

## **MEMÓRIAS DO FUTURO: LITERATURA E MODERNIZAÇÃO NAS OBRAS DE LIMA BARRETO**

Benito Martinez Rodriguez  
UFPR

O debate em torno dos desafios e potenciais criativos (re)postos em cena com o desenvolvimento de novos suportes midiáticos, bem como da interação entre aspectos das linguagens a eles relacionadas e as matrizes discursivas consolidadas no campo da produção literária orientada para o universo do livro impresso na transição para o século XXI talvez ainda possa favorecer-se da (re)avaliação de certas experiências análogas que tiveram lugar nas décadas iniciais do século XX.

Resguardadas as evidentes distinções entre o quadro da criação estética brasileira de um e outro período, em particular nas esferas do literário, como também as notáveis diferenças nos modos de circulação da cultura impressa do e no Brasil de cada um destes momentos, ressoam renitentes hoje, quiçá intensificadas, algumas das questões de então: as relações entre o local e o cosmopolita, entre arte e a técnica, entre ética e estética.

Produzidos nas décadas iniciais do século XX, em resposta ao cenário particularmente volátil do Rio de Janeiro do tempo, onde desdobravam-se os processos de modernização material e de inscrição da sociedade carioca na experiência da modernidade tardia e desigual, no ritmo acelerado que marcaria de modo decisivo o destino do país no curso do século passado, alguns dos trabalhos de Lima Barreto podem oferecer elementos para uma reflexão sobre algumas das formulações, impasses e possibilidades dos discursos estéticos em nossos dias.

Para tanto, e considerando o tema geral deste simpósio, bem como as tópicas que se articulam na presente seção, abordarei aqui algumas formulações de Lima Barreto a respeito do cinema, registradas em crônicas publicadas na imprensa entre 1920 e 1922, assim como traços de incorporação de elementos da linguagem cinematográfica em seu trabalho de ficcionista,

especialmente em alguns dos contos reunidos em *Histórias e sonhos*, livro originalmente publicado em 1920<sup>1</sup>.

O modo de o escritor e intelectual Lima Barreto formular em seus textos uma leitura do sentido da modernidade técnica e de seus impactos nas relações sociais e nos discursos artísticos revela, com frequência, um viés de perturbado mal-estar. Tal perspectiva, contudo, não faz com que o autor se afaste do tema; ao contrário, recorrentemente ele é abordado em suas crônicas, em particular naquelas datadas do final de sua carreira, na virada para a década de 1920.

É o caso de dois textos publicados na revista *Careta*, nos quais o autor manifesta-se a respeito do cinema, desenvolvendo sobre ele juízos que têm uma série de afinidades com suas opiniões sobre os artefatos do mundo da técnica moderna em geral.

Em ambas as crônicas, cinema e telefone aparecem relacionados a mudanças no perfil de comportamento afetivo e sexual dos jovens, e em particular das moças. A primeira delas sintetiza a questão já no título: “Amor, cinema e telefone”<sup>2</sup>.

Em tom de franca ironia, o texto abre-se com a adesão do comentarista aos projetos “civilizadores” das autoridades: “Tenho em grande conta a eficácia das medidas legislativas, administrativas e policiais que, diretamente ou indiretamente tendem a civilizar a sociedade”.

Aduzindo na seqüência do mesmo parágrafo o exemplo de que os especuladores de toda espécie, associados ao que designa por “jogo de patota”, vinham vivendo durante meio século, educando regamente seus filhos e filhas, “formando aqueles e casando estas nas rodas mais governamentais possíveis, merecendo, com toda a justiça, serem considerados exemplares pais de família, por toda a gente”, o cronista conclui com o mote: “Tudo nesta vida é o sucesso”. E

---

<sup>1</sup> Para os escritos de Lima Barreto, o texto utilizado é sempre o da primeira edição de suas *Obras Completas*, dirigida por Francisco de Assis Barbosa e publicada pela editora Brasiliense em 1956.

