

O romance como experiência cultural: o diálogo crítico de Lima Barreto

*Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo**

Resumo:

O artigo apresenta o diálogo crítico do escritor Lima Barreto (1881-1922) com a singularidade do romance romântico brasileiro, cuja escrita incorpora dispositivos do folhetim, da estrutura jornalística e da informação para seduzir o leitor, iletrado. Recursos de mediação que transformam a experiência de linguagem e leitura, em experiência cultural, porque moldam valores e sensibilidades, constituem e deformam identidades e sedimentam o imaginário urbano-massivo.

Palavras-chave:

Lima Barreto; Romance; Folhetim; Cultura

O diálogo tenso da Literatura, no Brasil, com a escrita da tradição ocidental produziu a singularidade da escritura do romance, que dialoga, profundamente, com as estratégias do folhetim e da estrutura jornalística para, paradoxalmente, enredar o leitor, iletrado, moldando-lhe gostos, sonhos, alma e identidade.

Quais as consequências para o leitor do espelho mágico da narrativa romanesca, no século XIX? Que experiências culturais resultaram para os sujeitos, para a nossa história cultural e para a própria literatura?

A experiência do amor

São muitas as referências dos romances às marcas de amor herdadas pela cultura.

Há em *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, uma interessante cena que zomba de toda declaração romântica de amor, a partir de símbolos e imagens mais conhecidos. Na cena, os amantes escrevem frases de amor, mas realizam, de fato, uma encenação para ludibriar um ao outro e garantir, financeiramente, um bom casamento. Tarefa difícil para as mulheres mais pobres, como a

* Professora Adjunta de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

protagonista, no século XVIII. O recurso aos ecos do discurso amoroso, guardados no imaginário, e o planejamento minucioso, frio e racional de atitudes, passos e gestos para a conquista marcam o encontro amoroso. Nesse contexto, a paixão reduz-se a categorias racionais e econômicas guiadas pela necessidade de sobrevivência, como revela a protagonista.

Uma manhã, ele pegou seu anel de diamante e escreveu na vidraça de meu quarto: 'É só a você que amo.' Eu o li e pedi-lhe que me emprestasse seu anel, com o qual escrevi abaixo: 'Em amor todos dizem o mesmo'. Tomou o anel de novo e escreveu: 'Os bens não valem a virtude.' Eu pedi emprestado novamente o anel e escrevi embaixo: 'O dinheiro é que dá toda a virtude.' Ele ficou muito vermelho ao ver-me desafiá-lo assim: com raiva, disse que me Conquistaria, e escreveu de novo: 'O dinheiro nada vale. Eu a amo'. Arrisquei tudo num último golpe, como ireis ver. Escrevi, ousadamente, debaixo de seu último verso: 'Sou pobre: continua querendo-me?' (DEFOE, 1980, p. 89-90)

Em *Madame Bovary*, Flaubert apresenta as imagens que se fixaram no olhar da protagonista que delas fez espelho para refletir a si mesma e o sentido de sua existência. Ela procura encarnar, ao olhar-se no espelho, uma produção ficcional de séculos: vive com, através e pela imaginação para reproduzir, em si mesma, os traços das heroínas que lera e de histórias que ouvira. Aprendera, acima de tudo, a amar o amor: "Entre o marido e as personagens inventadas, punha-se a estabelecer confrontos. Mas o círculo de que ele era o centro ia-se alargando em torno, e a auréola que lhe via afastando-se da frente, ia ostentar-se mais longe, para iluminar outros sonhos." (FLAUBERT, 1979, p. 48).

Dois perspectivas diversas e extremas que, em comum, trazem a presença de ecos do imaginário, sobre o amor e a paixão, constituindo lentes, ou estratégias, para a leitura do cotidiano e dos sujeitos.

Com quais ecos do imaginário, ou de textos de ficção, dialogam heroínas dos romances brasileiros?

Paradoxalmente, o estatuto da comunicação literária efetiva-se pela imprensa, um país de poucos leitores, como o Brasil, o que implica a presença de técnicas de mediação da estrutura jornalística, do aproveitamento dos dispositivos do folhetim e da esdrúxula mistura de romance e informação, com orientação de um olhar estetizante para a cultura e para os sujeitos. Recursos estético-literários indicam os traços, ou indícios, do mundo do leitor incorporados na escritura. Entre eles, encontram-se os dispositivos do folhetim, tais como a fragmentação da leitura, necessária para criar vínculos de interesse em indivíduos com precário contato com a leitura; a organização da narrativa em

etapas que se assemelham ao movimento de duração vivenciado no cotidiano, e que são alimentadas pelo suspense; e os recursos que configuram um modo de narrar. "A grande maioria de nossos escritores de prosa e verso fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas" (CANDIDO, 1980, p. 81).

O romance romântico brasileiro, numa combinação de fantasia e orientação para o cotidiano, dialoga, intensamente, com procedimentos narrativos, técnicas e temas do folhetim, tais como: o desenho de heróis e vilões; a redenção da prostituta e da moça pobre; excessos imaginativos; cortes e narrativas intercaladas; temas de vingança, sedução e amor; redundância gestual e o magnetismo do olhar; e elipses, antecipações e acelerações de ritmo da narrativa (MEYER, 1996).

Diálogo absolutamente necessário com o folhetim. A forte presença da ficção no rodapé da primeira página dos jornais e a publicação, em fatias, de romances de autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida até Raul Pompéia e Machado de Assis que, apesar de não serem folhetinistas típicos,¹ configuram a coexistência entre romance e folhetim em uma singular experiência cultural brasileira.

Experiência fundada, primeiro, no predomínio de um romantismo com dualismo de forças sociais que sempre se resolvem com solução mágica, com aventuras e intrigas dissolvendo as contradições sociais. Recurso ideal para uma cultura que almeja a feição cosmopolita e modernizadora, feita de trabalho escravo.

Por outro lado, características literárias, como a facilidade e a ênfase, coadunam-se com um público de auditores, numa sociedade de iletrados, analfabetos e pouco afeitos à leitura. Mesmo a elite, nesse contexto, não apresenta refinamento de gosto e sua pobreza cultural não permitia a formação de uma literatura complexa (CANDIDO, 1980).

