defensores, não deve “ter o aspecto de um tribunal ou de um púlpito. [...] deve atrair virtuosos e viciosos, indiferentemente” (COELHO NETO e outros *apud* LIMA, 1949, p.8). Não só os “bons” podem frequentar as casas de espetáculo, mas os “maus” e os que precisam de “correção” moral, sendo, portanto, o teatro, a medida justa de aplicação dessa correção. E prossegue:

A comédia logra, pois, inteiramente, um fim moral, o mais eloquente fim moral que o teatro procura: criar a aversão e antipatia contra o vício e o vicioso. E logra-o de modo notável, pois basta a leitura do resumo da intriga para que se grite contra a imoralidade de costumes de seus personagens. Se o fim de uma leitura ou de uma representação, o leitor ou o espectador ficasse a simpatizar com o marido que pede dinheiro ao amante da mulher, com a mulher que se entrega ao amigo do marido, ou com o amigo do marido que rouba a mulher, poderia dizer-se que é imoral. É o contrário que se dá, porém: ela inspira horror do vício”. (COELHO NETO e outros *apud* LIMA, 1949, p. 10).

A defesa ainda aponta que a cena que poderia provocar suspeitas de imoralidade, na verdade, ocorre fora de cena. Mas as rubricas nos apontam outra situação:

[...]
Ramiro sai, deixando a porta aberta. Henriqueta encaminha-se até a porta por onde acaba de sair seu marido, e de lá, sem se voltar, enquanto se certifica do afastamento de Ramiro, acena a Conrado que espere. Conrado, de pé, *ao meio da cena*, acompanhou-lhe todos os movimentos com atenção ao mesmo tempo curiosa e amorosa, divertida e sorridente. Depois, numa carreira, estouvada, Henriqueta atira-se aos braços de Conrado, que a suspende num abraço frenético, como se fora uma criança. E o diálogo se inicia, *cortado de carícias e de beijos* (LIMA, 1949, p. 34, grifo nosso)

A peça fora, portanto, considerada moralmente pertinente e poderia ser levada ao público. A ordem social engendrada pela alta sociedade brasileira e seu conjunto de regras morais continuariam intactas à representação desta peça que, inclusive, fora aclamada pelo público (cf. Lima, 1949). Benjamin Lima se encaixa no círculo de dramaturgos do qual fazem parte, entre outros, Gastão Trojeiro, Armando Gonzaga, Roberto Gomes, João do Rio e Renato Viana (cf. Doria, 1975); suas peças são cobertas de expressões portuguesas e francesas, comuns durante o período (cf. Doria, 1975), como “bonne chance, patrão”, “monsieur la gaffe”, “à la diable” e “rapariga”, além de variados móveis que compunham a ambientação cenográfica indicada pelas rubricas como “chaise-longue”, “fauteuils” e aposento de “garçonnière”. Utilizava-se do conceito de que “peça boa era aquela elaborada dentro de uma correção gramatical absoluta” (*Idem*, p.36) e pouco se importava com a dinâmica do texto e se os diálogos eram extensos e cheios de “bifes”, afinal, havia a profissão de “ponto”, uma pessoa que ficava em frente ao palco “soprando” o texto para os atores, portanto, estes não precisavam decorá-lo. Outra característica marcante do teatro brasileiro deste período é a carpintaria dramática das peças construídas, geralmente, sob a estrutura clássica dos três atos onde, no segundo, geralmente ocorre a descoberta de uma traição amorosa e, finalmente, no último ato, se consuma a vingança.

Em muitas das peças teatrais produzidas nas duas primeiras décadas do século XX, e mesmo as encenadas durante a década de 1930, o universo temático girava sempre em torno dos mesmos temas:

Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe da família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda – freios ou chefe de estação Central, o *chauffeur*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todos às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou consequências oriundas de festejos de carnaval (DORIA, 1975, p.21).

