

MARCOS ANTONIO RODRIGUES

**ÁLVARO LINS LEITOR DO ROMANCE BRASILEIRO: DA
RECEPÇÃO CRÍTICA AO LEGADO TEÓRICO**

ASSIS

2021

MARCOS ANTONIO RODRIGUES

**ÁLVARO LINS LEITOR DO ROMANCE BRASILEIRO: DA
RECEPÇÃO CRÍTICA AO LEGADO TEÓRICO**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – FCL/Assis – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. (Área do conhecimento: Literatura e Vida Social. Linha de pesquisa: Leitura, Crítica e Teoria Literária).

Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

R696a Rodrigues, Marcos Antonio
 Álvaro Lins leitor do romance brasileiro: da recepção
 crítica ao legado teórico / Marcos Antonio Rodrigues. Assis,
 2021.
 344 f.

 Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
 (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

 1. Crítica. 2. Lins, Álvaro, 1912-1970. 3. Literatura
 brasileira. 4. Século XX. I. Título.

CDD 869.09981



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: ÁLVARO LINS LEITOR DO ROMANCE BRASILEIRO: DA RECEPÇÃO CRÍTICA AO LEGADO TEÓRICO

AUTOR: MARCOS ANTONIO RODRIGUES

ORIENTADOR: GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. MARCOS LEMOS FERREIRA DOS SANTOS (Participação Virtual)
Universidade de São Paulo / USP/São Paulo

Prof. Dr. EDUARDO CESAR MAIA FERREIRA FILHO (Participação Virtual)
Universidade Federal de Pernambuco / UFPE

Assis, 22 de fevereiro de 2021

*Aos meus familiares, amigos e professores que acreditaram na
realização do projeto.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e familiares queridos pelo apoio e por acreditarem na realização do trabalho;

Aos meus professores pelas possibilidades criadas para que eu pudesse ter a oportunidade de crescimento intelectual e humano;

Aos alunos, sobretudo, os da escola pública, que tive ao longo de um percurso de quase dez anos de docência (onde ensinei e aprendi), os quais muito contribuíram para meu aperfeiçoamento intelectual e sensibilidade no reconhecimento de um país elitista e desigual;

Ao professor e orientador Gilberto pela ajuda, paciência e disponibilidade ao contribuir na realização do trabalho;

Ao professor Márcio pela orientação e ajuda na iniciação científica, quem me apresentou Álvaro Lins;

Ao professor Rubens, pela orientação e carinho durante o mestrado;

Aos professores (Sandra e Fabiano) que participaram com afinco por meio de suas leituras atentas tanto no Exame de Qualificação e quanto no de Defesa, vindo a contribuir com apontamentos precisos para a melhoria do trabalho;

Aos professores ... pela primorosa leitura feita na Defesa Final: Sandra, Álvaro, Marcos e César Maia.

Aos professores cuja presença e disciplinas foram muito além das simples expectativas da exigida integralização de créditos: Sílvia, Álvaro, Bene, Rosane e Marcos (da USP);

Aos amigos que fiz nesse percurso acadêmico, cujas *travessias* remetem aos tempos da graduação e que, mesmo longe, continuamos perto por meio do grupo no WhatsApp (Isis, Renatinha, Ana e Jack);

À Raquel, amiga que conheci no doutorado e levarei para a vida toda, com quem tanto compartilhei angústias e alegrias;

Aos professores e amigos da escola EE Padre Mário Briatore (Michelle e Silmara, em especial), onde estudei e trabalho;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras pela disponibilidade, ajuda e amparo ao nos orientar em um dos momentos mais difíceis que são as esferas *burocráticas*.

À FAPESP pelas bolsas concedidas aos trabalhos que antecederam essa pesquisa;

À CAPES pela bolsa que financiou parte significativa dos anos da pesquisa.

Aliás, creio poder dizer que ele [Álvaro Lins] é o maior crítico de ficção que já apareceu no Brasil. A crítica de ficção é a pedra de toque para se reconhecer o verdadeiro crítico, aquele que funde sensibilidade com poder de analisar. É a mais complexa e a mais delicada. (Antonio Candido. *Um Crítico*. p. 13, grifo nosso).

Ler um romance é uma arte difícil e complexa. Para aproveitar tudo o que o romancista – o grande artista – oferece, é preciso ter uma percepção muito fina e também uma imaginação muito arrojada. (Virginia Woolf. *A arte do romance*. p. 70)

RESUMO

Este trabalho visa a resgatar uma parte significativa da crítica literária de Álvaro Lins (1912-1970). Tendo produzido diversos textos sobre variados assuntos na imprensa da primeira metade do século XX, suas considerações sobre o romance brasileiro no livro *Os mortos de sobrecasaca* são o corpus principal desta pesquisa. No entanto, o trabalho começa investigando o surgimento do gênero em solo europeu e sua chegada ao Brasil. São também considerados os estudos de Lins sobre o romance europeu, em particular, Eça de Queirós e Marcel Proust. A seguir, traçam-se dois caminhos do romance, o tradicional e social, nos moldes do Realismo e do Naturalismo, permitindo investigar desde a prosa de Aluísio de Azevedo até a produção da primeira metade do século XX, com o romance regionalista e documental dos anos 1930: Amando Fontes, José Lins do Rego e Jorge Amado, entre outros. Por outro lado, tendo o romance moderno com incursões na memória como foco, avaliou a prosa psicológica, iniciando com Machado de Assis e alcança grandes expressões com a introspecção do século seguinte: Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria etc. Neste panorama e estrutura, caminha-se para observar a teoria em sua crítica, a fim de observar seus mecanismos analíticos e interpretativos, bem como os elementos constituintes do romance segundo sua concepção. Seus estudos sobre o gênero, tanto em termos de procedimentos formais quanto temáticos, trazem à tona um inestimável legado teórico de um crítico que, muitas vezes, foi rotulado de “impressionista”. Mesmo colaborando sistematicamente nos jornais e produzindo no “calor da hora”, esta tese atesta que Álvaro Lins foi leitor assíduo do romance nacional e universal, e aponta como analisou os principais elementos da composição do romance: personagem, técnica e estilo. Sua crítica e teoria revelam um ávido estudioso da produção nacional que deixou uma bibliografia de valor essencial para a história literária brasileira.

Palavras-chave: Crítica literária; Álvaro Lins; teoria do romance.

ABSTRACT

This work aims to rescue a significant portion of the literary criticism of Álvaro Lins (1912-1970). Having produced diverse texts about various subjects in the press of the first half of the 20th century, the research has its considerations about the Brazilian novel in the book *Os mortos de sobrecasaca*. However, the work begins by investigating the emergence of the novel on European soil and its arrival in Brazil. The critic's studies about European novel are also considered, in particular, Eça de Queirós and Marcel Proust. Then, tracing two ways of the novel, the traditional and social along the lines of Realism and Naturalism, allowed the critic to investigate since Aluísio de Azevedo's prose to the production of the first half of the 20th century, the regionalist and documentary novel of the years 1930: Amando Fontes, José Lins do Rego and Jorge Amado, among others. On the other hand, having the modern novel with incursions into memory, it made possible the reading of psychological prose. It begins with Machado de Assis and reaches great expressions with the introspection of the following century: Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria etc. In this overview and structure, one walks to observe the theory in his criticism, in order to observe its analytical and interpretative mechanisms, as well as the constituent elements of the novel according to his conception. His studies of the genre, both in terms of formal and thematic procedures, reveal an invaluable theoretical legacy of a critic who was often labeled an "impressionist". Even collaborating systematically in the newspapers and producing in the "heat of the hour", this thesis attests that Álvaro Lins was a frequent reader of the national and universal novel, and points out the main elements in the novel composition: character, technique and style. His criticism and theory reveal an avid scholar of prose production, so he left a bibliography of essential value for Brazilian literary history.

Keywords: Literary criticism; Álvaro Lins; novel theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA DE ÁLVARO LINS: A FORMAÇÃO DO INTELLECTUAL NAS PÁGINAS DO JORNAL.....	12
OBJETIVOS, REFERENCIAL TEÓRICO E DIVISÃO DO TRABALHO.....	24
 CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DO ROMANCE.....	40
I.1 SURGIMENTO, ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DO ROMANCE.....	41
I.2 O ROMANCE ATRAVESSA O ATLÂNTICO: ACLIMATAÇÃO DO GÊNERO NO BRASIL E TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS.....	54
 CAPÍTULO II – ÁLVARO LINS E A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU.....	65
II.1 A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX: A PRODUÇÃO ROMANESCA DE EÇA DE QUEIRÓS E A HERANÇA DO REALISMO E DO NATURALISMO.....	66
II.2 A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XX: MARCEL PROUST E A PERSPECTIVA DO ROMANCE PSICOLÓGICO MODERNO.....	107
 CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DO REALISMO/NATURALISMO.....	127
III.1 ALUÍSIO AZEVEDO NO LIMIAR DO ROMANTISMO E DO NATURALISMO: A <i>INFÂNCIA</i> DO ROMANCE BRASILEIRO.....	128
III.2 A <i>MATURIDADE</i> OU <i>FASE ADULTA</i> DO ROMANCE BRASILEIRO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DA FICÇÃO REGIONALISTA DE 30 NAS PÁGINAS DO JORNAL.....	147
 CAPÍTULO IV – A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DO REALISMO PSICOLÓGICO.....	200

IV.1 REVOLUÇÃO TEMÁTICO-FORMAL E O INÍCIO DO ROMANCE PSICOLÓGICO: O <i>LUGAR</i> DE MACHADO DE ASSIS NA LITERATURA BRASILEIRA E NA CRÍTICA DE ÁLVARO LINS.....	201
IV.2 INFINITUDES FORMAIS E INTROSPECÇÃO NO ROMANCE MODERNO: UM <i>IMPASSE</i> PARA OS CRÍTICOS DE FOLHETIM.....	228

CAPÍTULO V – A TEORIA DE ÁLVARO LINS: PERSPECTIVAS SOBRE A TÉCNICA E A FORMA ROMANESCA E A FUNÇÃO DO ROMANCISTA.....	285

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	320

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	328

INTRODUÇÃO

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA DE ÁLVARO LINS: A FORMAÇÃO DO INTELLECTUAL NAS PÁGINAS DO JORNAL

*“A matéria da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente é também uma espécie de arte”
(FRYE, s/d, p. 11).*

A crítica literária é uma instância mediadora entre a obra e o público; seu papel é julgar e avaliar a produção artística para orientar os leitores, de modo que suas diretrizes se encontram respaldadas em determinados valores de uma época precisa. Contudo, os parâmetros utilizados nem sempre acabam dando conta de seu objeto de estudo – *a obra de arte* –, sendo necessário um desdobramento ou mesmo uma superação dos métodos e das técnicas para que se possa realizar a devida análise do material artístico. Conforme apontado por João Alexandre Barbosa (1937-2006), Guimarães Rosa e Clarice Lispector, assim, exigiram outros parâmetros de crítica em relação aos que vigoravam em seus respectivos tempos (1990, p. 69). Se por um lado, a ficção dos anos 30 poderia ser “resolvida” pela crítica naturalista, as obras de Guimarães e Clarice, por outro, impõem uma outra linguagem crítica, com um discurso que pudesse abarcar estofo metafísico e linguagem artística.

Álvaro Lins (1912-1970), em muitos momentos, sentiu o “nó” que a ficção contemporânea acarretou aos críticos de rodapé (como a todos os projetos teóricos) na primeira metade do século passado. De certa forma, tal crítica da época ainda não estava preparada para o grande arcabouço de novidades trazidos pelas novas tendências. Apesar das limitações frente à ruptura alcançada pela ficção, o rodapé dos jornais era o principal meio de propagação cultural, o espaço em que se situavam os principais intelectuais que acompanhavam a produção artística. O viés jornalístico impunha uma escrita que, na maior parte das vezes, dialogava com outras áreas do conhecimento, em um estilo parecido ao da crônica devido à linguagem simples e acessível; somam-se a isso os intuitos mercadológicos da imprensa; o homem de letras, geralmente bacharel em Direito, era o responsável pela

irradiação cultural e pela orientação da opinião pública sobre os mais diversos assuntos. A crítica de rodapé estava ligada à publicidade, ao imediatismo frente às publicações das obras e à dinâmica editorial e o crítico obedecia à pauta estabelecida pela direção dos meios de comunicação. O real intuito era discernir entre as qualidades e os defeitos dos escritores, seus acertos e desacertos. De fato, “distinguir o joio do trigo”, apontando os que possuíam o potencial e os que não o tinham; assim, servia para encorajar ou desencorajar os estreantes.

Com o advento do *new-criticism*, surgido a partir de 1920 nos Estados Unidos, e a criação das primeiras universidades no Brasil, nasce um novo tipo de crítico – o acadêmico ou universitário –; sua formação encontra-se atrelada às Faculdades de Filosofia que foram criadas em São Paulo, em 1934, e no Rio de Janeiro, em 1938. Os intelectuais ligados às academias contestaram determinantemente o “amadorismo” dos críticos de rodapé e o respectivo “prejuízo” de sua falta de profissionalização na área das Letras. De fato, “[...] a crítica atinge uma fase de autoconsciência, de domínio metodológico e técnico, de profissionalismo, de repúdio ao autodidatismo, ao amadorismo, à improvisação, com preferência pela formação universitária” (COUTINHO, 1988, p. 309). A polêmica mais avassaladora se travou entre o próprio Álvaro Lins e Afrânio Coutinho (1911-2000); por parte deste, a querela chegou ao xingamento e à ofensa pessoal¹ (BOLLE, 1979, p. 25). Por parte daquele, houve mais silêncio e uma breve explanação em *Literatura e vida literária* (1963)² e um capítulo próprio intitulado “Crítica e estilo”, no livro *O relógio e o*

¹ Bolle expõe que entre os termos usados foram “criticastro”, “caso de polícia e hospício”, “farsante, intrusão, cactos de Caruaru”. Eles se encontram no capítulo final – “O Impostor”, do livro *No Hospital das Letras*, de Coutinho. A polêmica se estendeu ainda na seção “Correntes Cruzadas” do Suplemento Literário do *Diário de Notícias*.

² *Literatura e vida literária*: diário e confissões compreende notas que, em sua totalidade, foram compiladas de *Notas de um diário de crítica*, 1º Volume (segunda edição) e 2º Volume (primeira edição). Em uma delas aparece a menção ao crítico baiano e sua incoerência ao impor modelos estrangeiros ao sistema intelectual brasileiro: “Escreveu Afrânio Coutinho um artigo contra a crítica dos rodapés, contra o que chama a instituição dos folhetins semanais de crítica. O seu argumento é curioso: o rodapé de crítica não deve existir no Brasil porque ele não existe nos Estados Unidos da América... Qualquer dia acrescentará que deve ser abolida a língua portuguesa no Brasil, porque a língua falada nos Estados Unidos é a inglesa. Não chegará a tanto, com certeza, o pobre rapaz que, feito secretário de uma revista de divulgação popular, pretende ser juiz em assuntos de crítica, com a autoridade exclusiva de uma estada

quadrante. Ademais, fatores particulares os colocaram em contraposição: ambos disputaram uma vaga no Colégio Dom Pedro.