<sup>2</sup> Aspectos preliminares desta discussão foram apresentados em minha comunicação “Lima Barreto no país da maravilhas”. In: *Anais do IV Congresso Abralic – Literatura e diferença*. São Paulo, Abralic, 1995, p. 161-4; e no meu artigo “Enfim, o começo do século”. In: *Travessia – Revista de Literatura*. UFSC – Ilha de Santa Catarina, n. 32, jan.-jul. 1996, p. 79-86.

esclarece: “Pode-se começar por este ou aquele meio defeituoso ou condenado; mas, se se obteve sucesso, a massa está disposta a admirar o audaz bem sucedido”.

Todo esse preâmbulo, explicitamente anotado como “deslocado” do mote da crônica pelo próprio autor, serve de preparação para seus comentários sobre o cinema. Desqualificando as posições da Liga pela Moralidade, que ocupava-se em “julgar, sob o ponto de vista de sua moral particular” os filmes em exibição, o cronista anota sua impressão sobre as estrelas do tempo – “hediondas damas americanas” e “seus respectivos cavalheiros: “As mulheres têm uma carnadura de gesso ou mármore artificial e uns gestos duros e angulosos; os homens, com uns enormes olhos que se esbugalham mais no patético, têm um mento quadrado de *sioux*, muito antipático.”

Oscilando entre o arcaico – “carnadura de gesso ou mármore artificial” – e o primitivo – “mento quadrado de *sioux*” –, em todo o caso, a impressão geral daquelas figuras, entronizadas pela indústria como referenciais de beleza a serem desejados e emulados pelo público, nada tinha de atraente aos olhos do cronista. Ao contrário, o todo o conjunto parecia-lhe “muito antipático”.

O centro da avaliação negativa do cronista com respeito àquela forma de espetáculo, contudo, aparece a seguir: “todas essas fitas americanas são brutas histórias de raptos, com salteadores, ignóbeis fantasias de uma pobreza de invenção de causar pena, quando não são melodramas idiotas que deviam fazer chorar as criadas de servir de há quantos anos passados.”

Aos olhos do comentador, o cinema popular do tempo, não passava de uma reedição dos folhetins aventurecos ou dos melodramas convencionais típicos da ficção ligeira do século anterior, empobrecida pelo desgaste das fórmulas. Aproveitando em sentido metafórico as naturezas peculiares de “amor” propagandeadas e propiciadas pelo advento do cinema, o cronista arremata: “[como o amor moderno] o cinema não funciona à luz do sol, nem à da eletricidade,

nem à da lua, que no velho romantismo das falecidas Elviras, Grazielas e outras, lhe era tão favorável.”

Lima Barreto empenha-se em desconhecer uma natureza própria ao discurso cinematográfico, derivando seus temas e estruturas narrativas diretamente da ficção ligeira do século anterior, e associando seus modelos de representação a símbolos de rusticidade ou arcaísmo petrificados. Para tanto é preciso literalmente ignorar que, do ponto de vista técnico, cinema é ilusão de movimento, produzida pela filtragem da luz através de artefatos modernos.

Não por acaso, a atitude do cronista com respeito ao crescente interesse produzido por diversos itens da modernização material que se iam difundindo no Brasil, como o telefone ou a máquina de escrever, por exemplo, remetem à mesma posição: são objetos, inúteis, custosos e desgraciosos<sup>3</sup>. O paralelo entre cinema e telefone, por sinal, explorado em ambas as crônicas aqui focalizadas é significativo de tal atitude.

Longe de representar simples implicância conservadora do autor, tal viés pode revelar o reconhecimento, ainda que difuso, de alguns dos aspectos centrais do enorme interesse despertado no público – as “moças” e “senhoras” – pela experiência propiciada pelo contato com tais artefatos. O telefone, assim como o cinema, atraem não apenas por aquilo que supostamente poderiam oferecer como *midia*, a experiência do deslocamento no espaço e/ou no tempo – comunicar-se de viva voz com alguém distante no espaço para além de nosso alcance físico, ou experimentar a ilusão de (re)ver com nossos olhos aquilo que está distante de nós no tempo e no espaço –, com toda a espetacularização do próprio artefato em si, em seus prodígios maquínicos,