Vejamos, por exemplo, o enredo da peça *Clotilde* de João do Rio estreada em 1907 com o título *Última Noite*:

[...] o marido desconfia do adultério de Clotilde, e resolve ficar de tocaia, para matar o sedutor em sua escalada noturna. Impossibilitada de avisar o amante, Clotilde aceita a declaração de amor de outro homem (que ela odiava), e o leva a percorrer o itinerário fatal. (MAGALDI, 2004, p.182)

A famosa peça *Sexo* de Renato Viana também guarda muitas semelhanças com as temáticas apresentadas por Benjamin Lima. Traição amorosa, vingança e paixão se combinam e formam o esqueleto da peça por onde frases, diálogos e situações serão criados: Cecy pretende se casar com Roberto Magalhães, porém é acusado de ser amante de Vanda, que na verdade mente sem esclarecer os motivos. Vanda sai de casa, o casal foge, e Carlos (irmão de Roberto) assassina-o (*idem*, p.197).

Havia críticas, inclusive, relacionadas ao exacerbado número de comédias nos palcos brasileiros em detrimento de outros gêneros. Muito se dava em função do forte consumo por parte da camada “pequeno-burguesa” de comédia de costumes e teatros de revista, com suas comédias “digestivas” e onde era possível obter algum ganho financeiro. O crítico Mário Nunes conclui: “[...] ou o nosso público, na opinião das empresas, é parvo, ou os autores brasileiros são os homens mais engraçados do mundo [...]” (NUNES *apud* DORIA, 1975, p. 22).

É, portanto, no modelo de composição de peças teatrais do período correspondente aos primeiros anos do século XX que Benjamin Lima vai se inspirar para produzir suas peças teatrais. Suas obras se inscrevem naquilo que Candido chama de “arte de agregação”, e consiste em trabalhar com os meios comunicativos mais acessíveis, onde se “Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade” (Candido, 2000, p. 22-23). O universo de elementos que acabamos de apresentar em *A revolta do ídolo* (1919) e *O homem que marcha* (1925), como enredo, gênero dramático (farsa), estrutura da obra, adultério e vingança, colocam Benjamin Lima em oposição ao movimento modernista que eclodira em 1922. Diante desse contexto, e contrapondo a suas peças teatrais, é possível

perceber que o autor não se identifica com esta linguagem que, inclusive, se tornou crítico veemente.

Além disso, as forças políticas presentes nesta década de 1920 exigiam a participação direta de instâncias culturais e ideológicas, e a cooptação de intelectuais fazia-se mister neste ambiente político marcado pelo confronto entre os membros da aristocracia e a burguesia industrial em expansão. Os intelectuais e artistas, em meio a esse turbilhão, tinham que tomar posições em favor de um lado ou de outro.

Em meados do decênio de 1920, os grupos e instâncias ligados à fração burguesa da sociedade começaram a se constituir e a forjar um partido político em oposição ao PRP (Partido Republicano Paulista), único partido representante da classe oligárquica em decadência. Esse mesmo partido foi envolto em cisões que contestavam sua hegemonia e idéias, além de receber forte pressão de inúmeras instâncias de produção ideológica imbuídas do propósito de reivindicar novas soluções e a formatar e gerenciar um novo projeto político em concordância com os anseios da classe burguesa em expansão.

Dessas cisões e com o apoio de fortes instâncias de produção ideológica – como os empreendimentos da família Mesquita, responsável por inúmeros veículos de comunicação como a *Revista do Brasil*, criada em 1916, e, mais fortemente, o jornal *O Estado de São Paulo* – foi criado em 1926 o Partido Democrático, com o objetivo claro de manter oposição aos perrepistas. O Partido Democrático representava todos os integrantes das frações dominantes especializados em atividades culturais, técnicas e políticas (cf. Miceli, 1979, p.6).

Diante desse contexto, a grande imprensa revelou-se a maior articuladora ideológica desse processo e representava, nos anos 1920-1930, a “principal instância de produção cultural da época” e a atividade jornalística, considerada compatível com o ofício de escritor, a “principal atividade do grupo dos ‘anatolianos’” (cf. Miceli, 2001, p.54). Um jornal, “[...]”

era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (a ‘situação’) seja dos que estavam momentaneamente excluídos do poder” (*idem*, p.55).

Benjamin Lima assume participação efetiva neste ambiente polarizado e adota a postura ora de dialogar com a República Velha em decadência, ora com o novo governo em emergência. Diversos veículos da imprensa paulista ligados à facção oligárquica tais como os jornais “O Paiz”, “A Gazeta” e “Correio Paulistano” tiveram Benjamin Lima em seus quadros de colaboradores. Em 1937, início do Estado Novo, foi criada a Comissão Nacional de Teatro que também teve Benjamin Lima como um de seus membros. Logo em seguida, assume o posto de diretor do Curso de Teatro, no qual permaneceu e se aposentou.