Com a autocrítica iluminada apenas indiretamente, o romance produz, como resultado, a estetização de sentimentos e de sujeitos, moldando a sensibilidade do leitor para o conteúdo de valores como felicidade, amor, moda e beleza: "O talhe esbelto da moça desenhava-se através da nívea transparência de um lindo vestido de tarlatana com laivos escarlates. Coroava-lhe a fronte o diadema de suas belas tranças, donde resvalavam dois cachos soberbos, que brincavam sobre o colo" (ALENCAR, 1959a, p. 590).

¹ O romance em folhetim considera a organização estética interna, especialmente a coerência na constituição de uma unidade da estrutura narrativa. O romance-folhetim em geral preenche a função de divertimento. Como escreve Jesus Martin-Barbero: "O romance problematiza o leitor e o romance-folhetim tende à paz" (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 201).

Um refinamento necessário a uma classe média urbana incipiente, e, assim, a experiência literária também se constitui em experiência cultural: a inserção no mundo de consumo e modernização, feita de base agrária e trabalho escravo. Entre os assuntos mais frequentes, está a tematização do amor em suas diversas nuances, tons e gradação, mas com um aspecto em destaque: a motivação para o sentimento, e as atitudes por ele motivadas, possui inspiração na leitura de ficção e projeta, ao mesmo tempo, uma orientação para o cotidiano. No entanto, coerente à plasticidade do gênero que continuamente se analisa e reconsidera todas as suas formas, e que, portanto, realiza crítica e autocrítica (BAKHTIN, 1988), o narrador também sugere que as lentes, com as quais as personagens liam o mundo, foram moldadas pela leitura de romances. Personagens que desenhavam o perfil da mulher como espelho diante do qual a leitora, ou ouvinte, buscará sua própria imagem. No seu olhar há perspicácia, encoberta, no entanto, por “ilusões douradas”.

Essa moça [...]. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada: ela desenhava bem, sabia música e a executava com mestria; excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas da mulher. (ALENCAR, 1959b, p. 474)

Um dos pontos fortes na estetização dos sujeitos está na orientação dos jovens para o amor, entre palpitações, suspiros, suspense e muitas lágrimas, anseios e mistério. Tudo aliado a tramas que permitem a visualização dos costumes, passeios e palacetes em “que todas as noites as salas ricamente adereçadas se abrem às visitas habituais.” (ALENCAR, 1959b, p. 473). Situações que expressam as inquietações da alma – “A moça levou as mãos ao seio que arfava a estalar com a ânsia, e caiu sobre o leito, escondendo o rosto nas fronhas da cambraia, comprimindo nas almofadas os quebros soluços” – para responder à pergunta: “Será isto o amor?” (ALENCAR 1959c, p. 900).

As imagens da retórica do amor guardam ecos, também, da figura do príncipe herdeiro e sua nobre esposa; ela, absolutamente benevolente, ele absolutamente vigoroso; a lua e o sol feitos carne. Imagens que chegam ao cotidiano pela retórica que se torna, ela própria, condição suficiente para alimentar corações e avivar potencialidades latentes de sentimento. Em meio a festas, ruas e divertimentos, amantes à meia-luz, entre véus, lenços, cortinas, sombras e suspiros, desfilam nos romances de Alencar as imagens de amor

romântico, com jogos de sedução em claro escuro e em namoro com o gótico, projetam-se intensamente no imaginário de jovens leitores brasileiros.

Durante alguns dias viveu Guida no embevecimento de sua paixão. Sentava-se ao piano, e escolhia as músicas ternas e sentimentais, que tocava com muita alma e expressão. [...] Outras vezes esquecia-se a cismar, com os olhos engolfados no azul do céu, onde rutilavam as primeiras estrelas; ou enlevada a contemplar uma flor, cujos perfumes derramavam-se dentro d'alma com uma fragrância celeste, e cujo matiz aveludado afagava-lhe a vista, como um beijo de luz. Não raro se tingiam esses devaneios de uma sombra de melancolia, quando o espírito da moça voltava-se para o futuro e o via tão esplêndido submergir-se em um abismo inexorável, o impossível. (ALENCAR, 1959c, p. 902)

Paradoxalmente, num país de analfabetos, o discurso poderoso da literatura modelou o imaginário brasileiro a partir da relação de complementaridade entre palavra e imagem, estabelecida pelos escritores românticos. Ainda que confinada ao campo da imaginação, do sonho, das belas letras ou da ilusão, a literatura é capaz de produzir uma poderosa rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. Os traços dessa contaminação recíproca de literatura e imaginário sustentam-se na relação de complementaridade entre palavra e imagem. Transfere-se para a palavra, que, segundo o escritor, "brinca travessa e ligeira na imaginação", a função "do buril do estatuário", "a nota solta de um hino" ou a fotografia, para contrapor-se à linearidade da pintura clássica, ou, ainda, "o pincel inspirado do pintor" que faz surgir de repente do nosso espírito, "como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres" (ALENCAR, 1980, p. 98).

Considerando-se que a sociedade brasileira, à época de Alencar, já fala a língua do progresso, com expressões e atitudes que respiram ares ingleses, franceses e até alemães, compreende-se a singularidade necessária na configuração das heroínas – misto de traços folhetinescos no singular cenário urbano brasileiro; necessária para promover a orientação estética do cotidiano das senhoras e jovens leitoras. Afinal, é preciso também acompanhar o turbilhão da vida moderna, "do tempo que tudo aferventa a vapor", cuja mobilidade observa o escritor: "Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?" (ALENCAR, 1959d, p. 694).

A Corte projetava-se para o resto do país como modelo de hábitos de civilidade e de consumo dos produtos importados ingleses e franceses. Aos chamados “príncipes da moda”, era imprescindível o charuto, a gravata elegante, a frequência a alfaiates caros e salões refinados; às mulheres cabia desfilar com roupas bem talhadas por modistas francesas, adornadas com rendas de Bruxelas e da Inglaterra, filós, gorgorões e fios de ouro, e com leques de marfim, madrepérola, tartaruga ou sândalo. Tamanha quantidade de produtos estrangeiros nas vitrines caras, e no interior das casas da elite, indica um bizarro paradoxo: a economia realiza-se no Brasil, do século XIX, pelo consumo de bens culturais – da moda das ruas à música –, que se sustenta pelo trabalho escravo (SCHWARCZ, 1998).