---

<sup>3</sup> Comentando a crônica “Esta minha letra” (*Feiras e mafuás*, p. 293-298), Flora Süssekind assinalou que para Lima Barreto, a hipótese de escrever seus textos à máquina como forma de minorar as gralhas tipográficas produzidas pela péssima caligrafia com que redigia seus originais “parecia inconcebível ao cronista”. (SÜSSEKIND, **Flora**. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 27)

mas atrai igualmente por conta do potencial reordenador das sensibilidades e das relações sociais que eles representam.

Assim, na crônica “O Telefone e o seu inventor”, as utilizações “criminosas em que ele [o telefone] é habitualmente empregado”, incluem logros comerciais e casos de adultério, além da utilização freqüentemente leviana que as “meninas namoradeiras” fariam dele. E no exemplo desta última modalidade de uso, registrado na crônica, vem à tona, o paralelo com o cinema:

– Cazuza, você hoje vai ao cinema ?  
– ? ? ! ! ...  
– Se fores, vai ao "Splendid", pois eu vou eleva uma fita que deve ser muito interessante.  
– ? ? ! ! ...  
– Ah! Você já conhecia?  
– ! ! ? ? ...  
– Mas vai assim mesmo, pois eu vou. É razão de sobra.”

O interesse de ir ao cinema, já se vê, não se restringe à novidade da programação exibida, e sim na oportunidade de exercitar esta nova forma de sociabilidade entre os jovens propiciada pelas salas de exibição cinematográfica. Encontros furtivos entre jovens não eram evidentemente algo inusitado. O dado novo, neste caso, é a desenvoltura com a qual estes novos sujeitos – particularmente as mulheres – passam a planejá-los e experimentá-los.

Tal linha de leitura poderia interessar ao desenvolvimento de uma abordagem centrada na questão do gênero e nas formas de relação social e sexual dos novos quadros urbanos cariocas nos inícios do século XX. Contudo, lidos desde uma perspectiva alegórica, sugerida no próprio texto de ambas as crônicas, esta associação entre os artefatos modernos, a atração por eles exercida sobre o imaginário feminino e a sensualidade, pode revelar uma outra camada de sentidos.

Através das crônicas pode-se ler que o cinema, assim como o telefone, apresentam-se como substitutos de um conjunto de funções desenvolvidas tradicionalmente pela experiência da

leitura literária. Se o cinema é representado como uma versão empobrecida e desgastada de velhas fórmulas ficcionais folhetinescas e melodramáticas, o telefone faz as vezes do livro de Lancelote, que encerra a simbologia de certa sensibilidade emocional de forte tradição no Ocidente desde o século XII. Parodiando Dante, o cronista anota: “Galeoto foi o telefone e quem o inventou”.

Ao substituir o livro em suas funções estéticas – de modelador e modulador das sensibilidades e das emoções –, assim como nos seus papéis éticos – como articulador das condições de escolha dos caminhos para a vida de relação, a partir da experiência vicária do ficcional –, os artefatos da modernidade material abrem desde logo concorrência com relação às formas de expressão literárias, fortemente relacionadas aos suportes impressos. E tal sentido competitivo ganha especial significação no quadro de uma sociedade de iletrados, como era o Brasil dos inícios do século XX.

Ler a má-vontade de Lima Barreto com relação ao cinema e ao telefone nestes termos permite dar sentido a todo um conjunto de “implicâncias” do autor em face não apenas de artefatos da modernidade material, como a máquina de escrever, mas também quanto a novas modalidades de entretenimento moderno como a música popular urbana, o carnaval carioca e o futebol. Em todos os casos, um misto de perplexidade quanto ao interesse produzido por tais novidades, combinadas a uma forte desconfiança quanto aos efeitos e propósitos de sua difusão em larga escala tende a projetar neles inoperância prática, sensualidade fetichizada e, sobretudo, regressividade estética<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Os termos são utilizados aqui no sentido que lhes atribui T. W. Adorno, principalmente em “A Indústria Cultural”, in *Theodor W. Adorno*. Org. por Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, s.d., p. 92-9, “Sobre música popular”, *idem*, p. 115-145, e “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, in *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, v. XLVIII, 1975, p. 173-199.