É a partir do século XX que houve o intuito de definir claramente o âmbito da crítica e da teoria literária, tais como métodos, conceitos, critérios, procedimentos, linguagem e objetivos. Amplia-se uma tensão metodológica entre os críticos, tendo em vista a busca de procedimentos mais específicos. Trata-se da “desumanização da crítica impressionista” como se houvesse um melhor lugar ou posição concreta para se avaliarem as obras, com a pretensão de negar o que já havia sido feito antes. Era um *método genérico* ou *básico* que se presenciava na crítica dos rodapés, uma vez que, por serem escritos circunstanciais, havia, de forma geral, falta de rigor analítico.

Mas, apesar de ser vista negativamente pelos novos eruditos, a crítica jornalística superou consideravelmente, na maioria das vezes, a crítica entendida como *científica*, em razão de que os grandes pensadores do período estavam no meio jornalístico. Dentre os jornais que mantinham os rodapés mais importantes que circulavam na época com seus respectivos críticos podem ser citados os seguintes: *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, com Álvaro Lins, em 1940, e Franklin de Oliveira (1916-2000), em 1956; *O Jornal*, do Rio de Janeiro, com Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e Tristão de Ataíde (1893-1983); *A Manhã*, do Rio de Janeiro, com Roberto Alvim Corrêa (1901-1983); *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, com Múcio Leão (1898-1969); *Folha da Manhã*, de São Paulo, com Antonio Candido (1918-2017); *O Estado de São Paulo*, destacando-se Sérgio Milliet (1898-1966); *Diário de São Paulo*, com Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux, Plínio Barreto (1882-1958); *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, com Mário de Andrade (1893-1945), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Barreto Filho (1908-1983), Afonso Arinos de Mello Franco (1905-1990), dentre outros.

A maior parte desses pensadores não possuíam o mesmo aparato intelectual, apesar de todos se encontrarem no mesmo espaço de reflexão que eram as colunas jornalísticas de crítica literária. Por exemplo, Mário de

de alguns meses em Nova York. A sua atitude, porém, tem uma origem mais melancólica do que o seu conhecimento tão servil quanto grosseiro dos Estados Unidos da América. Ele publicou um livro, certa vez; e enviou-o, solícito, aos redatores dos rodapés de crítica. Foi o fracasso do livro que o conduziu agora a essa atitude de raiva pueril e inofensiva contra a crítica” (LINS, 1963, p. 149).

Andrade era ficcionista e poeta; Candido era sociólogo; Sérgio Buarque, historiador; o próprio Álvaro Lins era político e desempenhava outros cargos públicos variados. Isso mostra, em certa medida, a contestação dos críticos universitários em relação aos eruditos ligados à imprensa, uma vez que se exigia agora um “profissional especializado”. De tal forma, os “modernos avaliadores” passaram a reclamar um caráter científico para a crítica, algo que só se concretizaria, segundo eles, se a atividade fosse desenvolvida com seriedade por aqueles que realmente entendessem do assunto, isto é, os recém-intelectuais vinculados às universidades que desenvolviam a pesquisa acadêmica (que, por certo, era o legado da crítica feita nos jornais):

[...] se abria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como “templo da cultura literária” e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com a sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel “modernizador” que poderia exercer no campo dos estudos literários (SUSSEKIND, 2002, p. 20).

O meio letrado sofreu grande tensão, pois surgiram muitas polêmicas no período; talvez tenha sido uma das épocas de maiores combates, por isso entendida como uma das mais *violentas* de nossa literatura. Mas, violenta ou viva? Uma vez que os debates são um sinal de vitalidade. Uma das contendas mais acirradas se deu entre o próprio Álvaro Lins e Afrânio Coutinho (1911-2000): este teve contato com o *new criticism* em sua estada nos Estados Unidos e passa a defender os novos postulados do movimento; seu intuito era combater o modelo de crítica vigente e, para tanto, Álvaro Lins tornou-se seu alvo principal. Obviamente, a escolha não foi por acaso, pois o letrado caruaruense era um dos críticos mais influentes e representativos da crítica jornalística. “Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’” (SUSSEKIND, 2002, p. 22).

Lins colaborou na imprensa destacando-se nos principais periódicos da época, por exemplo, o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, um dos jornais mais destacados (e com mais peso político) da primeira metade do século XX. No *Correio*, ele estreou com 28 anos de idade, onde ficaria por mais de uma

década; embora jovem, chegou com grande respeitabilidade: “[...] inicia amanhã a colaboração semanal de Álvaro Lins como crítico literário dessa folha”. Tal anúncio é carregado de prestígio: “[...] uma figura já bem conhecida e estimada no mundo das letras”. É, de fato, apresentado com entusiasmo em 9 de agosto de 1940, sexta-feira: “[...] transferindo-se para o Rio, sentiu-se aqui, perfeitamente ambientado. É, pois, um jovem – e não é precisamente um novo – o crítico literário que o *Correio* acaba de incorporar aos seus serviços”³.

Álvaro Lins, todavia, não se limitou apenas ao periódico de Edmundo Bittencourt (1866-1943), pois escreveu também para o *Diário de Notícias*, muito respeitado. *Folha da Manhã*, *A Tribuna*, *Jornal do Comércio*, *Folha do Norte* e *Diários Associados* estão entre os jornais para os quais escreveu. Seu “veredito” poderia servir tanto para exaltar um escritor, situando-o no centro do cânone nacional, quanto contribuir para excluí-lo do mundo das letras. A produção intelectual do momento foi notável; os principais mentores culturais encontravam-se na imprensa desempenhando o *ato crítico*, conduta que muito contribuía na interpretação das obras. Antonio Candido destacou o feito no comentário ao trabalho de Sérgio Milliet (1898-1966):

[...] acho que nos nossos dias a leitura da sua obra pode ajudar muito a restaurar o que se poderia chamar o ato crítico, meio sufocado pelo aparato teórico contemporâneo. O ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem. O ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro. A obra de Sérgio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração na personalidade, nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem (CANDIDO, 2006, p. 126).

A sensibilidade, sobretudo, é uma das características que faltam no aporte teórico que começou a se sobrepôr ao trabalho dos *críticos de rodapé*; eram escritos que evidenciavam a inteligência de seus produtores por meio de uma comunicação mais achegada entre os pensadores do momento. Ninguém melhor do que Antonio Candido para apontar tais distinções entre os críticos jornalistas e os acadêmicos, já que ele integrou ambas as gerações. Embora

³ *Correio da Manhã*, sexta-feira, 9 de agosto de 1940, p. 2.

tenha se dedicado inicialmente à imprensa, mais tarde veio a ser um dos principais nomes no meio universitário, abrindo, inclusive, portas para que outros críticos surgissem, pois muitos dentre os consagrados são resultados de suas frutíferas orientações de Mestrado e Doutorado.

Isso evidencia que cada vez mais se estreitavam as relações entre os letrados, pois os espaços dos jornais estavam sendo ocupados gradativamente pela cátedra. O próprio Lins, consciente da efemeridade do jornal, buscou organizar sua produção na forma de livros, dando origem às sete séries denominadas *Jornal de Crítica* (mais de duas mil páginas de seus textos dirigidos aos periódicos). Trata-se, na verdade, de republicações que ganharam novos contornos no trânsito entre o jornal e o livro, já que os textos dirigidos à imprensa estavam alinhados à necessidade da notícia, à exigência da brevidade e à falta de um jargão profissional, resultando, é claro, em uma crítica literária correlacionada aos critérios dos periódicos.

De seus trabalhos, apenas dois foram feitos diretamente na forma de livros, por exemplo, *História literária de Eça de Queirós* (1939) e *A Técnica do Romance em Marcel Proust* (1956), enquanto os demais são reuniões de textos dirigidos à imprensa e, só mais tarde, organizados para o público na estrutura de livro. Sua produção crítica e teórica foi extensa e significativa não apenas para os estudos de literatura, mas para as ciências humanas de modo geral. Pode-se conferir os principais nomes de sua bibliografia: *Alguns aspectos da decadência do império* (1939); *Poesia e personalidade de Antero de Quental* (1942); *Notas de um diário de crítica* - Primeiro volume (1943), Segundo volume (1963); *Rio Branco* (O Barão do Rio Branco: 1845-1912) (1945); *Roteiro literário do Brasil e de Portugal – Antologia da língua portuguesa*, coautoria de Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989), 2 volumes, (1956); *Missão em Portugal* (Diário de uma experiência diplomática) (1960); *A glória de César e o punhal de Brutus* (1962); *Os mortos de sobrecasaca* (1963); *Literatura e vida literária* (1963); *O relógio e o quadrante* (1964); *Ensaio sobre Roquette Pinto e a ciência como literatura* (1967); *Sagas literárias e teatro moderno no Brasil* (1967); *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira* (1967); *Poesia moderna do Brasil* (1967) e *Teoria literária* (1967). Trata-se de uma vasta bibliografia que constitui um legado importante aos estudos

literários; felizmente, a compilação em volumes permite ao público leitor e pesquisadores uma melhor apreciação de sua produção crítica. Mesmo tendo a maior parcela de seus livros como *obra rara*, pois hoje não se conta com nenhuma reedição, ainda assim, a transferência do periódico às compilações possibilitou que seu legado chegasse ao século seguinte.

Apesar de ter se aposentado em 1964, o pensador pernambucano jamais deixou a atividade intelectual. Seus trabalhos foram publicados até o ano de 1963, escritos, no mais tardar, até o início da década de 50. Os lançamentos após essa data são, em geral, republicações de trabalhos e reescritas de textos já apresentados antes. A rigor, no jornalismo, ele se mostrou um crítico orientador de opinião ou diretor de consciência na condução do mercado editorial. Contudo, a especialização e um caráter mais científico para os seus escritos foram conquistados evidenciando novas tomadas de posição na carreira.

“Se Álvaro Lins no 1º *Jornal de crítica* se apresenta como o diretor de consciência, que se preocupa com o Autor e com o público, no último proclama sua intenção de apenas definir conceitos de ordem literária” (BOLLE, 1979, p. 109-110). Bolle percebeu o rigor científico, gradativamente, uma dosagem entre impressão e teor analítico na crítica de Lins, ele ia se aperfeiçoando em suas leituras e amadurecendo enquanto analista das obras de arte: “passagem do jargão existencial de guerra e pós-guerra (Autenticidade, Verdade, Pessoa) – que, afinal, era do campo da Filosofia e do linguajar comum – para um universo vocabular mais objetivado (Forma, Construção, Composição)” (Idem, p. 109-110).

O seu trabalho, de fato, não foi estanque; definitivamente, ocupou o *entrelugar* possibilitando a mediação entre a crítica jornalística e a especialização/pesquisa acadêmica, o rompimento com a tradição e o marco da modernidade (do rodapé à cátedra). Já Sérgio Milliet recusou a denominação de “homem-ponte”, de Candido, por também se encontrar no elo entre as duas gerações (MILLIET, 1944, p. 239). Isso reverbera que muitos dos intelectuais da época se encontraram em uma linha tênue entre os dois polos de irradiação cultural. Antonio Candido chegou a concordar com a acusação de deslizar sempre para fora da crítica, o que, a seu ver, era de praxe, sendo

muito complexo distinguir os limites entre a crítica de literatura, ciências morais e a de filosofia (1943, p. 5).

Em vista disso, Lins chegou a se referir aos seus textos como crônicas, embora, em tese, os escritos comportassem uma carga teórica significativa, formando a fortuna crítica inicial de muitos escritores. A crítica de Lins remetia à tradição francesa, sendo que os escritos oscilavam entre assuntos do cotidiano e os temas da matéria intelectual; a erudição, por conta disso, acabava em um segundo plano em muitos momentos. Em *A glória de César e o punhal de Brutus*, Lins revela que ao “historiador literário caberia, mais tarde, ajustar os escritores de idades aproximadas no quadro ou no círculo de uma mesma geração” (1963, p. 115). Nesse sentido, ele distingue as funções do historiador e do crítico propriamente dito: “Ao historiador ficará reservada a prerrogativa de classificar e situar as gerações, enquanto ao crítico ou ao ensaísta caberá tão só o papel, não menos destacável, porém, de pressentir e anunciar o seu aparecimento (Idem, p. 116).

Um dos temas basilares na obra do autor e do desdobramento das funções era refletir sobre o conceito de Arte, fazendo indagações consideráveis sobre Filosofia, Estética e Teoria dos gêneros literários. É possível ainda conjecturar seu papel enquanto historiador da literatura, sobretudo, no que concerne ao período do Modernismo (entre as décadas de 1920 até 1950), pois grande parte de seus trabalhos abarcam tal momento. Em *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira – ensaios e estudos 1940-1960*⁴, por exemplo, há um apanhado sobre a produção literária

⁴ É interessante notar a importância da obra *Os mortos de sobrecasaca* (LINS, 1963) por meio do que dizem sobre ele na contracapa, a relevância do crítico e de seus estudos como um quadro ou um panorama específico da produção literária nacional:

“Aconselhamos o livro de Álvaro Lins, aos leitores, porque, aos seus méritos intelectuais, amplamente conhecidos, juntamos às qualidades políticas do seu autor, fartamente aqui demonstradas” – Adalgisa Nery.

“Álvaro Lins, o continuador, na crítica brasileira, da grande tradição de José Veríssimo” – Afonso Pena Júnior.

“A obra literária de Álvaro Lins será imprescindível ao futuro historiador da nossa terra. Terá, ela, então, o valor que tem a de Sílvio Romero em nossos dias” – Sérgio Milliet.

“O impressionante neste livro de Álvaro Lins: o fascínio da sua prosa, que não é apenas fruto de um instinto de escritor ou de seu aprendizado estilístico. (...) Um livro bem dotado, um compêndio de mestre para alunos e para interessados em torno da aventura do homem neste século decisivo para o seu destino” – Leonardo Arroyo.

da época tanto no que se refere ao romance, quanto em relação à poesia e ao teatro. A literatura nacional é estudada com afinco devido à acuidade do crítico tanto sobre prosadores consagrados como sobre os aspirantes; sua incumbência era distinguir os que mereciam ser canonizados e apontar sem receio os que não possuíam aptidão para as letras. Quando necessário, não hesitava em comentar os erros particularmente dos autores já reconhecidos pela crítica, pois se via na obrigação de contribuir mostrando os aspectos em que podiam melhorar no ofício da arte da escrita.