A otimização técnica, possível graças à invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens, além da disseminação de transportes mecanizados, o telégrafo, a eletricidade e o fluxo migratório para as cidades garantiram outro ritmo às notícias e à escrita e, conseqüentemente, à modernização da percepção, no século XIX. Como desdobramento desse processo, compreende-se o incremento das marcas de estetização em diversos níveis: no espaço urbano, submetido a frequentes embelezamentos; modos de comportamento baseados num estilo de vida estético; a vivência emocional e o entretenimento tornam-se as linhas diretivas da atividade cultural; estratégia econômica para, a partir das modas estéticas, vender não mais o produto em si, mas uma atitude, um estilo, um padrão de comportamento; e a emoção e o prazer tornam-se molas propulsoras dos valores culturais e das mentalidades. Entende-se aqui a estética, portanto, não mais como um fenômeno superficial, mas de profundidade, conforme reflexão de W. Welsh (1997).

O capitalismo como cultura é apreendido por nossos romancistas na definição de personagens, no perfil de valores morais, na decoração do interior das residências, nas atitudes, linguagem, vestuário e mobiliário. Da tela do escritor romântico brota a orientação para a nova sensibilidade, cosmopolita e refinada, necessária para o consumo de bens sofisticados, como alerta o narrador alencariano, em *A pata da gazela*, a seus leitores: “Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas o delírio da febre do materialismo que ataca o século” (ALENCAR, 1959a, p. 585). O romance torna-se uma experiência cultural que educa o homem brasileiro na moderna vivência urbana, modelando a sensibilidade do leitor para aspectos novos, como a fragmentação da visão, o efêmero da moda e o turbilhão das ruas.

Assim, a modernização da percepção e a modulação da subjetividade podem ser relacionadas, no Brasil do século XIX, à leitura de romances em folhetim e de romances-folhetins. O momento da leitura produz a estimulação sensório-motora dos corpos, equivalente ao ritmo exigido do indivíduo quando se locomove na cidade em transformação, isto é, um misto de atenção, devaneio e transe. Em contrapartida, a turbulência e as marcas do mundo do leitor também invadem a escritura da ficção. O ainda jovem Alencar flagrou o instante especial de projeção do turbilhão e exigências da vida moderna, dos prazos para a publicação sobre a produção de um folhetinista.

Na segunda-feira, tem a cabeça que é um caos de recordações de fatos, de anedotas e observações curiosas. A imaginação toma ares de pintor chinês e começa a desenhar-lhes flores e arabescos de um colorido magnífico. [...] Enfim os cinco sentidos põem-se ao fresco, e largam-se a passear cada um para seu lado. O ouvido a *flâner* recorda a cabaleta do *Trovatore*. O paladar e o olfato sentam-se comodamente à mesa da ceia. O olhar erige-se em daguerreotipeiro e diverte-se em tirar retratos *d'après nature*. E o tato vai estudar praticamente o magnetismo, para descobrir as causas misteriosas dos estremecimentos que produz a pressão doce e tépida de uma mãozinha delicada. (ALENCAR, 1960, p. 652)

Se a identificação é uma necessidade intrínseca de toda Literatura, e da própria vida, ao contrário dos gêneros anteriores, o romance nada contém que restrinja ou diminua tal identificação e exerce, por conseguinte, um poder maior sobre a consciência do leitor (WATT, 1990). Além disso, permite a exploração incomparável da personalidade e das relações sociais; por outro aspecto, o poder sobre a consciência alimenta a busca e satisfação de desejos. No entanto, também faz parte da história do romance problematizar seus efeitos sobre os leitores antes, ou depois, das posturas românticas.

Nessa perspectiva, a Literatura projeta um espelho sobre si mesma, para expressar a consciência crítica do seu poder sobre o imaginário, esgarça seus limites, expõe as suas fissuras. É justamente esse movimento que a mantém viva.

O romance *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, produzido em 1881, mostra-nos uma crítica à gama de reações provocadas pelas construções estéticas românticas. De um lado, a personagem Ana Rosa, que não conseguia imaginar melhor futuro para a mulher que o casamento; leitora de romances, "lera com

entusiasmo a *Graziela*² de Lamartine. Chorou muito com essa leitura e desde aí todas as noites, antes de adormecer, procurava instintivamente imitar o sorriso de inocência que a procitana oferecia ao seu amante” (AZEVEDO, 1978, p. 20). Além disso, ficara-lhe a recomendação da mãe, no leito de morte: “A gente deve casar porque ama e não ter de amar porque casou” (AZEVEDO, 1978, p. 19). Às avessas, contudo, da passiva heroína romântica, Ana Rosa investe na conquista do amado, envolvendo-o para o casamento; antes do qual ela engravida. No entanto, casa-se com o assassino de seu amante, o empregado de confiança do pai e promissor comerciante, tornando-se a zelosa esposa e mãe exemplar, modelo a ser seguido na sociedade.

A imagem de amor, difundida pelo ideário romântico, redundava em fracasso; demonstra-se irrealizável tanto quanto a possibilidade de êxito, pelo talento, inteligência e mérito da trajetória do protagonista, Raimundo, o mulato, cuja origem não é aceita numa sociedade de privilégios e antidemocrática. Nesse caso, fracasso duplo: do sonho liberal e da estética do branqueamento, estratégia política para naturalizar diferenças. Vitória da sociedade patriarcal: o controle imposto à personagem que se rebela, a punição à mulher com vida fora do casamento, com exemplos de histéricas, reproduzindo sintomas, tais como desmaios, enxaquecas, gritos, próprios de temperamentos doentios.

Até aqui estamos tratando de personagens vindas de uma elite e em situações especiais. Entretanto, quais seriam os efeitos das construções estéticas sobre personagens incapazes de ver o quanto as ruínas do imaginário escondem dos sentidos da sua existência, dos fundamentos das suas dores, das causas do aniquilamento de suas vontades? Personagens que, como cegas, dirigem suas vidas para a concretização e defesa das crenças e valores diluídos em teorias aprendidas em segunda ou terceira mão, quando defendem os dogmas da religião, da pátria ou os clichês da própria Literatura; todos os elementos da construção cultural e estética da sociedade. São, na comparação de Flaubert, como “pobres almas obscuras, úmidas de melancolia guardada, como estes pátios nos fundos das casas de província, cujos muros estão cheios de musgo” (FLAUBERT, 1993, p. 80).