Em tal perspectiva, o discurso do autor, longe de alinhar-se a posições tradicionalistas e reacionárias no âmbito do comportamento sexual – veja-se seu tratamento das idéias da *Liga pela Moralidade*, de Peixoto Fortuna –, ou em uma adesão conservadora a padrões estéticos tradicionais ou elitizantes, é sintomático dos impasses de um escritor cujo projeto de forjar um discurso literário popular sem se render à lógica dos mecanismos da indústria do entretenimento em acelerado ritmo de implantação no país, esbarra nos limites objetivos do escasso leitorado do tempo que, sistematicamente lhe é solapado pelo encanto das novas formas de entretenimento.

Nesta perspectiva, a versão final de *Clara dos Anjos*, na qual o autor trabalha entre 1921 e 1922, tendo sido publicada em forma seriada na revista *Souza Cruz*, iniciando-se em fins de 1922 e seguindo pelo ano de 1923, a par de ser lida como um libelo contra a exploração sexual das jovens negras, mulatas e pobres dos subúrbios, em tons algo melodramáticos e esquemáticos – que lhe valeram juízos críticos nada lisonjeiros ao longo do tempo –, pode integrar-se a estas crescentes preocupações que marcam a etapa final da carreira do autor, na qual ele se empenha em produzir um discurso estético capaz de dialogar com públicos tão amplos quanto possível, respondendo ao desafio dos nascentes *mass media*<sup>5</sup>.

A resposta estética do ficcionista Lima Barreto, contudo, toma em conta diversos aspectos da potencialidades discursivas desenvolvidas pelo cinema desde suas origens. Se o cronista Lima Barreto insiste na no caráter “ignóbil” das narrativas cinematográficas em cartaz, é notável, contudo, a incorporação, por vezes de modo enviesado, de diversos elementos temáticos e expressivos típicos do universo fílmico Às suas técnicas expressivas.

---

<sup>5</sup> Disto trato em detalhe em minha dissertação de mestrado. *Duelo ou dueto: a indecisa posição frente ao mundo moderno em Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. São Paulo, FFLCH-USP, 1992 (Orientador: Prof. Dr. Antonio Dimas), 240 p.

Exemplos de tal incorporação podem ser apontados em muitas das narrativas breves do autor, parte delas reunidas em *Histórias e sonhos*. Dentre elas, bons exemplos são oferecidos pelo conto “Uma vagabunda”.

Narrado a partir da conversa entre duas personagens, em que uma delas relata ao interlocutor episódios do passado relacionados a Alzira, a “vagabunda” do título, o conto explora os movimentos entre o presente do diálogo entre os dois amigos e o fragmentos do passado rememorados no relato, que vão reestruturando a imagem da personagem título, em ritmo e tom muito próximos àqueles utilizados em certas linhagens cinematográficas. De resto, o próprio enquadramento espacial das personagens que dialogam no presente da narrativa, ao final do texto, dilui-se como que emulando uma espécie de *fade out* ao qual não falta sequer a alusão, ao lado do crepúsculo e do acender dos lampiões de gás, ao “piscar dos globos de luz elétrica”.

A tais aspectos, contudo, que não precisariam ser vistos como formas específica de apropriação literária de uma gramática fílmica – senão o contrário –, soma-se um componente mais relevante para a leitura que se tem aqui sustentado. Ao relatar o seu último encontro com Alzira, o protagonista descreve o Largo da Carioca como o cenário de um espetáculo:

“considerando aqueles automóveis vazios, que lhe levam algum encanto [...] não pude deixar de comparar aquele rodar de automóveis, rodar em torno da praça, como que para dar ilusão de movimento, aos figurantes de teatro que entram por um lado e saem pelo outro, para fingir multidão; e como me pareceu que aquilo era um *truc* do Rio de Janeiro para se dar ares de grande capital movimentada ...”