Convém ainda ressaltar que seus apontamentos eram por vezes cruciais, determinando a consagração de um autor ou o seu aniquilamento total no mundo literário. De certo, entrar ou não para o cânone literário dependia muito das ponderações da crítica formulada nos rodapés, funcionando como uma barreira na qual os escritores poderiam ficar atravancados. Enquanto expoente da crítica nacional da primeira metade do século passado, Lins manifestou-se sobre a produção que surgia em seu momento de atuação, acompanhando passo a passo os rumos da literatura brasileira e universal. No entanto, seus escritos não se limitaram ao universo literário, pois seu amplo

“O que dá a Álvaro Lins a posição, que ele ocupa, de um dos líderes do pensamento brasileiro, é o seu poder de sustentar a liberdade individual no conflito com as revelações que a vida lhe oferece” – Austregésilo de Athayde.

“Louvá-lo, pelo grande apreço que Álvaro Lins merece, pela sua alta categoria de escritor pela sua cordial bondade de companheiro, e também pela sua bravura e dignidade de homem que sabe defender suas ideias e seus ideais” – Peregrino Júnior.

“Álvaro Lins tem seguido, invariavelmente, uma linha reta e ascensional” – Rui Facó.

“À parte o crítico Álvaro Lins, existe o homem Álvaro Lins, com a sua personalidade atuante, participando do choque ou do amálgama das diversas teses incluídas na obra. Álvaro Lins representa, em essência, o novo intelectual brasileiro, aquele que usa o gabinete, mas não mora no gabinete. (...) Um verdadeiro livro – o livro de Álvaro Lins – isto é, desperta em nós, uma reação inteira como leitores. Ele é um autorretrato cultural de um dos intelectuais mais importantes deste país” – Paulo Francis.

“Dá-nos Álvaro Lins, com o seu livro, a medida exata da sua coerência e lucidez. Outro dado que ressalta da leitura do livro: é como não houve renovação de nossa crítica, como aos críticos atuais faltam uma posição filosófica e uma ampla cultura, como são formais e pouco criativos; ora, na leitura desses ensaios de Álvaro Lins, há um prazer de cultura, e cultura não bitolada, não acadêmica” – Bráulio Pedroso.

“Álvaro Lins é, para mim, um dos maiores pensadores que o Brasil tem tido, em qualquer época. Sociólogo, crítico, ensaísta, a sua obra sistematiza-se como o labor de um espírito embebido nas fontes mais ricas da cultura contemporânea. Costumo apresentá-lo na mesma superfície em que situo Gilberto Freyre – isto é: como um brasileiro representativo, um indivíduo personalíssimo – de inteligência espaçosa, admiravelmente mobiliada, removendo aluviões de ideias. (...) Álvaro Lins era e é um bem de raiz nosso” – Assis Chateaubriand.

conhecimento lhe permitiu versar sobre as mais variadas esferas do saber: política, filosofia, história, sociologia, ciências etc. Isso se deve ao fato de que a crítica desempenhava um papel de orientadora de opinião por meio de uma linguagem mais próxima do leitor; assim os escritos oscilavam entre a notícia e a crônica, evitando na maioria das vezes os termos especializados e raciocínios muito complexos.

Nesse contexto, o intuito era ultrapassar as veredas da literatura propriamente dita e dialogar com outras áreas da cultura e da ciência. Os jornais, meios de propagação das ideias da época, eram o cerne de erudição cultural, já que os principais intelectuais no país estavam associados à imprensa. Álvaro Lins colaborou em diversos periódicos do momento, sendo uma das vozes que ecoou com mais preponderância, sua autoridade poderia ser decisiva tanto para a consagração como para a exclusão de determinado escritor.

Mas, é especificamente no âmbito da prosa que é possível observar seus maiores méritos. Para Antonio Candido, “ele é o maior crítico de ficção que já apareceu no Brasil” (CANDIDO, s/d, p. 13). Aqui é preciso fazer um adendo, pois Lins, igualmente, reconheceu o trabalho do colega paulista, denominando-o de *crítico completo* cujo vocabulário é o melhor de toda a literatura brasileira no campo da crítica⁵. Álvaro Lins também recebe notório elogio do amigo Mário de Andrade (1893-1945) em uma de suas cartas⁶: [...]

⁵ Vale a pena acompanhar as palavras do crítico pernambucano sobre o companheiro paulista: “Antonio Candido é o que poderemos chamar, sem qualquer exagero, um crítico completo. Não lhe falta nenhum dos atributos do grande crítico. Tem, em graus superiormente desenvolvidos, a inteligência, a cultura, a sensibilidade, a independência de atitudes e a nobreza dos sentimentos. É verdade que outros críticos brasileiros do passado e de hoje apresentam estas mesmas qualidades, em conjunto, ou algumas delas, isoladamente. Há alguma coisa, porém, em que a todos Antonio Candido sobrepuja: é na forma artística da expressão. O seu vocabulário crítico, por exemplo, é o melhor de toda a literatura brasileira neste gênero. Estou acompanhando a obra deste meu companheiro de São Paulo, desde os seus primeiros artigos. Sentimo-nos ambos ligados, um ao outro, pela fraternidade profissional, pela mesma compreensão do papel do espírito crítico no seio de uma literatura. Minha admiração por ele jamais teve de suportar a prova de uma decepção ou de uma dúvida” (LINS, 1963, p. 185).

⁶ A correspondência de Mário de Andrade destinada a Álvaro Lins ressalta o diálogo entre dois dos grandes pensadores da primeira metade do século passado. Há 17 cartas de prosador paulista ao crítico pernambucano, todas reunidas no livro *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins* (1983) pela Editora José Olympio. Além do contato com a intimidade e a conversa descontraída, reflete-se sobre questões artísticas, recepção crítica, metodologia teórica e

Está claro, muitas vezes não concordo com você, mas ler você é um ato da dignidade de inteligência, talvez a primeira personalidade real da nossa crítica literária” (1983, p. 51). Para o autor de *Macunaíma* (1928), Álvaro Lins é realmente um intelectual gabaritado em análises do texto em prosa, isso ao ponto de, a respeito de uma de suas críticas sobre Graciliano Ramos (1892-1953), confessar ser “tão esclarecedor que me fez mudar bastante o meu juízo sobre ele e vai me obrigar a uma 3ª releitura dos livros dele” (Idem, p. 79).

Entre os ficcionistas aos quais ele se ateve, por exemplo, além de Graciliano Ramos, constata-se Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977), Jorge Amado (1912-2001), Dinah Silveira de Queirós (1911-1982), Marques Rebello (1907-1973), Amando Fontes (1899-1967), Otávio de Faria (1908-1980), Ciro dos Anjos (1906-1994), Lúcio Cardoso (1912-1968), José Lins do Rego (1901-1957), Gilberto Amado (1887-1969), José Geraldo Vieira (1897-1977), Gustavo Corção (1896-1978), Aluísio Azevedo (1857-1913), Júlio Ribeiro (1845-1890), Érico Veríssimo (1905-1975), Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), Murilo Rubião (1916-1991), Dalcídio Jurandir (1909-1979), Clovis Ramallete (1912-1995), Dyonélio Machado (1895-1985) e Waldomiro Autran Dourado (1926-2012).

ideológicas discutidas por eles. Ademais, a reunião conta com dois artigos do crítico nordestino sobre o amigo paulistano. Não se sabe se Lins respondia exatamente por meio de cartas, sendo necessário um estudo mais meticuloso para recuperar tais textos caso eles existam. A respeito disso, José César Borba, em um texto incorporado à coletânea, afirma que “Álvaro Lins não tinha o gosto de escrever cartas, pelo menos com o ritmo com que as escrevia Mário de Andrade, generosa natureza e polígrafo” (1983, p. 10). Esclarece que, “ao contrário de Mário de Andrade, Álvaro Lins – dos anos de que datam estas cartas –, era um trabalhador solitário, absorvido na construção de sua obra, nos estudos que a fundamentavam e nas providências correlatas à sua publicação na imprensa e em livros”. A seu ver, o crítico pernambucano não tinha a oportunidade de responder com o mesmo esmero: “Dependia, assim, de si próprio, o que não lhe prodigalizava condições para dividir-se igual entre cartas e rodapés de crítica literária” (Idem, p. 10). É interessante ainda notar que Borba destaca a possibilidade de “que as cartas a Álvaro Lins sejam das últimas escritas por Mário de Andrade, falecido a 25 de fevereiro de 1945. E em algumas cartas, aliás, seus males apontam, em anúncio de padecimentos” (Idem, p. 11) e que por meio do gênero epistolar, isto é, a “matéria das cartas permite que de ambos os escritores se tenha o conhecimento de suas teses e de suas vidas, onde nada foi ocioso” (Idem, p. 13). Vale a pena destacar suas considerações sobre as cartas de Mário: “Mário e Álvaro pulsam e ressoam nestas cartas, neste fluir de proposições e respostas. Os fatos e pessoas, para nós, de um tempo morto, tornam a palpitar na sombra da memória dos 40 anos decorridos, dos homens, do Brasil e do intercâmbio intelectual. Sombra rasgada a bico de pena. Na forma antiga e direta dos manuscritos. Nada mecânica. Na forma como produziam e se comunicavam Mário de Andrade e Álvaro Lins, o dinamismo do espírito no registo da caligrafia” (Idem, p. 13).

De fato, ele não deixou de se expressar sobre a prosa de ficção de seu momento e de épocas diversas, sendo o romance, em especial, um dos gêneros mais avaliados em sua produção crítica e teórica. Aliás, trata-se de um legado um tanto extenso que o letrado brasileiro deixa à área dos estudos literários. Levando em conta seus grandes acertos no que diz respeito à prosa literária, intenta-se no trabalho abordar sua visão sobre o gênero romance. A finalidade é revisitar sua bibliografia para avaliar suas manifestações sobre os principais prosadores nacionais e alguns dos ocidentais, para, então, discutir a respeito de seu método, discorrer sobre a recepção das obras (que se deu no *calor da hora*), e ainda pensar a importância de seus escritos para, possivelmente, pensá-lo não apenas como um crítico de circunstâncias, e sim como um *teórico do romance* no Brasil. A tese se formula da hipótese de que ele muito contribuiu para os estudos do gênero romance. O interesse do trabalho é rever os rótulos apostos ao crítico, bem como provar o rigor analítico de seus artigos, sem prescindir de identificar possíveis equívocos críticos.

Após esse momento de situar seu contexto de produção, na próxima parte esclarece-se com mais detalhe o suporte teórico e o material do crítico que será tratado, as hipóteses e possibilidades para se compreender a sua extensa bibliografia sobre o romance, a justifica para as escolhas e da divisão do trabalho.

OBJETIVOS, REFERENCIAL TEÓRICO E DIVISÃO DO TRABALHO

“Fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr ordem nas próprias ideias e ordenar os dados: é uma experiência de trabalho metódico; quer dizer, construir um “objeto” que, como princípio, possa também servir aos outros. Assim, não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta” (ECO, 2012, p. 5).

O objetivo da tese é trilhar os principais ensaios de Álvaro Lins sobre o gênero romance e verificar-lhes os procedimentos analíticos, rastreando índices de uma sistematização teórica. É válido assim ver o que há de teoria na crítica de Lins para discutir seus pressupostos e mecanismos de análise e interpretação. O papel da tese é realçar seus avanços e suas contribuições acerca do romance nacional, levando em conta os alcances e limites decorrentes de suas opções de leitura, condizentes com seu respectivo contexto situado. Visando tais premissas, é abordada prioritariamente aqui a obra *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos* (1963), livro em que há uma reunião significativa de seus principais artigos e ensaios, um conjunto de pesquisas que tanto situam quanto refletem os valores das letras brasileiras no amplo e complexo espectro cultural nacional. Material que também pode ser localizado na coletânea que compõe as sete séries do *Jornal de Crítica*, sendo uma verdadeira antologia de seus textos publicados na imprensa. O próprio crítico expressa as circunstâncias e limitações de sua escrita:

Os artigos de crítica são escritos sob o pequeno prazo de uma semana, que separa um do outro. E nunca se poderá imaginar as dificuldades que esse sistema de crítica coloca diante de seus autores. Todo crítico deveria praticá-lo ao menos durante seis meses. Este exercício tornaria todos eles mais compreensivos e mais humildes, pois sei de alguns que escrevem uma página por semestre e se julgam com o direito de exigir sempre a perfeição de artigos feitos todas as semanas sob a inspiração dos assuntos mais diferentes. A verdade é que esta crítica semanal não pode ser

exclusivamente artística, como aquela que se realiza pacientemente para os livros, mas deve apresentar um caráter jornalístico. Torna-se necessário ser jornalista para praticar a crítica de jornal. (LINS, 1944, p. 50).

Afora tais impasses para seus estudos sobre as obras, é notável sua produção crítica e erudição; ele se posicionou sobre autores já conhecidos e sobre escritores iniciantes ou incógnitos. Seus apontamentos eram significativos tanto para exaltar os autores e suas respectivas obras como para colocá-los à margem do cânone da literatura. Era concebido como implacável em seus julgamentos e nas defesas de suas concepções, mas tais definições, às vezes, são exageradas e meramente difamatórias. A respeito disso, afirma Adélia Bolle: “Não poucas vezes, sua crítica aniquila radicalmente um escritor, seja estreante ou veterano, dando-lhe poucas possibilidades de se reerguer” (1979, p. 64). A razão, portanto, pela qual foi escolhido tal tema consiste na imprescindível relevância de Álvaro Lins enquanto crítico, ainda mais no que diz respeito ao seu papel de leitor de romances; soma-se isso ao fato de ele ter recepcionado e avaliado alguns dos maiores prosadores da literatura do país. Cabe aqui estabelecer uma reflexão sobre o método crítico de Lins associado aos parâmetros de análise e interpretação da época, permitindo comparar seus escritos com a crítica e a teoria suas contemporâneas.

Com o intento de se ocupar brevemente da trajetória e seu legado sobre o romance, a tese inicia com o capítulo I. “Considerações iniciais acerca do romance”. Tal parte é composta por dois subcapítulos: o primeiro é I.1 “Surgimento, ascensão e consolidação do romance” para realizar-se uma breve abordagem do gênero no que condiz com seu surgimento, a ascensão na Inglaterra e o desenvolvimento com notáveis prosadores franceses; para tanto, os próprios textos de Álvaro Lins contribuem para a história do gênero. Há ainda o capítulo “Um problema do romance”, no livro *No mundo do romance policial* (1947), onde se retoma às raízes da antiguidade clássica, discutindo acerca da sua história enquanto herança dos gêneros antigos e os pressupostos críticos-teóricos do romance policial.

O aparecimento do romance se dá enquanto fruto da Modernidade e da sociedade burguesa; usam-se, assim, argumentos do próprio crítico sobre tais questões, visto que em *A glória de César e o punhal de Brutus* há uma

compilação considerável sobre ideias políticas e situações históricas. Isso porque se constata o vínculo estreito e indiscutível entre o gênero e o mundo moderno. No subcapítulo que o sucede, 1.2 “O romance atravessa o Atlântico: aclimação do gênero no Brasil e transferência culturais” são discutidos seus desdobramentos no que tange aos impasses formais, temáticos e técnicos no contexto nacional inicial; aborda-se o surgimento do romance no Brasil enquanto modelo importado e adaptado ao clima tropical. Aqui, Álvaro Lins aponta os preceitos do Romantismo e do Realismo para se entender a formação da prosa nacional.