Preocupado com os efeitos das construções estéticas sobre o homem comum, de baixa extração social, sem espaço e sem voz na cultura brasileira, Lima Barreto recria-os, questionando como, no cotidiano daqueles homens, reúnem-

² *Graziela*: episódio da obra *Confidences*, do poeta francês Lamartine. Relato poético de uma aventura sentimental de sua juventude, em tom romântico e confidencial.

se os fios esfarrapados de metáforas que definem o tempo, o espaço, a memória e os sujeitos.

São muitas as personagens não leitoras, mas ouvintes de modinhas populares que reproduzem os temas e sonhos do amor romântico no diálogo com a memória cultural. Clara dos Anjos, Cló, Ismênia ou Lívia – a protagonista do conto do mesmo nome, que sonha com um casamento como único recurso para tirá-la da rotina do trabalho doméstico –, exemplificam a atualização das imagens do amor no cotidiano e, como *bibelots*, esfacelam-se, silenciosamente, em inúmeros fragmentos de dor e decepção.

– O que é amar? Interrogava fremente. Não é escrever cartas doces? Não é corresponder a olhares? Não é dar aos namorados as ameaças da sua carne e da sua volúpia? [...] – Qual amor! Qual nada! A questão é casar e para casar, namorar aqui, ali, embora por um se seja furtada em beijos, por outro em abraços, por outro... – Ó Lívia! Você hoje não pretende varrer a casa, rapariga! Que fazes há tanto tempo na janela?! (LIMA BARRETO, 1956a, p. 155)

Um dos mais belos traços femininos, em sua obra, está na caracterização de Ismênia, a jovem que depois de ser abandonada pelo noivo não reencontrara mais o sentido para a vida; afinal o código de sua integração com o mundo estava contido na palavra 'casamento', e todo o feixe de significações que ela guardaria. Ismênia enlouquecera, "de uma loucura mansa e infantil". Exausta, enfraquecida, feito espectro, a personagem alcança o sublime na morte, porque a sua tragédia permite a possibilidade de conhecimento ao leitor, retirando-lhe as ilusões.

Ismênia despertou: viu, por entre a porta do guarda-vestido meio aberto, o seu traje de noiva. Teve vontade de vê-lo mais de perto [...] Viu os seus ombros nus, o seu colo muito branco... Surpreendeu-se... Era dela aquilo tudo? Apalpou-se um pouco e depois colocou a coroa. O véu afagou-lhe as espáduas carinhosamente, como um adejo de borboletas. Teve uma fraqueza, uma cousa, deu um ai e caiu de costas na cama com as pernas para fora... Quando a vieram ver, estava morta. (LIMA BARRETO, 1956b, p. 258-259)

Interessante também é perceber os efeitos da junção entre as imagens do folhetim romântico do século XIX e as modinhas e canções populares, difundidas com sucesso nos subúrbios pobres, numa espécie de prenúncio do alcance do rádio e, posteriormente, da televisão. Nas modinhas, a retórica de amor

atualiza-se em frases feitas para a conquista e associa-se à estética do sedutor. A linguagem recheada de metáforas recebe o auxílio da sátira com a finalidade de chamar a atenção do leitor para um processo mais sofisticado, de identificação psicológica por empatia, diferente da mera imitação abstrata. Em muitos casos, esse comportamento também é físico, uma questão de fala, gesticulação, modo de andar, postura, vestimenta e outras coisas semelhantes. Prepara o leitor, enfim, para flagrar Clara dos Anjos em absoluto envolvimento “pelo tic invencível do tocador de violão” ou o fascínio, a sedução da imagem sobre a psiquê alheia.

Clara, que sempre a modinha a transfigurava, levando-a a regiões de perpétua felicidade, de amor, de satisfação, de alegria, a ponto de quase ela suspender, quando as ouvia, a vida de relação, ficar num êxtase místico, absorvida totalmente nas palavras sonoras da trova, impressionou-se profundamente com aquele jogo de olhar com que Cassi comentava os versos da modinha. Ele sofria, por força, senão não punha tanta expressão de mágoa quando cantava - pensava ela. (LIMA BARRETO, 1956c, p. 81)

Sem discernimento crítico e absolutamente fascinada, Clara não percebe a encenação no jogo de olhar e voz de Cassi Jones. Semelhante a um processo de automatismo cognitivo a imagem sucede rapidamente a imagens, automáticas, acrílicas, à mercê da manipulação dos recursos do inconsciente.

No entanto, as formas de amor tornam-se mais complexas, quando na cidade moderna das primeiras décadas do século XX a subjetividade manifesta-se flutuante, condicionada por temporalidades e processos físicos e psicológicos diversos. A imagem da prostituta exemplifica a alteração dos sentidos do amor, quer por ter na transitoriedade e volatilidade a sua marca, quer por sintetizar imagens de compra e venda num só produto, o seu corpo, que funciona como alegoria para o processo geral que atinge os valores e sentimentos humanos.

Por centralizar a administração federal, a cidade do Rio de Janeiro afirma-se como o maior mercado consumidor brasileiro, tendo sido fortemente beneficiada por programas de obras, para reformas e modernização, possíveis graças ao grande afluxo de capitais estrangeiros entre 1903 e 1913. A necessidade de solução dos problemas básicos da cidade, como a falta d'água, melhores condições de saúde, transporte e moradia, é abandonada para favorecer a construção de uma imagem por um projeto urbanístico que tem em Paris o seu modelo político e metodológico e, acima de tudo, estético.

A realidade urbana adquire uma condição mágica pela transferência da mercadoria, de lojas e vitrines, para o espetáculo das ruas, com a multidão

extasiada. Nessa realização do capitalismo como cultura, tudo o que é desejável – sexo, prestígio social, moda, poder – transforma-se em mercadoria apresentada como fetiche, em exposição, para a massa de espectadores e ávidos consumidores. Simultaneamente, dá-se a valoração extrema da experiência visual, com mobilidade e permutabilidade sem precedentes, ligada a técnicas para fixar a atenção e impor a homogeneidade. “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 1997, p. 33).