No campo de produção simbólica, especificamente do teatro brasileiro, o decênio de 1930 foi de extrema importância e apontou rumos significativos para o teatro brasileiro e sua formação nas décadas seguintes. Segundo Prado (2007), os anos de 1930 marcam definitivamente um ponto de ruptura na dramaturgia nacional. Se o período anterior fora caracterizado pela produção e encenação de comédia de costumes, a década de 1930 é marcada por uma dramaturgia que procurava refletir os anseios do público burguês em expansão e ainda discutir temas novos e representativos da realidade social brasileira, tudo isto em consonância com as renovações estéticas e temáticas atribuídas ao chamado “romance social”, que teve em Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos os seus principais expoentes.

Peças teatrais como *Sexo* (1934), de Renato Viana, e *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, constituíram-se num marco do teatro brasileiro de então. O primeiro renovou no sentido de introduzir pela primeira vez as idéias de Freud na dramaturgia nacional, e fora recebida com “[...] restrições pela crítica, que a situou como violenta e ousada” (DORIA, 1975, p.16). Já o segundo introduziu o pensamento socialista do filósofo alemão Karl Marx, onde Joracy Camargo vinha “satirizar a filantropia de porta de igreja” e cujo “impacto provocado pelo tema deve ter garantido o êxito inicial, que depressa se fez prestígio

permanente” (MAGALDI, 2004, p.201). Além disso, Renato Viana – juntamente com Ronald de Carvalho e Villa-Lobos – funda um movimento chamado “Batalha da Quimera”, cujo primeiro espetáculo *A última encarnação de Fausto* foi considerado a primeira tentativa de um “[...] teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo” (MAGALDI, 2004, p. 196) ⁴.

O movimento modernista que eclodira em 1922 com o claro intento de renovar, política e esteticamente, as artes brasileiras, não chegou a produzir efeitos significativos no teatro brasileiro na mesma proporção que se deu na música, no romance e nas artes plásticas. A composição do público brasileiro, ainda muito acostumado às interpretações personalísticas de “astros” como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, bem como ainda mantido prisioneiro das convenções da comédia ligeira e da comédia de costumes, e o momento político do país representado pela revolução constitucionalista de 1932, a crise do Tenentismo, o fechamento do partido integralista e a criação do Estado Novo, constituíam-se em barreiras importantes para que se desenvolvesse e fosse aceita pelo público novas formas de expressão dramáticas e teatrais.

Só pra se ter idéia deste empecilho, um dos principais articuladores do movimento modernista, Oswald de Andrade – autor de três peças teatrais – só teve encenada *O rei da vela* em 1967 pelo grupo Oficina dirigido por José Celso Martinez Corrêa, mais de 30 anos depois de sua escrita, cuja encenação e texto são hoje considerados marcos do teatro brasileiro moderno. Segundo Magaldi, suas peças talvez “sejam incapazes de atravessar a ribalta”, mas tem um lugar especial no teatro brasileiro, pois “A audácia de concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro –

⁴ Outro fato digno de registro é a criação do “Teatro de Brinquedo”, grupo dirigido pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra e fundado em 1927. Com a peça *Adão, Eva e outros membros da família* onde o grupo, segundo Riego (2006), levou à cena “problemas inteiramente diversos daqueles apresentados por nossos comediógrafos”.

um lugar que, melancolicamente, é fora dele e que talvez tenha a marca do desperdício” (MAGALDI, 2004, p.204). Já vimos que não é bem assim.

É diante desse contexto que, finalmente, *O homem que ri*, peça escrita por Benjamin Lima em 1925, é levado à cena com o título *Quem ri, afinal?*, apresentado no dia 30 de Outubro de 1931 no Teatro João Caetano com produção da Companhia Jayme Costa. Conforme nos situa o próprio autor, a peça fora inscrita num concurso de comédias, em 1925, pelos concessionários do Cassino Beira-Mar. Fora classificada em primeiro lugar por um júri formado por Goulart de Andrade, Leopoldo Fróes e o “senhor” Gastão de Carvalho (cf. Lima, 1949). No entanto, a realização do concurso optou por trabalhar com “comédias musicais”.