Enquanto ávido estudioso da literatura global, o crítico nordestino leu com afínco o romance russo, português, francês, alemão, norte-americano, inglês etc. Exemplo disso é a produção das obras *História literária de Eça de Queirós* e *A técnica do romance em Marcel Proust*. Da leitura de tais obras, possivelmente, bastaria para considerá-lo um teórico e historiador do gênero, mas não é suficiente para compreender sua visão sobre a prosa nacional que é o foco do trabalho. As obras mencionadas são pesquisas meticulosas sobre dois dos grandes representantes da prosa europeia. Com o intento de firmá-lo como crítico e teórico do romance, o segundo capítulo, “Álvaro Lins e a tradição do romance europeu”, se constitui de duas partes específicas dedicadas à prosa europeia: II.1 “A tradição do romance europeu do século XIX: a produção romanesca de Eça de Queirós e a herança do Realismo e do Naturalismo”. Tal etapa do trabalho foca no caso do prosador lusitano, visto que a teoria sobre os romances ecianos é relevante para se compreender seu conceito sobre o gênero. Interessa assim adentrar nos parâmetros e nos critérios mais presentes na teoria de Lins, por isso se rastreiam suas avaliações sobre os temas, os contextos de produção, as estruturas formais e as técnicas do escritor português. O capítulo trata de sua perspectiva sobre a ficção estrangeira, servindo tanto para preparar quanto para complementar os demais capítulos da tese que o sucedem.

De tal maneira, se o subcapítulo anterior pretende discutir a prosa realista e naturalista, sendo o foco o romance tradicional de tese e o documental (determinismo, darwinismo e evolucionismo), viu-se necessária a elaboração de uma parte para tratar do romance psicológico que vinha

ganhando força. O item II.2 “A tradição do romance europeu do século XX: Marcel Proust e a perspectiva do romance psicológico moderno”, portanto, se busca apreender a prosa moderna e introspectiva, com as incursões pela memória que traz à narrativa as lembranças e anseios do indivíduo. Sendo Proust um dos mestres da prosa que discerne os desdobramentos mais íntimos do ser, nada melhor do que abordá-lo em uma categoria distinta da de Eça de Queirós.

Agora, para se compreender a leitura que ele faz do romance brasileiro é necessário resgatar uma parcela significativa de sua crítica, e a maior parte dela encontra-se no segundo capítulo de *Os mortos de sobrecasaca*, intitulado “Experiências de horizonte para o romance contemporâneo”. Tal compartimento do livro é destinado especificamente ao gênero romanesco, contemplando tanto autores renomados quanto os ainda desconhecidos. A dimensão de seus escritos sobre a ficção nacional alcança os principais romances e romancistas da época: *Tragédia burguesa* (1984-1985), de Otávio de Faria; *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *A professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946), de Lúcio Cardoso; *Água-mãe* (1941), *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Fogo morto* (1943) e *Eurídice* (1947), de José Lins do Rego; *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Inocentes e culpados* (1914), *Os interesses da companhia* (1942), de Gilberto Amado; *A quadragésima porta* (1944) e *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), de José Geraldo Vieira; *Perto do coração selvagem* (1943) e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector; por fim, *Lições de abismo* (1951), de Gustavo Corção.

Já na terceira parte de *Os mortos de sobrecasaca*, – “Sagas de campo e cidade” –, Lins contempla os autores por um viés mais localista. Contudo, não deixa de ser um desdobramento do capítulo anterior, pois muitos escritores já citados podem ser abordados também pela perspectiva do regionalismo na tradição do realismo e naturalismo. Há de se considerar ainda que em “Sagas de campo e cidade” a produção romanesca e a contística são tratadas sem distinção, uma vez que a maioria de nossos prosadores

publicaram tanto romances como crônicas, novelas e/ou contos ⁷. São discutidos os seguintes autores e obras: *Uma lágrima de mulher* (1880), *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Inclusive, sobre este autor, encontra-se no mesmo capítulo o ensaio “Obras menores e obras para o esquecimento”, de forma que, segundo o crítico, constituem a parte fraca de sua produção: *A condessa Vésper*, também conhecido como *Memórias de um condenado* (1882), *Girândola de amores*, conhecido igualmente por *Mistério da Tijuca* (1882), *O coruja* (1890), *O homem* (1887) e *Livro de uma sogra* (1895). Ainda sobre autores naturalistas, o letrado pernambucano escreve sobre *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro.

Na sequência, aparecem livros como *Caminhos cruzados* (1935), *Saga* (1940), *Música ao longe* (1936), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938) e *O resto é silêncio* (1943), de Érico Veríssimo; *Terras do sem fim* (1943), *Jubiabá* (1935), *Vida de Luís Carlos Prestes* (1942), *A. B. C. de Castro Alves* (1941), *Bahia de todos os santos* (1944), *País do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Mar morto* (1936), *Capitães de areia* (1937) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), de Jorge Amado; *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes; de Antônio de Alcântara Machado aparece o romance *Mana Maria* (1936); e o romance *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo. Conforme exposto, é extensa e significativa sua produção sobre a prosa brasileira; de fato, nomes imprescindíveis do cânone nacional são apontados pelo crítico caruaruense.

Sendo assim, intenta-se avaliar suas observações sobre os procedimentos formais e eixos temáticos das obras para, em seguida, contrapor com a crítica e teoria de outros estudiosos do romance. Os aspectos de seu método e tendências de sua crítica também são discutidos e considerados em consonância com seu momento de atuação e a transformação de seus escritos ao longo do tempo. Isso devido ao fato de que seu trabalho não foi *estanque*: ele acompanhou as transformações que

⁷ Aparecem os seguintes livros de contos: *Braz, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928), o volume de crônicas e ensaios *Cavaquinho e saxofone* (1940), de Antônio de Alcântara Machado; *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa; *Teia* (1947), de Waldomiro Autran Dourado; *O ex-mágico* (1947), livro de contos de Murilo Rubião; os livros de contos *Oscarina* (1931), *Stela me abriu a porta* (1942) e *Três caminhos* (1933), de Marques Rebelo.

acarretaram o surgimento da “crítica moderna”. No decorrer, o seu discurso crítico ganhou um vocabulário mais preciso, de forma que acabou se aperfeiçoando e tornando mais meticolosas suas análises literárias⁸.

Nesse diapasão, é possível discutir o papel de seus ensaios e considerá-lo não somente um *leitor e crítico* do gênero, isto é, aquele que se esboçou somente no *calor do momento*. Compreende-se que, devido à significância de seus estudos, Álvaro Lins pode ser pensado como um *historiador e teórico do romance*. Partindo de tal hipótese, tenta-se mesmo averiguar o que há de teoria de sua crítica, é o caso de verificar os mecanismos analíticos de sistematização teórica em seus escritos. Busca-se, portanto, discutir a respeito da estrutura dos romances, a relação entre temas e formas, as tendências estéticas, aspectos sociais e a complexidade dos dramas humanos expostos em narrativas em que predominam o tempo psicológico, assim como o histórico e o cronológico. Imbuído em um projeto muito mais amplo, confirma-se que não foi apenas ao romance nacional que ele se dedicou. Os principais escritores da prosa mundial aparecem em seus artigos, autores como Zola, Stendhal, Flaubert, Balzac, Proust, Kafka, Joyce, Virgínia Woolf, Tolstoi, Gide, Dostoiévski, Hemingway, e diversos outros.

Lins faz uma leitura extensiva da prosa do período que abarca o Realismo e o Naturalismo (com Machado e Aluísio, sobretudo), passando pela segunda geração modernista e o início da terceira (recepcionando as obras iniciais de Clarice Lispector e Guimarães Rosa). Assim, o terceiro capítulo da tese, III. “A produção romanesca brasileira e a tradição do Realismo/Naturalismo”, perpassando questões do regionalismo, apreende-se em um primeiro instante a prosa do século XIX. Devido a isso, “III.1 Aluísio Azevedo no limiar do Romantismo e do Naturalismo: a *infância* do romance brasileiro”, é um recorte essencial para se refletir acerca do regionalismo e os desdobramentos da prosa nacional do Romantismo, do Realismo e do Naturalismo; Aluísio Azevedo consagra-se como grande representante da época e pertencendo à categoria do romance “tradicional”, assim o capítulo

⁸ Sobre esse fato, Bolle explica que houve a “passagem de seu ato crítico voltado para o binômio autor-obra como realidade específica, à definição teórica, voltada para o binômio obra-gênero, como modelo abstrato geral” (BOLLE, 1979, 110). Isso quer dizer que os escritos de Álvaro Lins, antes enviesados em grande medida de “impressionismo”, adotaram um caráter mais científico e se adequaram aos novos rumos da crítica advinda do meio acadêmico.

possibilita um entendimento da prosa naturalista e seus reflexos na prosa dos anos de 1930. Tendo isso em mente, “III.2 A *maturidade* ou *fase adulta* do romance brasileiro: a recepção da ficção regionalista de 30 nas páginas do jornal” é outra etapa fundamental dentro ainda do panorama do romance tradicional. Álvaro Lins recebe a literatura do momento, sendo um dos pioneiros em relação à fortuna crítica de muitos deles.

Se Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro são abordados na primeira parte do capítulo III, enquanto representantes da tradição do romance realista, na segunda parte se observam os avanços da linhagem na ficção dos anos 30. No momento posterior, autores como Lúcio Cardoso (*Maleita*), José Lins do Rêgo (todos os romances, exceto *Eurídice*), Jorge Amado, Marques Rebelo, Amando Fontes e Antônio de Alcântara Machado são vistos como perpetuadores de tal narrativa, ainda muito tachada pelos traços do regionalismo, assim como familiarizada com a descrição e a militância social. À parte, se apresenta a linhagem do romance psicológico, a qual se desenvolve como opção ao romance tradicional.

A *divisão* entre as duas categorias é necessária, visto que, na maioria dos casos, a mesma metodologia crítica e teórica não seria capaz de apreender a ambas simultaneamente; a separação ainda é questionável, porém indispensável na abordagem da tese. Fazer a ramificação entre elas é suspeita no sentido de que há uma linha tênue entre as duas, um mesmo autor pode certamente se encontrar no limiar do realismo, regionalismo e militância e, ao mesmo tempo, produzir obras narrativas introspectivas cuja técnica seja moderna e inovadora. É, de fato, o caso de Graciliano Ramos, que poderia ser muito bem discutido na primeira linhagem; porém, sendo a tese que aqui se apresenta um recorte da produção romanesca brasileira e de seus procedimentos, é vital a recorrência a determinadas “escolhas”, por isso, o autor de *Vidas Secas* foi entendido como mais pertencente à segunda categoria romanesca.

Se o romance tradicional teve seu ápice no século XIX, o século XX é a era do romance moderno centrado nas manifestações do *Eu*; para tratar detalhadamente dessa categoria narrativa é destinado o quarto capítulo da tese: “A produção romanesca brasileira e a tradição do realismo psicológico”.

Enquanto Aluísio Azevedo é considerado por Álvaro Lins como o precursor do romance naturalista, o trabalho aqui e a crítica de modo geral sinaliza que Machado é o marco da prosa psicológica moderna. Partindo desse pressuposto, o quarto capítulo é composto por duas etapas; na primeira, “IV.1 – Revolução temática-formal e o início do romance psicológico: o *lugar* de Machado de Assis na literatura brasileira e na crítica de Álvaro Lins”, o objetivo é apontar que o autor fluminense foi o pioneiro a se enveredar pelas novidades estruturais de introspecção da ficção. Intenta-se apontar a visão de Lins sobre Machado, mesmo que isso seja um *desafio*, já que não há um estudo sistemático acerca dele. Machado aparece de modo disperso, porém sua presença é constante nos ensaios/artigos do crítico.

Machado é uma referência para ele, embora haja algumas contradições e equívocos em seus apontamentos quanto à questão social. Além de elevar o nível de *tensão* em relação às críticas sociais, ele é o primeiro na elaboração de romances psicológicos, sendo que ao dar voz e vez a um *defunto autor*, alcançou o nível mais alto em termos de irreverência formal e estética. Porém, a hipótese que se levanta é a de que Lins não compreendeu sua obra na devida dimensão, não sustentando uma análise-interpretação acerca do texto machadiano. Pressupõe-se que seja a maior falha de sua crítica, tanto pelo que ele diz, tanto pelo que não diz acerca do Bruxo do Cosme Velho.

A herança do romance psicológico não se perpetua logo no século XIX, é no século seguinte que tal linhagem se sobressai no Brasil; a tradição da prosa psicológica e intimista encontra muita força e adeptos com a ficção dos anos 30. A segunda parte do terceiro capítulo apresenta um panorama de tais obras através da recepção do crítico pernambucano: “IV.2 – Infinitudes formais e introspecção no romance moderno: um *impasse* para os críticos de folhetim”. Ao estender-se sobre a recepção de tais obras, é preciso levantar as dificuldades encontradas pelos críticos jornalistas ante as novidades formais e a abstração da literatura mais contemporânea. Como tudo ainda era muito novo, os reveses foram inevitáveis. Leva-se sempre em conta que eles não contaram com distanciamento histórico, tendo que escrever no *calor da hora* e atender as cobranças da imprensa; de fato, eles foram os pioneiros ao tratar

das obras do período, dando o pontapé inicial na formação da *fortuna crítica* de muitos escritores.

As discussões estendem-se a respeito dos prosadores principais abordados pelo crítico pernambucano: Octávio de Faria, Lúcio Cardoso (com *A Luz no Subsolo*), José Lins do Rêgo (apenas com *Eurídice*), Graciliano Ramos, Gilberto Amado, José Geraldo Vieira, Gustavo Corção, Clarice Lispector, Érico Veríssimo e, de certo modo, até Jorge Amado (que também tenta a prosa psicológica). Além disso, aparecem em alguns artigos das séries do *Jornal de Crítica* outros prosadores voltados para a representação de cunho psicológico: Dalcídio Jurandir, Clóvis Ramallete, Dinah Silveira de Queirós, Dyonélio Machado e Cyro dos Anjos.

Álvaro Lins analisa e acompanha a produção dos escritores mencionados, de forma que procura explicar os procedimentos formais das obras; em alguns casos, percebe-se que o artigo apenas apresenta brevemente o autor e o livro, emitindo sempre juízo de valores por meio perspectivas comparatistas. No último capítulo então são discutidos com afincos os desdobramentos do romance de testemunho psychologizante, sendo que o capítulo que trata da obra proustiana contribui significativamente para antecipar apontamentos pertinentes do crítico em relação aos mecanismos da memória enquanto trâmite narrativo.