O fascínio mágico do moderno se exerce nas ruas, nas vitrines, na imprensa, na moda e em forma de espetáculo, que permite a coexistência de fantasias e miragens de progresso que inspiram os homens ao consumo de imagens da modernidade. Com as imagens-mercadorias, a imaginação fixa-se no cotidiano por meio de etiquetas que anunciam sucesso, felicidade e beleza, e vendem solidão, desejos frustrados e perda de identidade que se dilui nos objetos. Estes, como que ganham vida autônoma absorvendo os indivíduos, fragmentados e dispersos pelas cidades e seus centros de consumo.

O belo conto *Um e outro*, escrito em 1913 por Lima Barreto, recria alegoricamente esse momento de dispersão da individualidade na multidão, de pessoas e objetos, em que tudo se equivale e se torna intercambiável. Lola, a protagonista, que todos se habituaram a ver como objeto de luxo, projeta a sua paixão em um *‘chauffeur’* de um carro arrojado e moderno. Se as partes do seu corpo de prostituta registram as oscilações e desvios de identidade – imigrante, criada, amante opulenta –, diante do fascínio do automóvel, e sua imagem de poder, beleza e virilidade, a personagem perde-se completamente entre *um*, objeto-mercadoria, e *outro*, ser humano mercadoria.

Entre ambos, *‘carro’* e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O *‘carro’* era como os membros do *outro* e os dois completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força. (LIMA BARRETO, 1956d, p. 251)

Extremamente visual na criação com palavras, o escritor Lima Barreto sustenta esse conto no deslocamento do olhar da protagonista que movimenta a relação estética entre pessoa, objetos e espaços. Seu olhar dirige-se para o espelho onde vê refletida a sua trajetória de imigrante a prostituta; avalia-se no olhar de admiração e inveja dos amantes e de outras mulheres; flagra detalhes dos passantes na rua ou dos passageiros do bonde; e consome com os olhos

vitrines, figurinos e mercadorias, assim como olha atentamente os imponentes prédios e monumentos, como o Teatro Municipal: “olhou-lhe as colunas, os dourados; achou-o bonito, bonito como uma mulher cheia de atavios” (LIMA BARRETO, 1956d, p. 252).

Nesse diálogo entre imagens, destaca-se uma significativa peculiaridade da cultura brasileira: a realidade modificável, intensa e esteticamente, pela avalanche consumista de produtos sofisticados, pela rapidez na absorção de inventos técnicos que interferem na apreensão das relações sociais e no comportamento dos indivíduos. Adquire-se por meio dos produtos um estilo de vida estético, refinado, cosmopolita, atualizado com os últimos inventos e teorias, e sustentado pelo trabalho escravo, apesar da Abolição.

Nessa fase, o romance ainda norteia e orienta, esteticamente, o cotidiano, mas realizando a crítica a seu poder de projeção-identificação sobre os sujeitos e sua experiência, especialmente a crítica àqueles recursos que se mesclam à retórica do amor como fragmento de memória guardado no imaginário, reproduzido nas atitudes e nas palavras.

A experiência do saber

A outra consequência da projeção do romance aos leitores reside na imagem do saber como possibilidade de ascensão social, nos moldes do discurso liberal. São muitos os cavalheiros elegantes, bacharéis, para quem o dinheiro não é um fim, apesar de herdeiros de rica fortuna; também são muitos os remediados, especialmente talentosos, que por um casamento afortunado alcançam rápida projeção social; ou ainda aqueles com dotes artísticos, como o Ricardo de *Sonhos D'Ouro* que “nunca aprendera desenho com mestres da arte. Sentira em si a intuição da forma e cultivara essa disposição natural, guiado pelas próprias observações” (ALENCAR, 1959c, p. 727). Elementos próprios da visão romântica, como a noção de gênio artístico, que conhece apenas pela intuição e supera o conhecimento racional, misturam-se a imagens de igualdade social, propriedade, defesa de um Estado moderno e democrático para o exercício da justiça, tolerância e bem-estar coletivo. Retórica do liberalismo assentada sobre privilégio oligárquico, antipopular e nada democrático, em defesa da manutenção de setores arcaicos agraristas e conservadores.

Se o *Bildungsroman* representa o percurso de um jovem bem-intencionado que, ao final, realiza um equilibrado aperfeiçoamento entre sua conformação interior e o mundo exterior das relações sociais, o romance romântico brasileiro promove, em contrapartida, um peculiar aprendizado.

Diverso da formação humanista do jovem burguês, como indivíduo e como integrante da sua classe, o romance brasileiro encaminha seus personagens, e indiretamente o leitor, à compreensão do uso conveniente do termo 'liberalismo', servindo, inclusive, à defesa patriótica do tráfico de escravos frente à pressão inglesa. Além do par esdrúxulo, liberalismo-escravidão, o personagem desenvolve-se no aprendizado do discurso liberal para ornamento dos salões, em cujos bastidores praticam-se as relações de favor e compadrio, paternalismo e submissão, tudo selado por laços pessoais que esvaziam o aperfeiçoamento do talento e a necessidade de competência e qualidade. Aprendizado, no entanto, absolutamente conveniente, e necessário, para a sobrevivência do jovem proprietário de escravos no contexto da forma capitalista e suas esdrúxulas ramificações, e feições, na periferia. Tudo isso desenhado, no romance, a partir da mescla de elegância e refinamento, generosidade e beleza – dos gestos às roupas.

Há no próprio romance romântico, contraditoriamente, personagens que diretamente questionam a necessidade do esforço, talento e competência, e recomendam outro princípio aos jovens: "Para que se matarem a construir pedra a pedra uma posição às vezes bem medíocre, se podem tomar de assalto o futuro, e conquistar a reputação *d'un coup de main*, como fazem por aí os espertos?" (ALENCAR, 1959c, p. 848).

A esperteza e o ludíbrio constituem o método de rápida ascensão social. Vale a pena conferir a receita, ou método, extremamente atual de como tornar-se uma celebridade.