Se *O homem que marcha* suscitou polêmica e foi taxada de “imoral”, *O homem que ri* recebeu a pecha de “impróprio para menores e senhoritas” que a “Censura Teatral impusera” (c. Lima, 1949). *O homem que ri* guarda muitas relações com *O homem que marcha*, e estão claramente mostradas em seu entrecho.

Belmiro, incitado por Jeremias (Presidente da Sociedade Propugnadora da Moralização Integral das Famílias), descobre que sua esposa, Domitila, o traía com Otávio. A partir daí, resolve vingar-se da esposa e do amante utilizando-se do método “Ramiro”, método este que consistia em extorquir o amante da esposa, hospedando-o em sua casa e fazendo-o pagar todas as despesas. Otávio, sabendo por Jeremias do ato vingativo de Belmiro, resolve abandonar a casa ao escrever um cartaz permitindo Belmiro a continuar sendo o homem que ri, mas, agora, à custa de outro.

Novamente são observadas duas características presentes também em outras peças do dramaturgo: o adultério feminino e a vingança do marido. Este último se utiliza da mesma técnica usada por Ramiro, o marido traído em *O homem que marcha*, daí o nome do método ter seu nome, inclusive com efeito similar. Ao ser informado por Jeremias da extorsão de Belmiro, Otávio, coagido por Jeremias, resolve escrever um cartaz com os seguintes dizeres:

“[...] Belmiro: Não proíbo que você continue a ser o homem que ri. Mas – tenha paciência! – de hoje em diante você há de rir, se quiser, à sua própria custa, ou...à custa de outro” (LIMA, 1949, p.198). Houve dúvidas quanto ao melhor local a ser posto o cartaz, se embaixo da fruteira com maçãs (“a fruta do pecado”, do “castigo”), ou se embaixo da fruteira com bananas, sendo decidido por esta última.

A instância moral representada nesta peça é a já citada Sociedade Propugnadora da Moralização Integral das Famílias que tem como presidente Jeremias. Jeremias é casado com Lucrécia/Laís, sendo o primeiro nome o preferido por ele, haja vista que Laís fora uma “cortesã célebre”, e não ficaria bem, portanto, à esposa do presidente da entidade, enquanto que Lucrécia, a “matrona virtuosíssima de Roma”, preferiu “a morte à desonra”.

Jeremias criara uma sociedade chamada de Liga Secreta de Campanha ao Adultério com o objetivo de relatar ao marido traído, por meio de um “relatório minucioso”, todas as ações pecaminosas da esposa. Esta discussão em torno de uma entidade reguladora de efeitos morais não pode deixar de ser relacionada à censura da peça *O homem que marcha*, cujo caso já fora citado neste trabalho. Em 1925, Osório Duque Estrada e Carlos de Laet impugnaram a peça *O homem que marcha* de um concurso feito pela Academia Brasileira de Letras, considerando-a ofensiva aos padrões morais da sociedade vigente. No entanto, Humberto de Campos e Rodrigo Octávio, também membros da comissão, requereram que a peça voltasse à nova análise.

A defesa estava composta por Coelho Neto, Antônio Austregésilo e Cláudio de Souza, o relator. No entendimento deles, a função da sátira é condenar os vícios e as imoralidades pois “Não se passa a lima nem o esmeril no que de si é puro, é plano, é igual, é regular, porque se iria riscar a perfeição e destruir em vez de construir” (LIMA, 1949, p.8).

No entender da comissão

[...] é da essência moral da sátira ocupar-se da imoralidade [...]. Sua função é atacar, escarpelar, ferir, açoitar. Se fizesse isto com as virtudes, com as

exaltações de alma, com a nobreza dos impulsos, com qualquer das tendências humanas de elevação, seria odiosa, iníqua, condenável. Ela é só sátira, e como sátira é digna de aplausos quando ataca temas imorais, vícios, aberrações, monstruosidades físicas e psíquicas, aleijões de toda a espécie (LIMA, 1949, p.7)

Portanto, “Quando excluirmos vícios e imoralidades dos temas do teatro, a comédia deixará de ser comédia para se tornar sermão” (*idem*, p.8). O título da peça *O homem que ri* ou *Quem ri, afinal?* não trata apenas de referir-se à Belmiro, que voltou a ser alegre, o homem que ri, pelo fato de ter se vingado plenamente de Otávio com a extorsão; nem tampouco somente de Otávio, que riu com o bilhete acompanhado de bananas para Belmiro, mas principalmente pelo fato de seu autor também ter tido êxito em relação a *O homem que marcha*, que fora censurada e depois submetida a novo exame, vitoriosa no concurso.