No último capítulo, IV.3 “A teoria de Álvaro Lins: perspectivas sobre a técnica e a forma romanesca e a função do romancista”, abordam-se os textos específicos sobre a composição romanesca, estilo e a função do artista. Nesta etapa são observados os ensaios “Romance e Técnica” que é composto por quatro tópicos (I – Técnica das novas dimensões para os enredos, os ambientes e os personagens; II – Técnica de romance como algo diverso de “Forma” e “Estilo”; III – Um século de romance: o nosso; IV – Uma conquista técnica do romance: a poesia e o drama, a psicologia e a ciência social). O objetivo é discutir os procedimentos formais do romance segundo sua teoria, isso basta para desmistificar o clichê de impressionista, revendo o que ele entende por romance. A premissa é reunir os mecanismos de sistematização teórica recorrentes de seus ensaios, para notar o seu conceito de romance, ou mesmo, a ausência de quais atributos levam a obra a não ser considerado um

autêntico romance. Visa-se, em suma, repensar seu contexto e possibilidades de atuação, bem como refletir sobre os avanços e as limitações de sua crítica sobre o romance.

Como suporte teórico aparecem para balancear as discussões os principais nomes internacionais de teoria do gênero: Mikhail Bakhtin (1895-1975), Georg Lukács (1885-1971), James Wood (1965-), Yves Reuter, Umberto Eco (1932-2016), Lucien Goldmann (1913-1970) e Ian Watt (1917-1999), dentre outros. Já para aludir ao romance brasileiro propriamente dito, conta-se principalmente com a teoria, crítica e história literária de Antonio Candido (1918-2017), Luís Bueno e Alfredo Bosi (1936-). Para tratar especialmente do romance regionalista brasileiro conta-se com a leitura panorâmica do gênero em *A tradição regionalista no romance brasileiro*, de José Maurício Gomes de Almeida. *Uma história do romance de 30*, de Bueno, também colabora muito para o estudo da geração que Álvaro Lins recepcionou.

A crítica de Álvaro Lins que cuidou da recepção dos principais escritores brasileiros buscou abordar os mecanismos formais e temáticos das obras; seus estudos sobre Eça e Proust já evidenciam uma posição superior, mais que um simples leitor e comentarista. Sem sombra de dúvidas, dentro de suas possibilidades, ele pode ser considerado um teórico e historiador do gênero; para tratar dessa afirmação a tese propõe esmiuçar quase toda sua produção crítica referente ao romance. Desse modo, nas “Considerações Finais” são discutidos os resultados e os rumos tomados ao longo do percurso, assim como as possibilidades de avanço que tal estudo permite ao se abrir para outros trabalhos viáveis. É possível, a partir daí, estabelecer novas possibilidades e tratá-lo como um teórico não só do gênero romance, mas também do teatro e da poesia; em síntese, são muitos os caminhos e grande a abertura de escolhas para a abordagem das obras do crítico pernambucano.

É preciso ainda esclarecer que o estudo em nível de doutorado insere-se na linha de pesquisa “Leitura, Crítica e Teoria Literária” do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social), cujos estudos se voltam para a natureza teórica e crítica, revendo e contemplando movimentos e correntes estéticas de períodos diversos. Também preza pela abordagem dos gêneros literários, concebendo recepção crítica a até as instituições

mercadológicas e político-ideológicas que manuseiam a canonização ou exclusão de autores e obras da história literária. Nesse sentido, a presente pesquisa se levanta com a premissa de resgatar um crítico relevante cuja presença é insuficientemente detectada no meio acadêmico atual.

Desenvolveram-se até o momento poucos trabalhos a seu respeito; além dos mais clássicos, os pioneiros no desbravamento da obra do crítico nordestino: Adélia Bezerra de Meneses Bolle com *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica* (1979), livro produzido a partir de sua dissertação de mestrado orientada por Antonio Candido na Universidade de São Paulo; e, ainda, também relevante, há o livro de Antonio Brasil (1954-), *O pensamento crítico de Álvaro Lins* (1985).

Já no âmbito acadêmico mais recente, uma vez que trabalhos anteriores contam com cerca de 40 anos de publicação, encontram-se os seguintes achados, sendo que a primeira pesquisa localizada é de autoria de Carolina Monteiro de Barros Piran, intitulada *Álvaro Lins: o crítico e suas fronteiras* (2005), uma Dissertação de Mestrado do programa de Literatura Crítica Literária da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Infelizmente, o acesso ao trabalho não é disponibilizado *on-line* para consulta. Há a tese de doutorado de Eduardo Cesar Maia, *Crítica e Contingência: Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins* (2013), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O autor é ainda organizador de dois livros: *Álvaro Lins sobre crítica e críticos* (2012) e *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste* (2015), obras que cumprem o papel de trazer à tona importantes textos do crítico, colocando em circulação escritos indispensáveis para o cenário acadêmico atual.

Ainda nesse rastreamento de pesquisas, contamos com trabalhos de Iniciação Científica de autoria de Lais Iaci Mirallas de Carvalho: “Os Mortos de Sobrecasaca: Reflexões sobre o método crítico de Álvaro Lins” (2015). Da mesma autora é a dissertação *Os mortos de sobrecasaca, de Álvaro Lins: a formação do cânone modernista brasileiro* (2018), ambos na UNESP/Assis. Os trabalhos da pesquisadora surgem com a intenção de reunir e rever a produção de Álvaro Lins para tratá-lo como historiador literário do movimento modernista

e refletir acerca de seu método crítico de análise e interpretação das obras artísticas.

No mapeamento traçado, percebe-se que ainda existe pouca pesquisa sobre um crítico cuja obra é tão vasta e multidisciplinar. Portanto, o projeto conta, além dos trabalhos citados, com o aporte de duas pesquisas precedentes que possibilitaram o desenvolvimento dessa tese. A primeira, desenvolvida durante o curso de graduação em Letras, no ano de 2011, foi um projeto na categoria de Iniciação Científica intitulado “A perspectiva de Álvaro Lins sobre a ficção regionalista: uma releitura do romance de 30”⁹. Para tanto, realizou-se uma leitura atenta das sete séries do *Jornal de crítica*, nas quais está reunida a maior parte de sua produção crítica e teórica. Tratou-se de uma pesquisa que se ateve mais ao levantamento de dados e reunião de materiais, para que tais elementos pudessem ser analisados em trabalhos posteriores. Obtendo o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, o estudo focou os posicionamentos do crítico acerca da ficção dos anos 30.

Como se sabe, a prosa regionalista de 1930, de modo geral, pautava-se em um projeto político e ideológico, realizando a denúncia social de determinadas regiões problemáticas e singulares. Álvaro Lins jamais condenou princípios e valores que estivessem imbuídos na Literatura, muito pelo contrário, até defendia que a obra de arte devia conter ideais e convicções. Para ele, o artista não deve se encontrar avulso no tempo e no espaço, na condição de alienado dos problemas da realidade que o cerca; ao mesmo tempo, a seu ver, o escritor não deve produzir meros *panfletos* constituídos de ideologias absolutas:

[...] as circunstâncias da vida moderna não exigem só do escritor e do artista uma posição de luta; antes, ou simultaneamente, um máximo de equilíbrio, de lucidez e de *controle* dentro desta mesma luta. Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento na “torre de marfim”, com a indiferença por

⁹ Meu trabalho foi orientado pelo professor Dr. Márcio Roberto Pereira (quem sugeriu para que se tomasse o crítico pernambucano como objeto de estudo), na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP. De forma que contou com bolsa da FAPESP, tendo sua vigência de 01/07/2011 a 31/12/2011, conforme consta no processo 2011/07822-0.

toda atividade social e política; ou se a paixão partidária tornada exclusivista, a personalidade esgotando-se toda nessa paixão, com o prejuízo da obra literária e artística (LINS, 1963, p. 119).

Não admitia obras destituídas de valor literário, pois um romance por ser revolucionário não deve deixar de lado a questão estética; se isso ocorrer, a obra não trará prestígio nem à arte e nem à política. As posições críticas de Álvaro Lins acerca da ficção regionalista de 30 foram analisadas por meio uma leitura de parte considerável da sua bibliografia. A prosa de ficção do período constituiu um dos grandes momentos da produção literária do país, de forma que o projeto de Iniciação Científica proporcionou ver a concepção de um dos maiores críticos e mentores culturais do momento sobre uma produção decisiva da literatura brasileira.

Embora sua posição tenha sido favorável às obras de cunho ideológico, político e social, ele não deixou de cobrar os primordiais requisitos de uma obra de arte: qualidades estéticas e senso artístico. Álvaro Lins também reconheceu que a produção deste período foi importante à literatura nacional, embora não aprovasse obras regionalistas que fossem medíocres (meramente regionalistas), ou seja, que não dispunham de um senso universal e artístico elevado. Segundo ele, além do regionalismo a obra deveria implicar aspectos literários, e não permanecer naquele plano descritivo e informativo por si mesmo.

Sendo assim, do contato com seu vasto legado crítico produzido principalmente nas décadas de 1940 e 50, nota-se que Lins acompanhou toda a produção do Modernismo, desde a absorção até a sua diluição, em um contexto em que o crítico desempenhava um papel de orientador de opinião, isto é, “político cultural”. Então, prezando por sua relevância no meio literário nacional, foi decidido que a pesquisa deveria avançar, o que resultou em uma dissertação de Mestrado. Optou-se por abordar um autor específico dentre os quais ele recepcionou, de forma que Graciliano Ramos foi o prosador selecionado. Isso porque foi um aos quais o crítico mais se ateve, acompanhando a publicação de suas obras e analisando sua ficção no *calor da hora*, sem o respaldo de uma fortuna crítica ou o distanciamento temporal que, na maioria das vezes, é crucial e revelador para se compreender o projeto artístico de um autor.

A dissertação intitula-se *Álvaro Lins: Leitor de Graciliano Ramo*¹⁰, e proporcionou compreender que além de recepcionar e acompanhar o trabalho do mestre alagoano, Lins analisou a estrutura dos romances e reconheceu os méritos do ficcionista. É certo que sua visão sobre Graciliano foi positiva, porém não teve receio de criticar e apontar o que não lhe agradou. Apesar de seus inúmeros acertos, sua crítica se mostrou frágil em alguns momentos, preponderando certo biografismo ao estabelecer conexões forçadas entre a realidade e a obra do artista.

O viés psicológico e biográfico apareceu como único recurso em devidas circunstâncias para desnudar a ficção e a complexidade que certos personagens apresentaram. Apesar disso, sua crítica não se limitou a meros comentários pessoais, tampouco aos aspectos biográficos, isto é, aos fatores extrínsecos à obra. Ele também teorizou acerca da composição das obras, discorrendo sobre a forma e o estilo do autor de *São Bernardo*. Tendo tais pressupostos em mente, ou seja, a relevância de seus ensaios e artigos para a cultura brasileira, essencialmente, no que diz respeito à prosa de ficção, é que as premissas desta tese se suportam. O propósito é designá-lo como um teórico do gênero romance, para tanto, foi preciso analisar suas leituras e releituras dos principais prosadores e obras da literatura nacional e estrangeira, já que, de fato, entende-se que ele tem muito a dizer e a orientar sobre o romance.

O romance – ensina Álvaro Lins – é como um espelho: “um homem se debruça nele para conhecer a própria realidade humana”. Esse espelho, porém, não deve ser como os espelhos comuns, mas como os que usam nos circos, como divertimento: ampliam, deformam, desfiguram. A imagem, porém, que nos vem dos espelhos comuns, não nos diverte porque sabemos que ela não é a verdadeira – a imagem interior; bem diferente da exterior. Pois, conforme nos diz Álvaro Lins, a imagem exterior os espelhos comuns nos devolvem com exatidão, isto é: conservando toda a camuflagem. Enquanto os espelhos dos circos a fazem passar por um processo de transposição em que a realidade é substituída pela realidade que nunca vemos ou queremos ver (BRASIL, 1985, p. 58).

¹⁰ Essa minha outra pesquisa foi orientada pelo professor Dr. Rubens Pereira dos Santos, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, obtendo apoio da FAPESP, tendo vigência de 01/04/2013 a 28/02/2015, conforme consta no processo 2012/23791.

Antônio Brasil reforça o fato de o crítico pernambucano ser, além de leitor, aquele que nos ensina a ler romances. A comparação ao espelho coloca em xeque a função do gênero que é o desnudamento da essência dos indivíduos; já que o homem se transforma constantemente, o romance, mesmo em condições adversas, também se renova. Sua forma e matéria, assim como sua evolução, são questões cruciais que o trabalho visa discutir; nas reflexões sobre a materialidade é inegável que a verdadeira substância é a natureza humana:

[...] O romance de verdadeira grandeza move-se sempre ao nível da consciência do gênero humano: não se contenta em saber e exprimir que o aumento e a extensão das objetivações significam a extensão do poder do homem, sabe e exprime também que, enquanto aquelas se acham opostas ao homem como forças estranhas, “externas”, são corolariamente *não-valores* e constituem obstáculo para o pleno desenvolvimento da personalidade (FEHÉR, 1997, p. 74-75).

Nessas conformidades, o romance atinge significância com a representação da condição humana; é certo que as mudanças na sociedade alteram conseqüentemente os anseios do gênero. Observar a *forma* e seu avanço estrutural é a principal premissa no presente trabalho; uma vez que, na literatura, os temas sempre se repetem e pouco possibilitam no quesito da novidade, é sempre a maneira de dizer que traz a devida inovação, a estrutura da obra. Ainda a respeito da forma romanesca, Forster em *Aspects of the novel* diz o seguinte: “[...] massa formidável e tão amorfa... uma das mais úmidas áreas da literatura, irrigada por uma centena de regatos e às vezes degenerando em pântano”¹¹ (1945, p. 14).

Evidencia-se, assim, a flexibilidade da forma do gênero, que é *amorfo*, ou seja, destituído de caráter, natureza ou mesmo organização estabelecida que possa ser imediatamente definida. Em muitos momentos da história literária se falou em *crise* ou *morte* do romance (a valer, o que é a crise da representação); na verdade, as situações aparentemente insustentáveis só fizeram por revelar sua *ambivalência*, pois sua força resulta de sua contradição interna, de forma que a suposta crise assinala a força oriunda de sua constante

¹¹ Lê-se no original: “[...] for the novel is a formidable mass, and it is so amorphous... It is most distinctly one of the moister áreas of literature – irrigated by a hundred rills and occasionally degenerating into a swamp” (1945, p. 14).

e insistente renovação. Em *O romance está morrendo?* (1997), Ference Fehér problematiza acerca da função do gênero que é representar o ideário da sociedade burguesa e, no decorrer dos séculos, se posicionar contra suas incoerências.