O processo é simplicíssimo. Marca-se entre os vultos notáveis do país aquele que mais convém à ambição do pretendente: um estadista, se o fuão destina-se à política; um literato, se o fuão aspira a escritor. Escolhido o alvo, assesta o sujeito contra ele toda a sua metralhadora: a mentira, a injúria, o insulto grosseiro. A cidade ocupa-se imediatamente do escândalo. 'Quem é?... quem é que ousa atacar o homem eminente?' Conhecidos, mas principalmente os amigos correm açodados à compra do pasquim; comentam a insolência e vão com uma caramunha de jesuíta propalando a notícia... O autor, de fuão que era na véspera, torna-se personagem: todos inquiram dele, apontam-no quando passa, repetem seu nome como um epíteto do caráter por ele agredido e atassalhado. Assim, abre-se caminho até a celebridade, que é a base de toda a grandeza. (ALENCAR, 1959c, p. 848-849)

O método da esperteza para a ascensão social revela, também, o conteúdo da imprensa que não instiga a reflexão crítica. Na sociedade brasileira, a longa

permanência da comunicação oral e, por isso, ausência de libelos escritos; a predominância da crítica personalista, da pilhéria, da anedota, do dito ao pé do ouvido no lugar de uma observação objetiva – dirigida às instituições e não às pessoas – moldaram a imprensa e suas relações com a sociedade. Além dos apedidos e textos anônimos com críticas contundentes e de ataques pessoais, a estrutura jornalística manteve-se oligárquica, paternalista, equilibrando-se entre o latifúndio poderoso, até a Primeira República, e a burguesia urbana em ascensão, mas politicamente frágil.

Os romances machadianos, e sua poderosa ironia, exploram a fundo essa contradição que se torna muito evidente na satírica *Teoria do Medalhão*. Afinal, a vida para os personagens desse delicioso diálogo é uma “enorme loteria com inúmeros malogrados”; e o aperfeiçoamento possível a se buscar é o da prática da encenação do saber, única garantia de prestígio, riqueza, poder, com a ajuda eficiente da “publicidade”.

A publicidade é uma dona loureira, e senhoril, que tu debes requestar [...] Que Dom Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado Científico da Criação dos Carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. (ASSIS, 1986, p. 292)

Inversão de valores conveniente, necessária, também nas primeiras décadas do século XX, com uma República condenada ao antiliberalismo dos setores agraristas, de perfil oligárquico, antipopular e autoritário. Curiosamente, apesar de consumidora de bens culturais reificados, e de produtos importados sofisticados, a elite econômica derrotou o industrialismo incipiente, da Primeira República, em nome da democracia, da liberdade e do progresso econômico.

Uma digressão se faz necessária para compreendermos, historicamente, a construção do saber que, na cultura brasileira, também se fez como espetáculo. O sonho de um pai remediado dos séculos XVII e XVIII era ter um filho padre, tanto quanto no século XIX seria tê-lo doutor, médico ou advogado, ou político. À época colonial, as escolas jesuíticas não se dedicavam propriamente ao ensino, mas ao proselitismo e ao noviciado, atendendo aos filhos dos mais ricos e poderosos. O colégio resumia a vida das cidades: “era a casa de espetáculos, sala de conferências, academia literária e órgão autorizado de notícias.” (RIZZINI, 1988, p. 203). Também promovia festas disputadas para apresentação de seus alunos, com passeatas alegres e cenografia com fogos,

charangas, luzes e cores. A conclusão de um curso e a entrega de diploma de mestre constituía-se num verdadeiro espetáculo feito de “discursos, juramentos, música e séqüito, sem faltar o anel [...] o capelo azul, o livro, o cavalo e o pajem com o barrete” (RIZZINI, 1988, p. 204).

Rituais de um saber difundido como um verniz superficial e marcado por símbolos exteriores de prestígio e opulência, num país de analfabetos. Da Colônia à República, sofisticam-se os ritos e o saber se reveste de novos títulos, trajes e atitudes para impor autoridade, imprimindo como fetiches categorias externas aos indivíduos. Constrói-se a imagem do saber num espetáculo em graus diversos, desde a sedução da pose, deliberadamente estética, de sisudez, rigor e compenetração até a violência e o autoritarismo de que se reveste o pseudo-conhecimento.

Críticos da cultura brasileira, entre eles Manoel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda, realizaram estudos sobre as diversas atitudes que expressam saber – do discurso às vestimentas, gestos, declaração pública de preferências – condensadas no que denominaram de *bacharelismo*.

O escritor Lima Barreto possui, entre os pontos fortes de sua obra, a crítica ao saber como espetáculo na criação de muitos personagens que ostentam o título de doutor coberto pelo verbalismo oco, adulação e prepotência. O interessante na sua abordagem reside na percepção de que a construção estética da imagem do saber coaduna-se com a nossa história cultural e, ao mesmo tempo, com os pressupostos da modernidade do início do século XX. Tanto quanto o fetiche das ruas e vitrines, o saber configura-se a partir de uma aura mágica, de discurso civilizatório e atuação de prestidigitador. “Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos [...] Era um *pallium*, era alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas cujo encontro os maus olhares, os exorcismos se quebravam” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 54).

Personagens que abrem uma janela, pela imaginação, para sobreviver em uma cultura de limitadas condições de ascensão social, como o protagonista de *Um músico extraordinário*, *O homem que pingava idéias* ou o famoso *Homem que sabia javanês*, além de inúmeros doutores, burocratas, políticos e militares de “faz de conta”. Todos possuem em comum a perspicácia para atuar, sem remorso ou culpa, no diálogo com as imagens de sucesso, modernidade, realização: sabem que tanto a sua atuação individual quanto a organização social projetam imagens de êxito, com esdrúxulos pés de barro, garantindo um espaço rico para a atuação convincente de tipos, como o “Senhor Castelo, o

homem que sabia javanês” (LIMA BARRETO, 1956f). Este, além de relatar suas peripécias, ainda sugere ao leitor, com um ambíguo chamado, a possibilidade de fazer o mesmo.

Passei a ser uma glória nacional e, ao saltar no cais Pharoux, recebi uma ovação de todas as classes sociais e o presidente da República, dias depois, convidava-me para almoçar em sua companhia. [...]

– Olha: se não fosse estar contente, sabes que ia ser?

– Que?