O tom de ironia está presente em todo o desenrolar da trama de *O homem que ri*: Jeremias, preocupado com o adultério dos outros, nem sequer percebeu que sua própria mulher o traía dentro de sua casa com o secretário Frederico. No segundo ato, Belmiro resolve falar a sós com Jeremias em seu escritório e, imediatamente, este pede para que Frederico se retire do ambiente. No entanto, Frederico erra de compartimento: ao invés de ir em direção ao jardim, estava a caminho da alcova do casal. Ao final deste ato, Lucrecia/Laís é envolvida pelos beijos e carinhos de Frederico, ou seja, o que antes estava insinuado agora é revelado ao público. Quase ao fim da peça, Jeremias liga para saber como está sua esposa, e esta atende assustada informando que Frederico ainda estava em sua companhia, ajudando-a a terminar o “primeiro filho espiritual”, o livro “O adultério através das idades”.

Tanto *O homem que marcha* quanto *O homem que ri* que, conforme já falamos, guardam íntimas relações, são peças teatrais escritas no mesmo período e montadas em épocas distintas. Também é possível perceber, neste caso, que poderíamos relacionar a personagem Belmiro, o homem outrora triste e infeliz e sua transformação no homem que ri (cf. Lima, 1949, p.184), com a “vitória” de Benjamin Lima nesta batalha moral contra os

impugnadores de sua peça anterior. Embora, como já apresentamos, foi possível fazer uma ligação entre uma coisa e outra, entre o real e o ficcional, entre a censura de *O homem que marcha* e a farsa irônica anti-moralista de *O homem de ri*, é também no modelo de composição de peças teatrais do período que Benjamin Lima foi se inspirar pra produzir esta peça teatral.

Expressões francesas compõem todo o percurso narrativo, a estrutura baseada nos três atos também são identificáveis, o tema do adultério e vingança é similar nessa e em todas as outras peças estudadas. Seria de todo inútil apontarmos os aspectos semelhantes entre as peças, pois já afirmamos que a composição entre as peças são idênticas e com características já apresentadas, mas as histórias se diferenciam e, de todo modo, alguns pontos devem ser elucidados.

Em *O martírio de D. Juan* (1926), o Homem aprisiona sua Escrava “no meio de um vasto parque” com receio de que esta pudesse traí-lo com outros homens. Trocando o vigia da casa a cada três dias, o Homem achava que não correria o risco de ser traído, no entanto, a Escrava acaba por traí-lo com cada um dos vigias.

Em *Venenos* (1936) Graziela, paciente de um sanatório e viciada em ópio, é apaixonada pelo escritor Fernando, também um toxicômano. No entanto, este, após a recuperação de Graziela, acaba reconhecendo também seu amor por ela, o que desperta os ciúmes de Marta, esposa de Fernando. Ao revelar a Fernando que em conversa ao telefone Graziela diz não mais amá-lo, este tranca-se no quarto e suicida-se.

A traição, portanto, parece ser o tema principal da dramaturgia de Benjamin Lima. Mesmo *Venenos*, escrita 10 anos depois de *O martírio de Don Juan*, continua girando seu entrecho em torno do mesmo universo temático de outras peças anteriores. Já foi dito que Benjamin Lima não nutria simpatia pelo modernismo, antipatia essa evidenciada principalmente pelo seu livro *Esse Jorge de Lima!* (1933), livro de crítica literária a respeito

da obra poética do poeta e romancista alagoano Jorge de Lima. Sobre Mário de Andrade, Benjamin Lima o considerava um “virtuoso da mistificação” (cf. Moraes, 1955, p.19).