É a partir do conflito consigo mesmo que o gênero romanesco revela sua solidez e perenidade; sendo assim, o crítico do romance, ou melhor, o teórico aqui escolhido tanto leu como acolheu com afinho a produção em prosa não apenas de seu país, mas de parte vultosa do cânone ocidental. Ao avaliar sua teoria é preciso ter sempre em vista seu contexto de atuação na primeira metade do século XX, pois muito havia e ainda há de limitações dos estudos literários em relação ao romance; diante desse quadro, é fundamental recorrer à visão de Bakhtin (1988), para quem o gênero se situa num processo de evolução que não está concluído, e sempre se atualiza na busca de novos caminhos não deixando traços determinados que possam defini-lo como tal. O objetivo da tese acerca de Álvaro Lins, portanto, é colaborar para os estudos romanescos trazendo em cena as contribuições de um intelectual cuja sensibilidade e aguçado gosto estético favoreciam de modo singular a análise das obras de arte.

CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DO ROMANCE

I.1 SURGIMENTO, ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DO ROMANCE

*“[...] em proporção direta com a materialidade crescente do mundo burguês, a dualidade do Eu e do seu ambiente se torna o elemento cada vez mais preponderante da estrutura do romance, elemento perturbador, desagregador, que acaba por aparecer como insuperável”
(FEHÉR, 1997, p. 43).*

No capítulo “Um problema do romance”, do livro *No mundo do romance policial*, Álvaro Lins recupera as possíveis raízes do gênero. De antemão, reflete sobre o estudo e a divisão da literatura em gêneros; a seu ver, algo inútil e nocivo para as obras: “Combate-o Benedete Crote, por exemplo, porque se lhe afigura que qualquer tentativa de definição dos gêneros literários equivale à imposição de “leis” prejudiciais ao desenvolvimento da arte” (s/d, p. 3). Menciona, inclusive, o fato de em 1939 ter sido organizado um evento especialmente para estudar os gêneros literários: a Comissão Internacional de História Literária Moderna, presidida por Fernand Baldensperger. O Congresso teve os resultados publicados no segundo número da revista *Helicon*.

Para Álvaro Lins o romance é um gênero desdenhado nas épocas clássicas cuja origem plebeia e forma irregular fez por ser a manifestação literária dos séculos XIX e XX. Quanto às raízes, não se remete ao romance grego propenso à inclinação amorosa no desfecho da trama (dois namorados que se desencontravam e voltavam a se unir). Paralelamente, algumas obras já começam a esboçar antecipando o que surgiria vigor na era moderna: “*O banquete de Trimalchi*, de Petronio, é uma obra isolada, já parecida com o romance moderno, sem ligar-se, no entanto, a uma tradição e sem provocar uma continuidade imediata na ordem do tempo” (LINS, s/d, p. 4). Portanto, salvo alguns casos, são os romanos que proporcionam mais peculiaridades ao surgimento do gênero com a herança do helenismo. Bakhtin compreende que o riso e a diversidade de linguagem preparam o romance, abrindo-se caminhos para a paródia e a sátira (festim carnavalizante) com procedimento paródico-

travestizante. Muito comum o riso na sátira menipéia (gênero em prosa muito similar ao romance), apresentando uma tonalidade ridicularizante pelo rebaixamento em deixar de tratar apenas do que era considerado elevado. Assim, segundo Bakhtin, a cultura europeia aprende com os romanos a rir, a ridicularizar e a profanar.

O riso romano veio a ser uma criação tão profundamente produtiva e imorredoura quanto o direito romano. Esse riso abriu passagem pela massa obscura da seriedade medieval e fertilizou as maiores criações da literatura renascentista; até hoje ele continua a ecoar numa série de manifestações da criação verbal europeia (BAKHTIN, 2019, p. 32).

Álvaro Lins reconhece que na Idade Média o romance, ainda enquanto composição em verso (espécie de epopeia), estava muito ligado à oralidade e à plebe e em uma perspectiva mais “vulgar” se comparado à eloquência retórica do latim aristocrático.

Gênero assim por excelência impuro e não caracterizado por períodos clássicos, em que a retórica encontra os seus recursos para os conceitos rígidos e as definições precisas, o romance tem-se visto também misturado, em face das suas exigências de exprimir a realidade e servir-se dos seus elementos, com outros gêneros mais objetivos e documentais; a narração histórica, a biografia, a reportagem, as impressões de viagens. Assim, no quadro dos gêneros literários, o romance moderno apresenta grandes dificuldades para o estudo não só de sua gênese, mas do seu conceito. Se a sua forma e a sua técnica variam mais do que com as tendências de um momento, com as suas personalidades dos grandes romancistas, as diversas espécies de romance – o romance de aventuras, o romance naturalista, o romance psicológico, o romance histórico, o romance de um herói e o romance de um grupo social – testemunham a impossibilidade, por outro lado, de caracterizar com precisão o romance pelo conteúdo (LINS, s/d, p. 4-5).

Enquanto Lins define como “impuro”, Bakhtin o define como *gênero tardio* no sentido de que todos os gêneros que o precedem preparam para a forma romanesca; depois, estes acabaram tendendo para o romance e, paralelamente, se contrapondo aos gêneros diretos (2019, p. 24). Álvaro Lins vê com insatisfação os estudos da gênese da evolução do romance como gênero literário. Todavia, a obra *Mimesis* (1946), de Erich Auerbach (1892-1957), que se propõe a abordar textos de autores importantes da literatura

ocidental, é vista como um estudo acertado sobre o gênero romance, pois com “o objetivo de verificar como se explica o fenômeno do romance dentro do seu processo que consiste no acompanhamento da evolução dos gêneros literários em harmonia com as estéticas da separação ou da fusão de estilos”, aponta o crítico. Ao se abordar o romance na perspectiva da separação dos estilos, não havia lugar para ele enquanto elemento superior; mas, a partir da fusão de estilos, o romance superou a epopeia e a tragédia. Entre os gregos e romanos separavam-se os gêneros em estilos, as situações nobres e elevadas recebiam um tratamento mais elaborado cabendo à tragédia ou à epopeia representá-los. Por outro lado, os acontecimentos da vida ordinária e a realidade quotidiana deviam ser abordadas via estilo vulgar e cômico.

Para Álvaro Lins, ainda na Idade Média, muito se apropria do estilo bíblico-cristão para tratar problemas populares e comuns. No ensaio “Sobre a pré-história do discurso romanesco” (de 1940), Bakhtin atenta para o fato de no Classicismo dos séculos XVII e XVIII o romance aparecer como gênero não “poético” autônomo, mas já como retórico misto.

Em conexão, porém, com a revolução das ideias políticas contra a ordem aristocrática da separação entre as classes sociais, o século XVIII trará também nas suas correntes literárias uma revolução contra a estética da separação dos estilos. Voltaire e o abade Prévost, por exemplo, extrairão alguns dos seus melhores recursos e efeitos literários do nível médio do estilo. O autêntico realismo se introduz na literatura, quer dizer: a vida quotidiana e comum passa a ser tratada a sério. E eis porque o romance começa a impor-se como gênero no século XVIII com obras como *Manon Lescaut* e *Tom Jones* (LINS, s/d, p. 7-8).

O surgimento do romance como se concebe na era moderna remete ao solo inglês do século XVIII. Em pleno desenvolvimento industrial e tecnológico, o país se encontrava em meio a uma economia que se estabilizava. O capitalismo e a burguesia ascendiam imbricados enquanto sistema vigente e classe dominante. Junta-se a isso a plena prosperidade no âmbito intelectual: ciência e filosofia. Portanto, é na Inglaterra oitocentista que se consolida e amplia o público leitor. O capítulo “O público leitor e o surgimento do romance”, em *A ascensão do romance*, de Ian Watt (1917-

1999), detalha bem e aparelha os desencadeamentos históricos que proporcionaram o caminho para o ápice do gênero romanesco (2010, p. 37).

Toda a conjuntura é proporcionada pelo viés revolucionário da Revolução Francesa¹² que marca determinantemente a passagem do sistema feudal para o capitalismo, sendo o início da Idade Contemporânea. A crise econômica na França do final do século XVIII atingiu tanto a agricultura quanto o setor industrial; o resultado do colapso nas finanças se agravou, uma vez que as despesas do Estado já eram superiores às receitas do tesouro público, a única solução era acabar com a isenção de impostos do clero e da nobreza.

Nesse conturbado cenário, a burguesia se impõe no combate ao Absolutismo Monárquico tendo como base os fundamentos filosóficos do Iluminismo; liderado por essa classe ascendente o movimento ainda contou com os miseráveis das cidades, pequenos comerciantes/produtores e camponeses para abolir os privilégios da Nobreza e do Clero. Assim, consolidam-se os fundamentos da nova ordem europeia e, posteriormente, mundial; são princípios que possibilitam e favorecem o surgimento da classe burguesa e, conseqüentemente, do gênero romanesco da era do individualismo. Mas, não demorou para a nova classe se tornar uma elite privilegiada e gerar um montante de contradições em relação aos ideais postulados no início.

Todos hoje lamentamos, como um dos males do nosso tempo, a ausência dos cidadãos nos negócios políticos. Foram os burgueses que deram, em primeiro lugar, este exemplo lastimável de alheamento. Tudo se complicou, porém, com o advento social de uma classe que fazia a fortuna capitalista sem dela participar: o operariado. Tanto mais a burguesia, por egoísmo, fechava os seus quadros e limites, mais se abriam, em consequência, os do proletariado. Ao marxismo coube realizar a primeira sistematização desse desequilíbrio a que o liberalismo econômico levava as ideias de

¹² Sobre a Revolução Francesa Álvaro Lins declara: “[...] Será injusto dizer que envelheceram as três grandes palavras – Liberdade, Igualdade, Fraternidade – que se tornaram lema do universal movimento democrático expresso na Revolução Francesa. Elas só foram praticadas de modo incompleto; e o que nos cabe é lutar para que possam alcançar aplicação mais concreta e mais real” (1963, p. 182). O crítico com ampla visão erudita entendia que os ideais haviam se distanciado do propósito, a seu ver, é sempre necessário lutar em prol da democracia e contra falência moral burguesa. Ao Estado cabe apenas de ordem econômica, não a manipulação espiritual do indivíduo, Lins repudiava qualquer regime totalitário.

igualdade e fraternidade do liberalismo filosófico. Toda a crítica do marxismo ao capitalismo é de uma admirável lucidez (LINS, 1963, p. 180).

Em *A glória de César e o punhal de Brutus*, Álvaro Lins discute as mazelas do novo cenário que passa a ser retratado no romance. Em meio ao acelerado modo de vida e modernização viável principalmente pela largueza da burguesia na Europa, o romance aparece como produto que representava a nova camada social preponderante, de modo que é adotado como recurso o distanciamento dos procedimentos representativos clássicos, idealizados e fantasiosos.

A partir do século XIX, a partir de Balzac e Stendhal, principalmente, a vida em forma real, vulgar, objetiva, principia a ser tratada gravemente, mesmo tragicamente nos textos dos romances. Passara para sempre a época em que um objeto da realidade prática só podia receber expressão literária em termos cômicos, satíricos, didáticos, quando muito idílicos. Revestindo-se de seriedade e grandeza, o romance conquistou os direitos de cidade como gênero literário de primeira categoria. O que a burguesia fizera por intermédio da revolução política, o romance realizou também em termos de uma revolução literária. Provocara a revolução política a possibilidade de uma fusão ou pelo menos de uma larga circulação entre as classes sociais, retirando do aristocrático o seu privilégio legal de casta com direito ao poder e à direção da sociedade; provocou a revolução literária uma subversão na ordem dos gêneros literários, quebrando a estética da separação dos estilos em proveito do romance, que justamente por ser impuro e misto na sua gênese estava mais apto e aberto para exprimir a estética da fusão de matérias e estilos (LINS, s/d, p. 8).

Acerca disso, no contexto francês, de Balzac a Proust, Lins define que o romance francês é uma história da burguesia e de suas revoluções.

[...] Em todos esses romances encontravam-se alguns personagens que testemunham a consciência revolucionária e inconformista dos escritores – em luta conta uma maioria de personagens que retratam a sociedade francesa da burguesia e do capitalismo. Os personagens da minoria, dentro dos seus impulsos de revolta, são desesperados e insatisfeitos, em geral falhados e vencidos, os personagens da maioria, ao contrário, são conformistas e tranquilos, em geral vitoriosos, ao menos aparentemente (LINS, 1963, p. 75).

Então, adotar o realismo foi o ponto-chave para expor os vícios e a miséria humana dos seres que configuravam a burguesia na produção de

relatos mais autênticos de vivências individuais mais verídicas; o *realismo formal* (conjunto de procedimentos narrativos que se encontram no romance), assim, é o cerne de ruptura que diferencia o romance inglês do início do século XVIII da ficção anterior (WATT, 2010, p. 10). Certamente, o individualismo passou a ser fator principal na representatividade; já não interessava mais o herói coletivo próprio das epopeias, o interesse é expor o ser comum, localizado num tempo e lugar específicos. Ademais, o romance, ainda segundo Ivan Watt, se tornou o meio que reflete mais plenamente a nova concepção de mundo, sendo uma reorganização individualista e inovadora.

Não é por acaso que Georg Lukács, crítico húngaro, um dos mais considerados pensadores do romance, concebe simultaneamente uma reflexão teórica de gênero alinhada às ponderações sobre a modernidade no campo literário; percebe evidentemente a configuração de um sujeito multifacetado em meio a um leque de dualidades e oposições, resvalando para as inquietações que não angustiam tanto em épocas precedentes: eu *versus* mundo, alma *versus* corpo, matéria *versus* espírito, o querer *versus* o poder fazer. É dentro desse panorama que se afirma que o romance nasce praticamente com a Modernidade, ou, ao menos, caminha com ela; como se sabe, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo com nítida percepção das transformações universais, foi o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que se usa nos séculos XIX e XX, notabilizando-se com aguda sensibilidade em relação ao turbilhão de mudanças sociais que moldam a realidade de milhões de indivíduos.

Nesse percurso, a moderna humanidade goza de uma enorme ausência e vazio de valores com uma desconcertante abundância de possibilidades. Tudo isso é criado pela incrível capacidade da nova classe – a burguesia – habilidade de deslocar massas humanas, bens materiais e dinheiro para cima e para baixo pela Terra, e corroem e explodem os fundamentos da vida de todos em seu caminho.

A burguesia havia se intrometido na luta intelectual e moral em favor da liberdade contra as monarquias absolutas. Ela advogava, porém, a causa da liberdade em seu proveito. Procurou o apoio do Estado para estabelecer a sua vitória. Abandonou depois o Estado à sua própria sorte para sempre cuidar dos seus interesses econômicas. Fez do

Estado o gendarme que ganhava a fortuna e os negócios de uma classe (LINS, 1963, p. 180).

Álvaro Lins muito bem gabaritado no conhecimento, este não apenas literário, dá a medida e as diretrizes no novo mundo burguês capitalista. Em *A glória de César e o punhal de Brutus*, ele dialoga e discute vários momentos emblemáticos da história humana. E tal ruptura, com certeza, esboça um novo conjunto de paradigmas que regem a realidade e os valores tradicionais cedem espaço a uma perspectiva diferenciada.

