

# O POETA DAS CONVENÇÕES: A TRAJETÓRIA INTELLECTUAL DE BENJAMIN LIMA

Márcio Braz SANTANA<sup>1</sup>  
mbrazsantana@hotmail.com

Resumo: O presente artigo visa empreender uma análise das peças teatrais *A revolta do ídolo*, *O homem que marcha* e *O homem que ri*, do dramaturgo e jornalista paraense Benjamin Lima, procurando deslindar os processos socioculturais que incidiram diretamente sobre elas, e tendo em vista a trajetória intelectual do autor. Vale ressaltar que Benjamin Lima buscou referências para a feitura de suas peças teatrais dentro do próprio campo de produção simbólica.

Palavras-chave: Amazônia. Campo intelectual. Teatro. Sociologia.

**Abstract:** This article aims to undertake an analysis of the dramas *The revolt of the idol*, *The man who marches* and *The man who laughs* written by the playwright and journalist Benjamin Lima seeking to unravel the sociocultural processes that they focused directly on them in view of the author's intellectual trajectory. Of course, it is worth mentioning that within the field of symbolic production Benjamin Lima sought references to the making of his plays.

Keywords: *Amazon. Intellectual field. Theater. Sociology.*

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).

A vinda da família Araújo Lima para Manaus (saindo, portanto, do convívio restrito e de poucas oportunidades em Óbidos) 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, inexístiam 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).

O Dr. José Francisco - em função da sua formação na área do direito e por ter sido Juiz de Direito em Manaus após a proclamação da República - por certo usufruía de algum prestígio social, haja vista que a magistratura, à época, era o setor profissional de maior prestígio intelectual e político (PAIXÃO, 2008). É possível, então, conjecturarmos que Benjamin Lima – ao vir ainda pequeno para Manaus, e ter vivido parte de sua juventude na cidade, 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 a ingerência que seu pai teria exercido sobre ele, ou mesmo a coação exercida pelas profissões masculinas à época, acabando por influenciar Benjamin Lima no direcionamento de sua carreira. As faculdades de direito no Brasil constituíam-se, ao longo de todo o século XIX e primeiras décadas do século XX, as instituições dominantes do campo de produção

intelectual. No Amazonas, vários letrados eram bacharéis em Direito, como Thaumaturgo Vaz, Jonas da Silva, Araújo Filho (SOUZA, 2002, p. 117). 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 em 1908, já na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.

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 revelados 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 e na escolha de carreiras mais masculinas, tais como as de advogado; já a ausência de tais trunfos tendiam a encaminhar estes mesmos filhos da aristocracia para carreiras feminizadas ou relegadas, como as carreiras intelectuais e a carreira de escritor (MICELI, 2001, p. 50-1), o que Miceli chama de *handcaps* sociais. Estes podem bloquear o acesso às carreiras que “orientam o preenchimento das posições dominantes no âmbito das frações dirigentes” (MICELI, 2001, 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 (MICELI, 2001, p. 32).

A “Paris dos Trópicos” começara a surgir e 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 quinze teatros (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 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.

Benjamin Lima resistiu à doença de forma insistente, e a profusão de cargos ocupados em Manaus, em um curto período de mais ou menos dez 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.

A doença que o acometeu, sem dúvida, foi determinante em muitos aspectos de 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.

O agravamento da doença, além de ter sido a causa principal de sua transferência para a capital do país, também foi responsável pela reconversão do até então jurista, conferencista, colaborador de jornal e servidor público para a carreira literária<sup>2</sup>. Esta, como falamos acima, socialmente definida como uma carreira “feminina” em contraponto às profissões mais “masculinas”, tais como as carreiras militares e políticas (MICELI, 2001). Não é exatamente a doença que o transforma em escritor, e sim “as condições de vida que ela impõe” (MICELI, 2001, p.44). Tonteira, cansaço físico, dificuldade de ficar em pé e disfunção erétil<sup>3</sup> 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” (MICELI, 2001, p.26), e nos indicam com precisão as dificuldades de Benjamin Lima em enfrentar atividades que demandassem grande esforço físico.

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 trinta 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*, no qual permaneceu até falecer.

Alguns relatos de seus contemporâneos têm a pretensão de nos fazer crer que a ideia 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), transparece em sua dramaturgia de forma mecânica, autoral. No entanto, um olhar mais atento não só impõe limites a esta “confissão”, como também apresenta paralelos entre as formas

literárias encontradas por Benjamin Lima na construção de suas peças e os modelos vigentes de composição dramatúrgica no período.

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 expõe 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 pôr 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 deixado claro este envolvimento através das várias referências que faz à Igreja Católica e seus dogmas (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 que 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, cabia à mulher todas as atividades internas da casa e ao homem as atividades externas (SIMMEL, 2006, p.46). Assim, é de responsabilidade da 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 (SIMMEL, 2006, p.49).