Em *Venenos* os protagonistas da peça, Graziela e Fernando, são conduzidos por caminhos distintos, trocados ao longo do entrecho. Se no primeiro ato é Graziela a viciada e toxicômana – além de apaixonada por Fernando –, no último é Fernando quem está apaixonado por Graziela e agora se vicia cada vez mais ante o desprezo dela por ele. É no ciúme e no desprezo de Graziela que residem as causas do vício e do suicídio de Fernando.

Graziela se torna, ao longo da narrativa, uma mulher “independente, poderosa. Tem amigos entre os magnatas da política, das indústrias, das finanças”, bem como os trajes e a ambientação cenográfica acompanham esta evolução: de uma paciente decrépita, “a mais inveterada, a mais empedernida, a mais incurável de todas as toxicomaníacas”, a uma mulher estável: “[...] É uma esbelta e formosa mulher, que envelheceu precocemente. Nela tudo trai essa decadência prematura – até mesmo a despreocupação com a roupa que traz um tanto ‘demodée’ e visivelmente surrada. [...]” (LIMA, 1949, p.12).

Se no segundo ato o cenário é uma “Sala de estar, confortável, mas sem requintes, na casa de Graziela. Larga janela [...] velada por um reposteiro” (*idem*, p.2), no terceiro, o ambiente marcado na casa de Graziela é “ainda mais luxuoso” e com motivos de papoula, a planta de onde se extrai o ópio. Essa evolução do luxo de Graziela é acompanhado por seus trajes: de uma roupa “demodée” surrada quando de sua primeira entrada em cena, como paciente do sanatório, até uma túnica de “soirée” inspirada na papoula.

Tanto a ambientação quanto os trajes revelam ao público/leitor os motivos da riqueza de Graziela. Graziela estaria enriquecendo vendendo hipnóticos contrabandeados produzidos pela papoula. Essa revelação fora dada por Fernando em uma festa na casa de Graziela, onde fez a comparação de Graziela com a heroína do romance de Alexandre Dumas Filho, Marie

Duplessis, referindo-se à primeira como “A Dama das Papoulas” ao parodiar a última: a “Dama das Camélias”.

É sabido de escritores que conferiam grande importância à vestimenta de seus personagens (cf. Souza, 2005). Segundo Souza, é a roupa que “estabelece a relação do indivíduo com o mundo, os valores, a opinião e, de certo modo, institui a identidade” (*idem*, p. 79). A construção dos trajes, tanto em *Venenos* quanto nas outras peças de Benjamin Lima, revelam a preocupação do autor em dar importância ao aspecto “externo” da personagem através das roupas, ou seja, aliar essa descrição à dissertação do aspecto físico da personagem, sua aparência, seu humor, etc.

As mulheres em suas peças estão sempre vestidas com “soirée” ou apenas indicadas pelo autor em função de uma preocupação com os “momentos” a serem utilizados a “toilette”, como Isabel e Domitila, as irmãs de *O homem que ri*, a primeira de “toilette de visita” e a segunda “em traje singelo de receber” (cf. Lima, p.109, 1949). Há poucas indicações sobre o vestir dos homens. Geralmente nos é indicado o uso de “smoking” ou então óculos, pince-nez, “roupas sombrias” como redingote ou fraque; neste último caso, uma forma irônica e sarcástica que o autor encontrou para satirizar a seriedade dos membros da Liga Secreta de Campanha ao Adultério e a forma solene com que conferiam à reunião em *O homem que ri*.

Além dos trajes, objetos e móveis como “fauteuils”, “Chaise-longue”, piano, bandolim, vitrola e estante com livros, “coussins” e adereços como charutos fazem parte da composição cenográfica e de “toilette” das personagens. Os óculos escuros em *O martírio de D. Juan* oferecem a simbologia e a seriedade necessária dos capachos do “Homem”, personagem central, e o D. Juan da história. Pelos óculos, Benjamin Lima procurou conferir a esses personagens um ar de mistério, além de nos passar a idéia de uma máfia, de algo feito “às escondidas”.