Elementos sociais que se afirmaram e desenvolveram por intermédio do dinheiro. Na sociedade moderna, o dinheiro não significa, apenas, um instrumento de comércio, de relações materiais, de valorização econômica. O seu significado sublimou-se em força espiritual, instalou-se no centro mesmo da vida, constituiu-se numa concepção geral da existência. É verdade que o passado conheceu também a tirania do dinheiro, porém coube ao mundo moderno este conhecimento muito mais agudo: o de uma filosofia do dinheiro. Um postulado desta filosofia é a supremacia do conceito de *êxito* sobre o conceito de *valor*; uma vitória da tecnicização da vida sobre a sua espiritualidade (LINS, 1963, p. 76, grifo do autor).

Assim, a imposição do capital e de seu valor no sistema moderno resulta na perda do apreço pela vida. O espírito avassalador de transformações acompanha a nova ordem e esquematização mundial, ora gozando, ora sofrendo as consequências de suas contradições¹³. Tamanha pretensão definiria a concepção de Modernidade devido à dificuldade de apreender a complexidade de sua configuração. Mas, para traçar algumas considerações significativas sobre o conceito, usam-se assim as palavras de Marshall Berman (1940-2013), escritor e filósofo norte-americano de tendência marxista que foi professor de Ciência Política e de Filosofia Política na City University of New York, autor do livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*:

¹³ É nesse sentido que a obra *As Consequências da Modernidade*, do sociólogo inglês Anthony Giddens (1938-), retrata a nossa época, não a definindo, conforme grande parte dos pensadores de *pós-modernidade*; na verdade, o intelectual britânico diz que estamos vivenciando as consequências da modernidade, cada vez mais radicalizadas e universalizadas. Contornos de uma nova ordem cuja descontinuidade requer assim uma interpretação descontinuísta, pois as instituições sociais modernas são únicas, diferenciadas de todo tipo de ordem tradicional.

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz (BERMAN, 1982, p. 13-14).

As instituições atuais são os resultados da nova visão de mundo que se deu por volta de uns cinco séculos atrás; a concepção teocêntrica (como é sabido, Deus no centro do universo) ao perder espaço para o antropocentrismo, o qual posiciona o homem como esfera principal da vida e de todo o seu condicionamento, foi substituída por um novo paradigma de sociedade. Para Berman, assim como para Karl Marx (1818-1883), a burguesia é peça fundamental nesse contexto, fomentando todo o arsenal de transformações, uma vez que foi a classe dominante mais violenta e destruidora de toda a história; o pensamento marxista revela o imenso abismo criado, onde os próprios burgueses alienaram-se de sua criatividade, não suportando olhar de frente o declínio moral, social e psíquico gerado. O desenvolvimento das civilizações ocidentais prefigurava uma nova ordem de harmonia social, culminando no que Berman chama de a dialética da modernidade, já que energias e ideias se desmancharão no seu próprio ar:

[...] um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos. Embora muitas delas tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições, a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias (BERMAN, 1982, p. 14).

Tal é o cenário ideal para a criação do romance, um produto tipicamente burguês, ao menos em um primeiro momento de sua aparição. A dimensão avassaladora da nova classe dominante e suas derrocadas levaram ao seu exclusivo meio de representação, no início, apenas mais um de seus produtos de venda e consumo. Isso porque o desenvolvimento das forças de produção (labor maçante, repetitivo e destrutivo ao homem e ao meio

ambiente) e vieses de sistemas totalitários culminaram em guerras, armamentos e perdas de vidas como nunca visto antes, ocasionando a perda da crença no progresso, dando-se o colapso das utopias. Mas, não se pode deixar de considerar o paradoxo que é a Modernidade, as coisas benéficas que ela oferece à humanidade. Por conta disso, em *As Consequências da Modernidade*, Giddens ainda fala de uma tríade – *segurança, perigo e risco* –, pois, apesar de gozarem de uma existência segura e gratificante, há o lado sombrio da modernidade. Portanto, não é gratuita a necessidade de analisar e contextualizar historicamente a literatura romanesca para compreender a consolidação histórica do homem cindido.

Em virtude do desalinhamento entre sujeito e mundo causado por tantas mutações, Lukács se propõe a problematizar o indivíduo retratado no gênero romanesco. Em *A teoria do romance*, percebe-se que passa a vigorar a expressão *herói problemático*, pois, em paralelo ao mundo na epopeia homérica que era um cosmos perfeito, inteiro e sem cisão, tendo um herói com valores elevados e feitos sublimes a ponto de representar toda uma comunidade, predomina no romance o indivíduo específico e suas respectivas circunstâncias. E que não vive mais um plano atemporal como o ser representativo do passado, de forma que se afirma a representação artística da *condição moderna de alienação* com firme fidelidade à experiência individual. Aí está a novidade do novo “produto” que passa a ser consumido pela sociedade a partir do século XVIII e, sobretudo, do XIX, devido à ampliação do público leitor. É nesses séculos que se verifica o maior poder dos jornais, de forma que a imprensa cumpre um papel determinante na propagação da informação e da leitura.

Na sociedade moderna é emblemática a não conciliação entre essência e substância, a esfera eu *versus* mundo perdeu a unidade que foi totalmente comprometida pelas contradições e ambivalências do mundo moderno e do desenvolvimento bruto do sistema capitalista. Enquanto para Georg Hegel (1770-1831) o romance deve indicar o caminho de reconciliação entre indivíduo e mundo burguês, para Lukács isso é impossível. Uma vez que, enquanto a luta na epopeia se dava entre sociedades distintas, no romance a luta entre os objetivos individuais se travam e ocorrem no bojo de uma mesma

sociedade. Desse modo, “Hegel põe fim a toda e qualquer ilusão de grandeza e de beleza na vida burguesa. É o preço inevitável da nova civilização industrial, que para ele é expressão máxima de racionalidade” (ANTUNES, 1998, p. 195).

Considerado um dos primeiros romancistas, Fielding logo captou o conflito entre essência e aparência e suas consequências na estrutura do gênero. Ele incorpora uma posição de destaque, ao lado de Richardson e Defoe, seus contemporâneos (WATT, 2010). A tríade mencionada compõe os desbravadores do gênero romanesco, pois suas obras são precursoras na história do romance, aparecendo como as primeiras tramas que revelam interesse pela vida privada e expõem sujeitos comuns, isto é, não mais apenas seres tidos como superiores e nobres da aristocracia. Os novos enredos retratavam seres menos superiores, sendo que Álvaro Lins concebe Fielding como o pioneiro no âmbito romanesco na Inglaterra.

Fielding, o autêntico criador do romance por excelência que é o romance inglês – a frase torna-se discutível, mas fácil de sustentar. Certo, houve antes algumas experiências de grande valor, como as de Defoe e Richardson. Entretanto, não eram os livros de Defoe autênticos romances no sentido em que o *Tom Jones* significava uma revelação para esse gênero literário. Quanto a Richardson, mesmo cronologicamente, veja-se este problema: o romance de Fielding, intitulado *Jonathan Wild*, embora só publicado em 1743, foi escrito muito antes desta data, por sinal inspirado num episódio em 1725. É possível assim que tenha precedido *Pamela*, de Richardson. Além, disso, o plano artístico de Fielding vinha significar uma criação na história do romance: apresentá-lo como uma epopeia em prosa. E Walter Scott, que tanta influência iria ter no romance da primeira metade do século XIX, chamava Fielding o *pai do romance inglês*. Guardadas as proporções, com a relatividade dos valores, seria como se disséssemos: “José de Alencar é o autêntico criador do romance brasileiro”. Apesar da existência de Teixeira e Souza ou Macedo, a afirmação, quanto a Alencar, estaria certa e seria sustentável (LINS, 1963, p. 225-226).

Assim como Ian Watt, Lins dá as coordenadas sobre a ascensão do gênero, mesmo que por meio de um panorama breve; e compara com o romance brasileiro, pois se, levando em conta o contexto da época, Fielding pode ser considerado o pai do romance inglês como Alencar o do romance brasileiro, isso, é claro, se comparado a Macedo e Teixeira e Souza. Pois em uma aproximação com Machado, Alencar jamais portaria tal titulação. Na verdade, seria um paralelo bastante desmedido e injusto com o autor de *A pata*

da gazela. No entanto, ainda a despeito das origens, o próprio princípio do romanesco está na representação do vulgar e do inferior, é no cômico popular que se firmam as autênticas raízes folclóricas do romance.

Bakhtin aponta as fronteiras da Antiguidade clássica e do Helenismo, nos tempos modernos (período tardio da Idade Média e da Renascença), quando são lançadas as bases do gênero. Menciona ainda o surgimento dos gêneros sério-cômicos, por exemplo, a sátira menipéia, como autênticos predecessores do romance. Pois, até então, os gêneros sérios não representavam o que não era “grandioso” no seu tempo, atribuir grandeza é uma tarefa da posteridade, por isso a epopeia era a modelo ideal de representação do mundo naquele contexto. Para Bakhtin, “[...] o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)” (1988, p. 411). Definitivamente, há constantes modificações no campo de representação do mundo ao longo das eras, portanto, as épocas exigem mudanças das obras literárias e, conseqüentemente, dos gêneros utilizados.

Então, a representação cômica do homem ganhou espaço e, paralelamente, se distanciou do tipo que prefigurava na epopeia – o personagem heroico, cujo destino já era estabelecido, em que o ponto de vista do homem sobre si correspondia plenamente à perspectiva dos outros sobre ele (coletividade). Na representação do mundo contemporâneo, tais preceitos já não são suficientes, visto que se requer não mais a luta entre sociedades distintas, mas o embate entre objetos no interior de uma mesma sociedade. O mundo burguês ao qual os aspectos formais do romance encontram-se ligados é o universo preponderante que passa a ser representado, tanto no que diz respeito à sua ascensão quanto à sua decadência. Se no século XVIII o romance é marcado pela tematização da mediocridade burguesa, no século XIX tal empreendimento ganha mais vigor com ajuda da *descrição* que se firma em equilíbrio com a narração.

Outra singularidade do gênero em seus primórdios é o desagrado em relação ao público conservador; ao retratar temas “espinhosos” com um amplo rol de questões que rondam o romance desde seu nascimento, muitos deles foram marcados pela censura e condenação. Haja vista os possíveis “efeitos

deletérios da leitura” (sobretudo, no caso do público feminino); acreditava-se que no romance preponderava um poder corruptor; assim, temiam-se as consequências “danosas” da prática leitora, vista somente como passatempo ocioso que habitava o ambiente doméstico. Com o romance, no século XVIII, a mulher conquista espaço não apenas como leitora, torna-se também escritora devido ao fato de se tratar de um gênero sem regras limitadas e com uma linguagem mais acessível a todos. É o que nota a romancista britânica Virginia Woolf, ao problematizar a posição da mulher enquanto criadora em uma sociedade ainda patriarcal.

[...] Assim, para o término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas. A mulher da classe média começou a escrever (WOOLF, 1985, p. 86).

Seu ensaio, publicado em 24 de outubro de 1929, elucida a questão de gênero masculino e feminino, colaborando para o movimento feminista. É ainda esclarecido por ela que a educação da mulher, ainda condicionada aos limites sociais, se encontrava em uma posição inferior para se dedicar à carreira de escritora. Basta-lhes ter a liberdade econômica, isto é, dinheiro e “*um teto todo seu*” (título do ensaio) para ver as potencialidades que as mulheres são capazes de alcançar. Se é possível cogitar o papel da mulher como escritora nos séculos afora, é necessário considerar primeiramente seu marco enquanto leitora. Então, é apropriado apontar o romance como porta de entrada para as mulheres na literatura e, até mesmo, nas diversas áreas do conhecimento.

Nesses ditames, o romance se constitui como um gênero divisor de águas em muitos outros aspectos, pois, tamanhas são as suas contribuições para o mundo contemporâneo. Abre-se, a partir dele, um leque de relações *interartes*, uma vez que ele convida para as mais variadas aproximações com outras esferas artísticas, ao se criarem diálogos e intersecções nunca antes imaginados. É justamente o teor de inquietude que permite e anseia novos experimentos formais, sendo caracterizado por um perfil que desafia e desestabiliza as convenções até então delimitadas, sua natureza é inacabada e revolucionária. No próximo subcapítulo se discute a chegada do gênero ao

Brasil, as transferências culturais, o processo de aclimação nos trópicos de um produto até então europeu; reflete-se assim acerca da apropriação do romance pelos autores nacionais.

I.2 O ROMANCE ATRAVESSA O ATLÂNTICO: ACLIMATAÇÃO DO GÊNERO NO BRASIL E TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

*“O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura”
(CANDIDO, 1981, p. 115).*

O romance atravessa o Atlântico e se adapta nos trópicos. Tanto os produtos materiais como a cultura europeia, de modo geral, se transferiam ao território americano; anteriormente, pontuados os aspectos históricos do romance, se faz primordial ainda discorrer brevemente a respeito de deslocamento ao solo nacional. As transferências culturais¹⁴, com o advento da modernização, encontram-se cada vez mais possíveis nas relações humanas. As barreiras entre as civilizações estão cada vez mais diluídas.

Refazer tal percurso é necessário, isso porque importa no trabalho a evolução do romance no contexto brasileiro, bem como a variante de tendências encontradas pelo gênero e sua aclimação no ambiente tropical. De início, é cabível resgatar os apontamentos de Machado de Assis sobre o enraizamento do romance no país:

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política, e outros

¹⁴ Michel Espagne e Michael Werner definem bem o conceito que não se trata de uma mera transferência, mas sim de uma ressignificação do objeto, que é o que ocorre com o romance, coube aos prosadores nacionais adaptar o modelo europeu, aclimatando-o no contexto sócio cultural brasileiro: “[...] o termo transferência implica o deslocamento material de um objeto no espaço. Ele coloca a ênfase sobre os movimentos humanos, viagens, transporte de livros, objetos de arte ou bens de uso corrente com finalidade não necessariamente intelectuais. [...] É o colocar em relação esses dois sistemas autônomos e assimétricos, que implica a noção de transferência cultural” (1988, p. 5).

assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d'arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota (ASSIS, 2013, p. 433).

Machado constata bem a incorporação imediata do gênero por aqui, tanto no que concerne ao gosto e procura pelo romance, quanto em sua empreitada em retratar e expor a realidade local e social. Desse modo, no contexto brasileiro, é em 1839 que o *Jornal do Comércio* passa a publicar os primeiros romances seriados. Logo, o romance inaugural no Brasil é *O filho do pescador* (1843), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), obra que já direciona a forma literária para o conhecimento do país devido aos ambientes apresentados. Apesar disso, não se pode falar em uma tradição do gênero no solo nacional, pois ele era importado da Europa; enquanto modelo, seguia-se sobretudo os ingleses, via franceses. O referencial estrangeiro serve como base para Teixeira e Souza e também para Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) com a publicação em 1844 de *A Moreninha*. Sobre o romance de Macedo, Lins reconhece as qualidades e os defeitos do livro, detectando as limitações da prosa romântica.