Embora na sociedade apresentada, nesta peça, por Benjamin Lima – que é a sua própria, 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, está interessada: no dia de seu aniversário acaba por receber um “mimo”, um presente, que se constitui em outro valor de troca, não necessariamente dinheiro, 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 presentes caros 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 o amor quem vence, e o gosto

romântico ou classicista que poderia 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 e da liberdade dos homens, pela vitória da sociedade. Portanto, a trajetória trilhada pelos personagens não fazem de Benjamin Lima um dramaturgo das paixões e sim, das convenções. 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, cujo objetivo explícito era reformar as artes brasileiras, papel no qual obtivera êxito, deixando de fora apenas o teatro, só conseguindo tal engenho em 1943 com a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

Voltando aos heróis das duas peças citadas, inferimos que Ramiro e Conrado representam dois polos 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, mais “prática” que Ramiro, e tenta prevenir este acerca de um futuro incerto e de possíveis fracassos caso mantivesse a proposta 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).

A modificação no ambiente cenográfico indicado pelas rubricas onde móveis simples foram permutados 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” (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 ideias. No caso de Ramiro, este, a princípio, preferia ter sacado a arma e disparado contra os amantes numa atitude instintiva e irracional. Mas as ideias e o exercício da razão o impediram. de realizar tal feito. A calma com que Ramiro friamente maquina a vingança faz, segundo ele, com que seja “humilhante” o exercício racional, em detrimento de uma satisfação imediata que seria provocada pelo assassinato, atitude “prosaica” que não se converteria em um ato de vingança, afinal não desfrutaria do prazer de vê-los como personagens de uma farsa. Não seria de mal gosto compararmos o conflito de Ramiro ao do herói shakespeariano Hamlet, cujo “ser ou não ser” sintetiza bem a angústia que confronta a razão e as intempéries da paixão.

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 arte 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 era com ela que ele dividia suas atenções:

MARIA - [...].

É possível que teu pensamento algumas vezes me atraíçoe, 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).

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 o carinho e a atenção que precisava em outro homem.



Evidências do caso extraconjugal de Maria já podem ser claramente demonstrados 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 duma 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 (LIMA, 1949, 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. Descobre então, que este era amante de sua mulher há três anos. Sabendo do orgulho dela pela sua arte, Carlos se convence de que é por meio deste artifício, da arte, que deverá vingar-se, desmoralizando-a publicamente.

Percebe-se que a “questão moral” torna-se relevante para o entendimento dessas duas 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, se tornando, portanto, os grandes mentores das vinganças.

É possível 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 – na qual 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.

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. Poderiam. 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 sugerir que toda obra artística seja fruto direto do meio social, conferindo à autoridade artística uma expressão realtivamente autônoma. Relativa porque negar todo o jogo de relações sociais responsáveis também por sua fatura, seria um truísmo descabido de nossa parte. Portanto, a carpintaria dramaturgica 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 (MAGALDI, 2004) e comédias de costumes (PRADO, 2007). Estas últimas eram 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).

Apesar do adultério pertencer ao imaginário teatral do público que frequentava as casas de espetáculos, *O homem que marcha* 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 por fim, fora aclamada como a melhor peça teatral daquele concurso.

Mas a própria defesa da peça já indica interessantes dados que nos

ajudam a contextualizar a obra e prescrever ações de modo a coagir o público. *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 *et al. 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 ao 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 *at al. apud* LIMA, 1949, p. 10).

A defesa ainda aponta a cena que poderia provocar suspeitas de imoralidade, mas, segundo eles, esta acontecera “fora de cena”. No entanto, 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).

Apesar da defesa ter negligenciado esta informação, a peça acabou por ser considerada moralmente pertinente, podendo 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 pela plateia (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 (DORIA, 1975); suas peças são cobertas de expressões portuguesas e francesas, comuns durante o período (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” (DORIA, 1975,

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 do “ponto”, profissional que ficava em frente ao palco “soprando” o texto para os atores, ou seja, estes não precisavam decorá-lo. Outra característica marcante do teatro brasileiro deste período é a carpintaria dramatúrgica das peças construídas, geralmente, sob a estrutura clássica dos três atos onde, no segundo, geralmente ocorre a descoberta de uma traição amorosa ou conflito da trama e, finalmente, no último ato, consuma-se a vingança ou o desfecho da peça.

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 tópicos e as personagens não apresentavam nenhuma variante:

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 *chauffer*, 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 combinam-se 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 (MAGALDI, 2004, 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”, por meio das quais 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 sua dramaturgia. Suas obras inscrevem-se naquilo que Cândido 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 às suas peças teatrais, é possível perceber que o autor não se identifica com esta linguagem, da qual, inclusive, tornou-se crítico veemente (conferir o ensaio crítico *Esse Jorge de Lima!* (1933) onde o autor deixa claro sua posição contrária ao modernismo).