Este e outros exemplos insinuam que Benjamin Lima fora buscar dentro do próprio campo de produção simbólica elementos para sua narrativa. *O homem que ri*, por exemplo, possui título idêntico ao romance de Victor Hugo. *O martírio de D. Juan* tem por subtítulo *Seis autores perseguindo um personagem*, insinuando explicitamente sua ligação com a peça de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*. E ainda: *O amor e a morte*, peça escrita por Benjamin Lima em 1933 (da qual não dispomos para análise) tem título homônimo à gravura de Goya datada de 1799 e que faz parte da coleção *Los Caprichos*. Nesta gravura à lápis, um homem de expressão sofrida, espada no chão, cai sob os braços de uma mulher. E *O homem que marcha*, como falamos, trata explicitamente da escultura de Rodin de mesmo nome.

É, portanto, “pelos tragédias burguesas” que Benjamin Lima se interessa. Se essas peças, que foram produzidas e montadas ao longo de vinte anos, não provocavam repulsa no público, é porque o modelo adotado para sua construção e a própria composição do público brasileiro mantinha-se intacta, e assim foi até a montagem de *O rei da vela* em 1968, quando o modo de vida e espoliação dos homens foi satirizado pelo modernista Oswald de Andrade e encenado pelo grupo Oficina, causando verdadeira revolução no teatro brasileiro, inclusive na aceitação de novas temáticas e novos conceitos pelo público.

Diante de tantas amostras de sua personalidade e de suas escolhas, a trajetória de Benjamin Lima pode ser deslindada tendo em vista o que suas peças teatrais poderiam nos revelar. O “anatoliano” Benjamin Lima, título sem dúvida condizente com sua trajetória, assim foi descrito por Péricles de Moraes em sua última visita ao dramaturgo, quase ao fim da vida: “[...] contemplei-o de soslaio [...] era uma ruinação. [...] o busto escanifrado, o pijama de flanela, debruado em seda, deixando transparecer as tíbias descarnadas que mal lhe sustentavam o corpo” (*Idem*, p.17). Apesar desta aparência, o olhar e a lembrança eram vívidas, bem como nunca deixou de mandar suas crônicas ao *Jornal do Brasil*. A doença,

responsável pela reconversão de Benjamin Lima à carreira de escritor, agora agia de forma intempestiva e mais agressiva.

Benjamin Lima falece em 9 de janeiro de 1948 na cidade do Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

O presente projeto de pesquisa se limitou a fazer uma análise das peças teatrais de Benjamin Lima tendo em vista a reconstituição de sua trajetória intelectual. A ausência de informações sobre Benjamin Lima e a dificuldade de acesso a muitas delas prejudicou, em parte, o andamento da pesquisa na medida em que alguns elementos relacionados à biografia de Benjamin Lima se encontram no Rio de Janeiro, como cartas, documentos sobre a Escola de Teatro, entre outros. Além disso, das nove peças, obtivemos cinco para análise. As outras, para conseguirmos, teríamos que nos dirigir ao Rio de Janeiro para tentarmos obtê-las. O material de jornal como artigos, crônicas e críticas literárias puderam ser obtidos através do apoio incondicional de seus familiares representados pelo seu neto, Flávio Bittencourt.

O que as peças analisadas puderam nos revelar foi um intelectual “anatoliano”, anti-modernista e polígrafo. Os caminhos engendrados pelo movimento modernista não foram suficientes para entusiasmar os palcos brasileiros com suas lições. Benjamin Lima se encaixa exatamente no estudo de autores cooptados pelo poder, e o exercício de cargos públicos nos comprova esta assertiva (cf. Miceli, 2001). O curioso é que Benjamin Lima conseguiu se lançar de um bloco político ligado à fração aristocrata a outro pertencente ao Estado Novo, governados pelo ditador Getúlio Vargas.

Como foi feita esta passagem e quem foram os tutores desta conversão, não nos foi possível saber. Da mesma forma que muitos dos aspectos possíveis a reconstituir de forma abrangente a trajetória intelectual de Benjamin Lima ficarão para estudos posteriores e, no qual, esse trabalho é apenas um início.

Qual a formação do público brasileiro? Quais as peças de maior sucesso? A relação das obras de Benjamin Lima com as de Nelson Rodrigues, cujos temas ligados à traição obedecem a lógicas diversas, certamente por razões espaciais e de mudanças no cenário teatral brasileiro e mundial.