– Bacteriologista eminente. Vamos? (LIMA BARRETO, 1956b, p. 246)

Todos esses personagens reconhecem quais princípios fundamentam os valores na sociedade e fazem a leitura pelo espelho dos termos ‘saber’, ‘conhecimento’ e ‘reflexão crítica’, e, coerentes com o seu tempo, demonstram conhecer a importância da imagem sobre o real.

Afinal, o escritor também fora contemporâneo da emergência de uma elite profissional que já incorporara os princípios liberais à sua retórica e passava a adotar um discurso científico-evolucionista como modelo de análise social, transformando o letrado em homem de ciência. No entanto, a moda científica entra no país por meio da literatura, e não da ciência mais diretamente: modelos e teorias ganhavam larga divulgação por meio dos heróis e dos enredos, que privilegiavam as máximas científicas evolucionistas. Ainda que não formassem um grupo homogêneo, esses intelectuais guardavam certa afinidade que os unia: circulavam pelos diferentes centros, estabelecendo relações de intercâmbio cultural, por um lado, e, por outro, garantiam, com isso, certo reconhecimento e polivalência para encobrir a parca especialização e a frágil delimitação das áreas de saber (SCHWARCZ, 1993).

Mas, quais os efeitos na alma do jovem de baixa classe social, das ruínas – ou fragmentos de memória cultural – feitas dos sonhos de aperfeiçoamento pelo talento e trabalho, alimentados pelo discurso liberal, embutido nos romances? Especialmente em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, essa questão é explorada por Lima Barreto.

Na obra, o autor estabelece a proposta de uma narrativa tradicional e esvazia a expectativa da lógica sequência espaço-temporal no encadeamento das ações. O que de fato se encontra é uma sofisticada reflexão sobre a natureza da ficção na literatura, na cultura, na história humana. Assim, as dificuldades que cercam um escritor, entre elas a solidão, o questionamento sobre valor e função do que escreve, são personificadas pelo protagonista do romance e constituem uma

metáfora para o escritor moderno da Literatura Brasileira; sem o traço utópico do primeiro escritor, Pero Vaz de Caminha, nem a inteireza absoluta do personagem alencariano “Vaz Caminha”, porém, o melancólico, fragmentado e vacilante escritor Isaías Caminha: “Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia pra dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo. Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?” (LIMA BARRETO, 1956e, p. 119).

Por isso, a seleção de fatos significativos da vida do protagonista prende-se à associação com a palavra, enquanto discurso de saber. O lugar de origem de Isaías Caminha marca-se pela ambiguidade de situar-se entre o “espetáculo do saber do pai”, padre da pequena cidade onde nascera, proibido de revelar sua paternidade, e a ignorância da mãe, dócil, submissa e socialmente marginalizada pela pobreza. Desse lugar entre o desamparo e o poder, Isaías apreende o sentido de sagrado para o saber: “sabendo, ficávamos de alguma maneira sagrados, deificados” (LIMA BARRETO, 1956e, p. 46). Por sua aplicação aos estudos, quando jovem, ganha de presente um livro, ironicamente chamado *Poder da Vontade*,³ que se torna seu livro de cabeceira, e aguça-lhe a vontade de saber e alcançar as benesses prometidas a quem demonstrasse conhecimento, na forma de títulos, especialmente o título de doutor, a ser obtido, não na província, mas na sedutora e perigosa capital da República.

Gradativamente, a estadia do protagonista na cidade do Rio de Janeiro caracteriza-o como um ser à margem, deslocado, com a angústia de “árvore sem raiz”. A sua única esperança, a ajuda do doutor Castro solicitada em carta pelo coronel do interior, transformara-se em esquiva e desalento. A consciência do fracasso pelo esvaziamento de suas crenças acentua a exclusão de Isaías da coletividade, onde não encontra qualquer forma de identificação. Nesse sentido, a narrativa supera a perspectiva inicialmente oferecida ao leitor, de que as dificuldades do personagem explicar-se-iam pelo preconceito racial, direta e exclusivamente; o autor amplia o enfoque e a mulatice do protagonista não lhe garante um nicho ou abrigo, nem tampouco uma trégua frente às hostilidades e à dor. Por isso, o encontro casual com “uma rapariga de cor”, de olhos tristes e feições agradáveis transforma-se em mais um aspecto de desintegração. O motivo: o jovem Isaías lê um livro, quando encontra a moça, fugindo aos paradigmas de comportamento esperado em indivíduos de sua classe social.

³ Sem dúvida, diálogos profundos de Lima Barreto com Nietzsche e Stendhal.

Considerarei-a um instante e continuei a ler o livro, cheio de uma natural indiferença pela vizinha. A rapariga começou a murmurar, perguntou-me qualquer coisa que respondi sem me voltar. Subitamente, depois de fazer estalar um desprezível muxoxo, disse-me ela à queima roupa: – Que tipo! Pensa mesmo que é doutor... (LIMA BARRETO, 1956e, p. 131)

Sem forças para lutar contra a vontade alheia – “A minha individualidade não reagia; portava-se em presença do querer dos outros como um corpo neutro; adormecera, encolhera-se timidamente acobardada” (LIMA BARRETO, 1956e, p. 133) –, Isaiás perambula pela cidade entre travessas despovoadas, ruas movimentadas, bairros distantes, alternadamente tanto como eram as suas atividades diárias para sobrevivência: alguns dias almoçava, noutros lia Daudet e Maupassant com fome na Biblioteca Nacional, dormindo apertado em um quarto, numa casa de cômodos, quase sem roupa e nenhum dinheiro. Está no submundo, com fome e sentindo-se abandonado, no submundo do sonho de ser doutor.

Todavia, a mudança do papel de observador, distante, das ações dos poderosos jornalistas, a contínuo com trânsito livre pela redação de um importante jornal produz em Isaiás Caminha uma acomodação de perspectivas, uma satisfação por sua atual condição: morador de uma casa de cômodos, com almoço e jantar todos os dias, gozando da proximidade (e quase cumplicidade) com o poder, a usufruir gorjetas que aumentam o salário e o distanciamento dos estudos. O ambiente e todas as exigências do meio onde circula não lhe suscitam qualquer necessidade de saber, como conhecimento, para abertura de horizontes, mas do saber cativar relações e favores. “E notei essa ruína dos meus primeiros estudos cheio de indiferença, sem desgosto, lembrando-me daquilo tudo como impressões de uma festa a que fora e a que não devia voltar mais. Nada me afastava da delícia de almoçar e jantar por sessenta mil-réis mensais” (LIMA BARRETO, 1956e, p. 246).