É como desvalido, ao lado dos derrotados da cidade com os quais divide o banco de praça, com sua “roupa [que] estava sebosa, [seu] chapéu de palha muito sujo, cabeludo, barba velha; e, além de tudo, sobreviera-[lhe] uma fraqueza de pálpebras, que [o] obrigava a usar uns sinistros óculos escuros de mendigo semi-cego”, é em tais condições que este protagonista vislumbra a natureza ilusória do espetáculo da modernidade material. Que ele se explicita através da imagem



de circularidade do movimento dos automóveis – mais uma manifestação de “inutilidade” de um artefato moderno, cujo rodar não parece levar a lugar nenhum mas, sobretudo, exclui de suas vantagens os que mal tem dinheiro para utilizar o transporte coletivo –, formulada como truque de cena, ilusão de ótica, faz da própria cidade uma espécie de *set* de filmagem. O corte rápido produzido pela entrada em cena, pela última vez da “vagabunda”, faz com que o mecanismo de montagem, com a transição da grande panorâmica para o plano fechado nas duas personagens, tudo isto mediado pela pancadinha no ombro do narrador, evoque de modo muito mais direto o procedimento cinematográfico de montagem.

Isto posto, sugiro ser possível integrar as formulações do ficcionista e do ideólogo Lima Barreto em face da modernização material em um projeto de construção de uma formas narrativas de vocação popular e crítica, e não como simples antipatias mais ou menos difusas e, muitas vezes, nitidamente retardatárias com relação às novas experiências estético-culturais da modernidade. Se tal projeto malogrou sob diversos aspectos, isso não equivale a dizer que suas ambições fossem integralmente equívocas ou despropositadas. Na verdade, a aspiração por uma estética popular e crítica, comunicativa e densa, contestatária e assimilável, sem rendição aos modelos da tradição nem capitulação à lógica estrita da mercadoria é ainda um projeto em pauta na passagem para o século XXI.

Tanto das soluções quanto dos impasses cristalizados na obra de um ficcionista como Lima Barreto há oitenta e tantos anos será talvez possível extrair lições para a leitura de certas elaborações nossas contemporâneas, como as encontradas em diversas dicções poético-narrativas

vindas à luz na esteira da difusão pelas grandes cidades brasileiras das manifestações do *Hip Hop*<sup>6</sup>.

Em meio aos descompassos entre discursos de afirmação identitária e a apropriação de mecanismos de produção e difusão grandemente controlados pelas grandes corporações transnacionais de entretenimento cultural; entre palavras de ordem de contestação dos esquemas de organização sócio-econômica multiplicadores da exclusão e da violência e a reiteração de aspectos fortemente machistas e racistas no discurso – e nas práticas – destes artistas-ativistas, talvez seja possível reconhecer, ainda que de modo sintomático, fraturas a partir das quais se estejam gestando experiências estéticas capazes de resultar, adiante, em novas formas de interlocução entre aquelas velhas questões de com que se bateu Lima Barreto e seus contemporâneos no começo do século passado: as relações entre o local e o cosmopolita, entre arte e a técnica, entre ética e estética.

Se em nosso mundo, como no de Lima Barreto, “não há certezas, nem na geometria”, e todos nós vamos nos sentindo mais e mais “separados por castas hostis”, entre povos “ferozes e pérfidos [...] que se guerreiam feudalmente”, ainda caberá adotar, modestamente, a divisa do escritor: “*Amplius! Amplius!* Sim; sempre mais longe!”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, a militância ético-estética de Ferréz em publicações como os dois cadernos de *Literatura Marginal – A Cultura da Periferia*. São Paulo, Editora Casa Amarela / Editora Literatura Marginal, 2001/2. Em outra chave, mais sem perder de vista suas relações com tais tópicos, veja-se a trajetória de Paulo Lins.

<sup>7</sup> “*Amplius!*”. In: **LIMA BARRETO, A. H. de.** *Histórias e sonhos*, p. 35.