Em suma, toda uma série de observações será elucidada em pesquisas futuras. Assim como uma análise da produção jornalística (crônicas, artigos e críticas literárias) do autor pode revelar aspectos importantes a configurar de modo mais abrangente a vida e a trajetória intelectual de Benjamin Lima, bem como suas escolhas políticas e seu posicionamento frente às mudanças, além de ajudar no entendimento da definição de suas formas e escolhas literárias. Esta pesquisa se encerra procurando elucidar, através das peças teatrais de Benjamin Lima, aspectos significativos de sua trajetória intelectual, e somente neste sentido e diante desta limitação este trabalho pode ser entendido e analisado. De algum modo procuramos contextualizar essas peças, afinal, à medida que são escritas, a história e uma sequência de fatos políticos, econômicos, culturais e sociais vão se desenvolvendo.

Acreditamos que esta pesquisa chega ao seu fim de modo satisfatório e esperamos poder desenvolvê-la e ampliá-la, abarcando outros horizontes e referenciais.

FONTES E REFERÊNCIAS

- BENCHIMOL, Samuel. *Manáos-do-amazonas: memória empresarial*. Manaus: Edição do Governo do Estado do Amazonas, vol. I, 1994.
- BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário amazonense de biografias; vultos do passado*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1973.
- BLUNTSHLI, Hans. *A Amazônia como organismo harmônico*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, p.35. Edição fac-similar. (Coleção documento da Amazônia n° 7)
- BOURDIEU, Pierre. Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de A educação sentimental. In: *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.17-59.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 8. ed., 2000.
- CORRÊA, Mithridates. Se os retratos falassem.... *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Manaus, n° 5, Março, 1956, p.44-49
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 3. ed., 2004.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- ELIAS, Norbert. *Mozart; sociologia de um gênio*. trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- LIMA, Benjamin. *Teatro de Benjamin Lima*. Rio de Janeiro: Ed. Aurora, 1949.
- _____. *Esse Jorge de Lima!*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1933.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- _____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial S.A., 1979.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. A Academia Amazonense de Letras. *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Manaus, ano XLVIII, número 12, 1968, p.29-35.
- MORAES, Péricles. Benjamin Lima e a Academia. *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Manaus, número 3, 1955, p.7.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Ed. Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris (coord). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 4. ed. São Paulo: Bertrand Brasil. Tomo III, col. 11, 2007, p.639-740

RIEGO, Christina Barros. O teatro brasileiro nas revistas literárias e culturais do modernismo: 1922-1932. *Revista Letras*. Curitiba, n.68, jan./abr. 2006, p. 69-85. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/6134/4376>.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. Tradução de Eduardo Brandão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, João Mendonça de. Os cânones da comunicação em Benjamin Lima. *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Manaus, ano LXVII , n° 20, fevereiro de 1985, p.21-47.

SOUZA, Márcio. Mesa VI: Márcio Souza e Luiz Paulo Vasconcelos. In: *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2002, p.182.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2005 (Coleção Espírito Santo).

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, pelo amor e dedicação;

Ao Flávio Bittencourt, pela amizade e pelo envio da compilação dos artigos de seu avô, objeto de nossa análise.

À Prof. Dra. Selda Valle pela disponibilização de textos a respeito do autor e da Academia Amazonense de Letras.

Ao amigo Márcio Souza, pela paciência em me ouvir e discutir os caminhos trilhados no início desta pesquisa;

Ao meu orientador, prof. Dr. Marco Aurélio Coêlho de Paiva, por ter acreditado em minha capacidade intelectual em se fazer cumprir esta iniciação científica.

À Deus, pela vida e saúde a mim concebidas.

CRONOGRAMA

ATIVIDADES	Ag /09	Set /09	Out /09	Nov /09	Dez /09	Jan /10	Fev /10	Mar /10	Abr /10	Mai /10	Jun /10	Jul /10
Lev. e Análise bibliográfica acerca do drama como gênero e da sociologia da criação intelectual	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
Levantamento biográfico e da obra/textos de Benjamin Lima	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
Análise da Produção Crítica de Benjamin Lima			R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
Análise do Teatro de Benjamin Lima			R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
Apresentação Oral Parcial				R								
Elaboração e entrega do relatório parcial						R						
Elabor. do Resumo e Relatório Final											R	R
Prep. da Apresentação Final para o Congresso												R