A promoção profissional, de contínuo a jornalista, dá-se para Isaiás por vias outras, marginais à competência e talento. O acaso leva-o a encontrar o seu chefe em um prostíbulo e essa situação mostra-se extremamente reveladora da intimidade e, ao mesmo tempo, da fragilidade do temido diretor. Promovido a repórter, definitivamente abandona o estudo, as suas leituras são os outros jornais e revistas para reproduzir-lhes as ideias, ampliar-lhes o enfoque e, enfim, calcar sobre eles os seus artigos.

O estado geral do protagonista de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* inquieta o leitor porque lhe fora anunciado um relato das fases da vida de um indivíduo e, na espera de uma sequência temporal que encaminhe os acontecimentos a um clímax – de êxito ou fracasso da personagem –, decepciona-se com a permanente sensação de deslocamento em Isaías, mesmo quando já favorecido redator de jornal. Apesar da narrativa machadiana, o leitor brasileiro ainda deseja, no começo do século, a perspectiva romântica de herói e de acomodação dos conflitos pelo narrador. Em geral, não suporta bem a incerteza, a fragilidade, a indecisão, enfim, a dissolução tanto de homens e seus ideais, quanto da própria forma de expressão. Como já refletiu Mário de Andrade,⁴ o que vingou entre nós foi a tendência clássico-romântica à criação de heróis-sínteses, de protótipos em vez de tipos, mesmo entre autores como Aluísio de Azevedo e Raul Pompéia.

“Não sei se poderia ter sido inteiriço até o fim da vida” (LIMA BARRETO, 1956e, p. 110), analisa o personagem narrador, frente às características da realidade moderna em que mergulhara. As resistências encontradas são, na vida moderna, desproporcionais às forças humanas e para nela viver é preciso uma constituição heróica. Esta, porém, reveste-se de tudo o que é relegado e marginal, em atitudes que vão da teimosia e impaciência ao ódio e até a paixão pelo suicídio.

A melancolia e o ceticismo, nesse caso, não se vinculam ao fracasso e paralisia, mas compõem a tensão do heroísmo moderno, que, ao contrário do heroísmo político ou romântico, reúne os traços fragmentados e frágeis, comuns a milhares de existências marginais. Nada resta do caráter inteiriço, sem vacilação ou crise, da dureza e virilidade típicas do herói romântico. Imerso no espetáculo da vida mundana, o protagonista expõe ao leitor toda a fragilidade da sua (e da) existência moderna. Embora se definindo como um grande pacote moderno do qual tivesse fugido o vapor, que movia suas máquinas, Isaías Caminha deixou de ser escrivão, enriqueceu e, figurando nas notícias elegantes dos jornais, poderia até, se quisesse, tornar-se deputado.

Assim, o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* apresenta a perspectiva oposta ao *Bildungsroman* quando a formação do jovem de família humilde e seu aperfeiçoamento como indivíduo e cidadão resultam num êxito

⁴ Para Mário de Andrade, “afora Machado de Assis e o filão descoberto por Lima Barreto, é incontestável que a nossa psicologia novelística foi sempre muito precária” (ANDRADE, 1980, p. 1.165).

esdrúxulo: torna-se um bem-sucedido jornalista e político, próximo do saber como espetáculo e alheio ao conhecimento como crítica e reflexão.

O romance como experiência cultural

A literatura no Brasil, especialmente o romance, no século XIX, constituiu espaço estratégico para garantir a hegemonia necessária à formação de laços de co-nacionalidade, por um lado; por outro produziu uma sociabilidade e mediação importantes ao refinamento das elites para o papel de consumidoras, no contexto mundial.

Considerar o romance como experiência cultural implica alargar a compreensão do texto para enxergar as mediações, que harmonizam gostos e encobrem diferenças, e perceber os ajustes necessários entre a escritura e o leitor, iletrado, que exige do romance um diálogo, intenso, com as estratégias do folhetim e a estrutura jornalística.

Assim, entre a escritura que absorve as marcas do leitor e interage com o mercado, situamos o romance, no século XIX, que, por meio da projeção da experiência do amor e dos conteúdos do saber, constitui e deforma identidades, construindo uma via subterrânea que o aproxima do teor e finalidade da cultura de massas, hoje, especialmente na fusão fantasia e realidade e na identificação, profunda, entre espectador e personagens.

A experiência cultural, ali produzida, é, no entanto, revelada pela força do próprio romance, na sua plasticidade e autocrítica. Paradoxo que o mantém vivo.

Referências:

ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1959a. 1 v.

_____. Diva. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1959b. 1 v.

_____. Sonhos d'ouro. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1959c. 1 v.

_____. Bênção paterna. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1959d. 1 v.

_____. Ao correr da pena. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1960. 4 v.

- _____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980. p. 80-104.
- ANDRADE, Mário de. A psicologia em ação. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980. 2 v. p. 1165.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Teoria do medalhão: papéis avulsos. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 2 v.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- CANDIDO, Antônio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antonio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio, tradução e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- LIMA BARRETO, Afonso H. de. Lívia: histórias e sonhos. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956a.
- _____. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956b.
- _____. Clara dos Anjos. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956c.
- _____. Um e outro: Clara dos Anjos. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
- _____. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956e.
- _____. O homem que sabia javanês: Clara dos Anjos. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956f.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822: com um breve estudo geral sobre a informação*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.

SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELSH, Wolfgang. *Undoing aesthetics*. London: Sage Publications, 1997.

Title:

Novel as cultural experience: Lima Barreto's critical dialogue

Abstract:

This article presents a critical dialogue of the writer Lima Barreto (1881-1922) with the singularity of Brazilian romantic novel writing which incorporates the feuilleton's devices, the structure of news and information to entice the reader, illiterate. Resources of mediation that transforms the experience of language, and reading on cultural experience because it shapes values and sensibilities, builds and deforms identities, and sediments the urban imaginary-mass.

Keywords:

Lima Barreto; Romance; Feuilleton; Culture.

Recebido em 15.02.2010. Aprovado em 25.04.2010.