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 ideias, além de receber forte pressão de inúmeras instâncias de produção ideológica imbuídas do propósito de reivindicar novas soluções e de formatar e gerenciar um novo projeto político em consonância 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 (MICELI, 1979, p.6).

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’” (MICELI, 2001, p.54)<sup>4</sup>. 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” (MICELI, 2001, p.55).

Benjamin Lima assume participação efetiva neste ambiente polarizado e adota uma postura que ora dialoga 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, esta década 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 ideias 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) <sup>5</sup>.

O movimento modernista de 1922 que surgiu 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 ideia 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 trinta anos depois de sua escrita, cuja encenação e texto são hoje considerados marcos do teatro brasileiro moderno. Segundo Magaldi, as peças teatrais de Oswald de Andrade 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 – um lugar que, melancolicamente, é fora dele e que talvez tenha a marca do desperdício” (MAGALDI, 2004, p.204). Já vimos que não foi bem assim.

Diante disto, *O homem que ri*, peça escrita por Benjamin Lima em 1925, é levada à cena com o título *Quem ri, afinal?*, apresentada 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 (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” (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, pois é tipicamente associada ao gesto de mesmo nome interpretado como um símbolo ofensivo e grosseiro.

A instância moral representada nesta peça é a já citada Sociedade Propugnadora da Moralização Integral das Famílias, cujo presidente é Jeremias. 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 à peça *O homem que marcha*, cujo caso já fora citado neste trabalho. Em 1925, Osório Duque Estrada e Carlos de Laet impugnaram tal peça 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.

É, portanto, “pelas tragédias burguesas” que Benjamin Lima se interessa. Se essas peças, que foram produzidas e montadas, não provocavam repulsa no público, é porque o modelo adotado para sua construção e a própria composição do público brasileiro mantinha-se intacta.

Também fica evidente que Benjamin Lima buscou referências em outras obras artísticas para titulação de suas peças. *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, 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.

Diante de tantas amostras de sua personalidade e de suas escolhas, aspectos da trajetória intelectual de Benjamin Lima puderam ser deslindados, tendo em vista *o que suas peças teatrais poderiam nos revelar* e somente diante desta premissa este artigo pode ser analisado. O presente artigo não pretendia “explicar” a fundo estes aspectos; nossa intenção é de que estas rápidas observações possam servir de estímulos a novas pesquisas e arguições.

Benjamin Lima assim foi descrito por Péricles de Moraes em sua última visita ao dramaturgo, quase ao fim da vida: “[...] contemplei-o de soslaio [...] era uma ruinaria. [...] o busto escanifrado, o pijama de flanela, debruado em seda, deixando transparecer as tíbias descarnadas que mal lhe sustentavam o corpo” (MORAES, 1955, p.17). Apesar desta aparência, o olhar e a lembrança eram vívidos, 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.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. 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, A. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A Queiroz, 2000.
- DAOU, A. M. **A belle époque amazônica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DORIA, G. A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LIMA, B. **Teatro de Benjamin Lima**. Rio de Janeiro: Aurora, 1949.
- \_\_\_\_\_. **Esse Jorge de Lima!**. Rio de Janeiro: Andersen, 1933.
- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6º ed. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial S.A., 1979.
- MORAES, P. Benjamin Lima e a Academia. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Manaus, n. 3, p. 7, 1955.
- PAIXÃO, A. H. Luiz Nicolau Fagundes Varela e a faculdade de Direito de São Paulo. In: BRITO, C. C.; SANTOS, R. dos. (org.). **Escrita e Sociedade**; estudos de sociologia da literatura. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

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

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

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

SOUZA, J. M. de. Os cânones da comunicação em Benjamin Lima. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Manaus, ano LXVII , nº 20, p.21-47, fevereiro de 1985.

SOUZA, M. Mesa VI: Márcio Souza e Luiz Paulo Vasconcelos. In: GARCIA, Silvana. **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Autor, diretor teatral e acadêmico de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas. Parte substancial deste artigo é fruto da realização de minha iniciação científica, já concluída, financiada pelo CNPq. A presente pesquisa encontra-se atualmente em curso voltada para a monografia final.
- <sup>2</sup> 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)
- <sup>3</sup> Sobre a doença cf. *site* [http://.pt.wikipedia.org/wiki/Tabes\\_dorsalis](http://.pt.wikipedia.org/wiki/Tabes_dorsalis)
- <sup>4</sup> Miceli aponta uma série de escritores os quais denomina-os de “anatolianos”. Trata-se, sem dúvida, dos seguidores das ideias do escritor francês Anatole France (1844-1924).
- <sup>5</sup> 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*, na qual o grupo, segundo Riego (2006), levou à cena “problemas inteiramente diversos daqueles apresentados por nossos comediógrafos”.