Nova leitura de *A Moreninha*, de Macedo. Literariamente, é um livro de evidente fragilidade, porém, guarda um valor íntimo, mais fácil de ser sentido do que de ser definido. Romance sem estrutura, superficial, simplesmente sentimental, mas que se valoriza em face do seu tempo e das condições da literatura brasileira. Linguagem muitas vezes enjoativa pelo delírio verbal e pelo tom de sentimentalismo desbragado. Técnica primária com um desenvolvimento bastante convencional de cenas e enredos. Apesar de tudo, o romance guarda, como em mistério, uma certa frescura e muitas sugestões poéticas. *Vive também pela personalidade de Carolina, a moreninha*. Ninguém esquecerá, por outro lado, as descrições da ilha de Paquetá, o que ligou para sempre a visão da ilha à lembrança do romance. Exprime uma época, talvez o estado de espírito de uma geração, de uma classe social; e aí está com certeza o segredo do seu sucesso através de tantos anos de história literária. É um livro para os adolescentes e os sentimentais, como tem sido o destino de quase todos os livros do romantismo brasileiro. Há ainda uma comparação curiosa a examinar: entre a moreninha – no princípio do romance, ao menos – e a Capitu. Será este um tipo-

símbolo de uma certa categoria de moças brasileiras do século XIX?
(LINS, 1963, p. 150, grifo nosso).

Tais considerações, que servem de prelúdio para se compreender o gênero no Brasil e a visão de Álvaro Lins sobre o romance, já manifestam sua predileção pela figura do personagem (destacando a personalidade da heroína de Macedo e comparando-a com a presença de Capitu em *Dom Casmurro*, que se constrói pela voz de Bentinho). Machado já consta como um norte para se pensar na produção da narrativa brasileira. O fragmento também evidencia que o crítico compreende a divergência entre o plano formal e estético, ainda precários, e os próprios exageros oriundos do movimento romântico. Embora ele não teorize e elucide na medida que Roberto Schwarz (1938-) o faz, mas já distingue que forma e conteúdo encontram-se em desajuste, tornando-se em desencontro o modelo europeu e a substância local.

Como se sabe, o século XIX, portanto, é momento em que o gênero se propaga e se consolida no país para suprir uma forma de “lazer”, por assim dizer, uma “leitura amena”, tendo a imprensa como veículo de propagação. Os periódicos mensais, semanários ou diários foram o suporte para a divulgação dos romances. Sempre publicados em capítulos na parte do jornal denominada *folhetim*, visava-se com a “atração”, atingir grande números de tiragem das revistas e jornais. Condicionado às questões mercadológicas e ao desenvolvimento da imprensa, e depois da inauguração com Teixeira e Souza e Macedo, o romance aqui se firma ao ponto de dar seus primeiros passos significativos.

Realmente, o período colonial é marcado pelo padecimento de uma circulação de obra; não havia ainda a imprensa e a censura estabelecida impedia a atividade intelectual. O avanço ocorreu com a abertura dos portos para a comercialização; a fundação da Imprensa Régia em 1808 e o fim da censura em 1821 estabeleceram caminhos para as livrarias e os livreiros franceses no Rio de Janeiro, de modo que obras de procedência inglesa e francófona passaram a circular no meio letrado nacional. Não tardou também o surgimento das primeiras bibliotecas e a formação de um acanhado público leitor. Na Rua do Ouvidor, a partir de 1820, as primeiras livrarias francesas começaram a se concentrar para suprir tanto a venda quanto o aluguel de obras, dando início e vigor à vida requintada que a pequena camada letrada

passava a seguir; a França e o luxo da capital Paris tornaram-se uma presença marcante, ditando as regras de boa conduta, os costumes e a moda.

O gênero folhetinesco tornou-se uma febre, de modo que o novo *produto* contribuiu para formação dos romancistas brasileiros; a prosa romântica do período perdurou décadas de evolução e diversificou os temas com o almejo de firmar uma tradição do gênero no solo nacional. Sem herança nenhuma no que diz respeito à prosa, só restou dialogar com a tradição europeia, importando o modelo e a forma estrangeira. O Romantismo, de fato, é onde se encontra a gênese da ficção em prosa. No capítulo, “Atualidade de um Neo-Romantismo entre a Política e a Literatura”, de *A glória de César e o punhal de Brutus*, Lins o define como momento decisivo entre a questão política e o início da conquista da autonomia literária:

[...] o romantismo se enriqueceu com a questão política de uma nação que afirmava a sua autonomia. A autonomia política e a autonomia literária – ambas, embora inda vacilantes, incompletas e muito dependendo de outras forças estrangeiras – nasceram juntas no mesmo momento (LINS, 1963, p. 124).

Assim, a condição da imprensa em começar a engatinhar alinha-se ao intuito de separação da Colônia, pois o orgulho despertado pela Independência fez por instigar o projeto de construção de uma nova nação. Essas são as características do movimento romântico cujo principal ideal é o *nacionalismo*, que faz por encontrar no indianismo e na cor local (descrição da natureza) possíveis caminhos para a representação do homem autóctone e da paisagem exótica não mais segundo a visão eurocêntrica.

Apesar da ausência de tradição (encontrando nos estrangeiros tal respaldo), começa a se formar um sistema literário mais consistente (autor-obra-público), como define Candido em “Literatura como sistema”, título de parte da “Introdução” à *Formação da literatura brasileira*. Embora o romance de Teixeira e Souza seja considerado o marco do romance no país, a obra de Macedo *A moreninha* tende a disputar tal primazia, pois grande parte da crítica a concebe como superior esteticamente ao romance *O filho do pescador*. Outros títulos precedentes avultam entre o meio apontado, mas sem grande significância para a história e a crítica literária: *Religião, amor e pátria* (1838), de Pereira da Silva (1817-1898); *Os assassinos misteriosos, ou A paixão dos*

diamantes (1839), de Justiniano José da Rocha (1812-1862); *Januário Garcia, ou As sete orelhas* (1832) e *As duas órfãs* (1841), de Joaquim Norberto (1820-1891). Se as insuficiências do meio cultural eram evidentes, por outro lado, eis o princípio norteador para a afirmação da prosa que, nessa fase inicial, nasce imbuída de princípios formadores, isto é, sempre se justificando pela obrigação e capacidade de instrução moral.

Em José de Alencar (1829-1877), além da evidência estética ser superior aos predecessores e da ampliação temática, houve uma ampliação dos modelos romanescos e o projeto de retratar a nova atmosfera em seus mais diversificados contextos. Ele traçou então um painel da realidade brasileira para firmar os traços locais; o intento estava alinhado ao orgulho nacional despertado pela Independência, de modo que os escritores do período romântico buscavam por meio da literatura representar o novo país.

Segue José de Alencar um caminho diferente. Ele procura a autonomia literária no sentido da própria terra, nas suas lendas, nas suas paisagens, nas suas figuras primitivas. O plano que construiu para a sua obra identifica-se com o desenvolvimento da formação nacional (LINS, 1963, p. 128).

Alencar, dessa maneira, deu continuidade à proposta de idealização do índio iniciada na poesia da fase romântica com Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Gonçalves Dias (1823-1864). Nesse sentido, Lins concebe em Alencar um pioneirismo na expressão do nacional: “Tanto ele como Álvares de Azevedo buscaram o que há de mais primitivo na sua terra, buscando um sentido para a literatura brasileira” (1963, p. 127).

Visando à exaltação do homem nativo numa retomada heroica e em perfeita comunhão com a terra, exaltou-se tanto a natureza quanto se evocaram os valores cavaleirescos medievais. *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) são os principais esboços de tal projeto. Segundo Álvaro Lins, “o romance *Iracema* é o que Alencar tinha de melhor para exprimir” (1963, p.126).

Ainda com a aspiração de exibir outras realidades brasileiras, o afamado romancista produziu romances de teor regionalista, procurando apresentar as regiões típicas do país. Obras que compõem tal conquista são: *O gaúcho* (1870), *O sertanejo* (1875), *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872).

Escreveu também romances históricos como *As minas de prata* (1862-1865), *A guerra dos mascates* (1873-1874) e *Alfarrábios* (1873). Por fim, os chamados *romances urbanos* disputam com os indianistas o reconhecimento de maior vigor em sua produção; aqueles retratam e questionam os valores e as relações burguesas, revelando os costumes da sociedade carioca ao tematizar os principais impasses da elite dominante do Primeiro Reinado. Obras que constituem tal movimento são: *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1860), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1893). É um empreendimento em que se expõe a vida doméstica e a pública e suas relações com a realidade econômica e social predominante; de fato, o autor alcança conquistas inestimáveis para o gênero apesar de muitas de suas incoerências. A principal delas é a adoção de um modelo europeu – o *romance* – com o tratamento de assuntos incompatíveis com o contexto local. Contudo, tal problema ocupa um espaço mais detalhado nesse trabalho no capítulo em que se abordam a ficção de Machado de Assis e as teorias críticas de Roberto Schwarz.

Diante do painel apresentado, o intuito é exaltar a produção alencariana enquanto uma das obras literárias que mais contribuiu para a formação do romance no Brasil, adotando um tratamento de humanização aos indivíduos que perderam sua identidade ou foram corrompidos pela coisificação burguesa do sistema capitalista. As relações entre aristocracia e vida burguesa e os convencionalismos que as atestam, às vezes enquanto classes antagônicas, ora aliadas em empreendimentos visando ao dinheiro e ao casamento, estão entre os assuntos mais presentes em Alencar.

Mais importante, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria de seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. [...] o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação (CANDIDO, 2006, p. 528).

Para Candido, o autor de *Senhora* representa um marco significativo quando se pensa nas condições de transplantação e formação do gênero em terras brasileiras; na *Formação da literatura brasileira* ele aponta que o nacionalismo literário deu as bases no período romântico para o desenvolvimento do romance que se firmou enquanto verdadeira forma de pesquisa do Brasil e interpretação social. “O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente” (2006, p. 432), devido à eficácia amparada nos estudos históricos e sociais. Delineando uma *visão do país*, já que a sua maleabilidade formal, senso do concreto e possibilidade ampla de temas possibilitaram o vigor de seu percurso ao retratar localidades variadas como os meios urbanos e interioranos (estes firmados no indianismo e no exotismo do regionalismo).

O artigo “A presença do romance na *Formação da literatura brasileira*”, do pesquisador Fernando C. Gil, da Universidade Federal do Paraná, mostra um excelente apanhado da visão do crítico paulista a respeito da trajetória do romance no Brasil, uma vez que traça as linhas de força que Candido concebe para examinar o gênero no contexto nacional. De certo, o autor de *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero* (1945) traça uma visão panorâmica do que se pode chamar de engatinhamento da prosa de ficção, que vai desbravando as terras inóspitas e costumes ainda desconhecidos dos grandes eixos cosmopolitas.

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva do território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala de visitas, do mesmo Macedo e Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antônio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas Gerais, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa (Idem, p. 433).

Frente a tal exposição que realiza um levantamento dos principais prosadores e elenca os campos retratados, dispensa-se aqui a necessidade de refazer tal percurso, e do *engatinhamento* dado por eles já se pode assinalar os “passos largos” alcançados por Machado de Assis. Pois, de acordo com Álvaro Lins, “ao *realismo* é que coube exprimir literariamente a nova sociedade, da qual o *romantismo* fora fundador e profeta (1963, p. 134, grifo nosso).

Partindo de um ponto até então excêntrico, a ficção machadiana, sobretudo, a da segunda fase, mudam-se as rotas ao aderir traços modernizadores de uma envergadura mais universalizante às obras. Sem deixar de expor a realidade local, Machado soube conciliar e retratar os impasses nacionais ao mesmo instante em que se filia ao novo modelo de narrativa, dando voz e poder ao narrador em primeira pessoa para ora contar, ora omitir o percurso de sua vida na sequência cronológica que bem entender. Embora Alencar tenha atingido resultados sem precedentes em nível crítico e com aprofundamento psicológico, realçando e expondo o repertório social ao ponto de Candido chamá-lo de “sociólogo implícito”, já que, a seu ver, há essa “envergadura em todo romancista” (2006, p. 540), no entanto, é com Machado que a prosa dá um salto em uma dimensão nunca antes projetada. Sua entrada em cena marca definitivamente a *consolidação* do romance, algo concretizado devido às fontes que o precederam.

A herança romanesca possibilitou a ascensão do projeto estético-ideológico machadiano; Antonio Candido o distingue como mestre que se embebeu nas obras de seus antecessores, sendo factual que a sua linha evolutiva mostra o escritor consciente, pois ele mesmo “compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação analítica de José de Alencar”; o crítico então o concebe como herdeiro de Manuel Antonio, Macedo e Alencar (2006, p. 436-437), autores que, impregnados de uma visão moralizadora, pautam os desfechos de suas tramas com acometimentos que remetem ao vício, à punição, à virtude e à recompensa. Sempre baseado no molde e na estruturação do romance burguês europeu, o desajuste entre forma e conteúdo dos romances precisaria

passar por um processo de aclimação para se adequar à nova realidade nacional.

Restou a Alencar e Machado o encargo de resolver e superar os impasses e as contradições entre forma e substância. De modo que as facetas regionais (sertaneja, rural, local, ou qualquer outra denominação que receba) incorporam a prosa oriunda do nacionalismo romântico, tornando-se parte não apenas decorrente, mas integrante do sistema literário vigente. Na segunda metade do século XIX, a presença do Realismo e do Naturalismo reforça a guinada do regionalismo devido ao espírito de observação dessa estética; Aluísio Azevedo (1857-1913) foi o maior representante do movimento ao elaborar um mosaico das relações de trabalho e moradias precárias, preconceito racial e desigualdade social desmedida; deixou um legado de romance extenso e significativo, dentre os principais podem ser citados: *Uma lágrima de mulher* (1880), *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884), *Filomena Borges* (1884), *O homem* (1887), *O cortiço* (1890), *O coruja* (1890) e *O livro de uma sogra* (1895) etc.

É nesse momento que surge concomitantemente o *realismo psicológico* de Machado de Assis que, devido aos tantos méritos conquistados e à inovação para a ficção nacional, acabou recebendo um capítulo à parte nessa tese, principalmente por iluminar as análises de Lins, servindo de parâmetro na consideração de grande parte da prosa averiguada. Raul Pompéia (1863-1895) é um dos poucos até o momento que seguiu os traços da prosa machadiana; mesclando as características derivadas do naturalismo ao realismo de adentramento psicológico, produziu seu romance *O Ateneu* (1888) com fina percepção intimista, atribuindo traços impressionistas como uma forma de realismo psicológico ou experimental; é perceptível ainda a dimensão simbolista da obra. Álvaro Lins, nesse respeito, diz que *Machado de Assis e Raul Pompéia se destacam pela técnica por serem os precursores da prosa moderna na ficção brasileira*. Em *A glória de César e o punhal de Brutus*, ele afirma que os “letrados preferirão no romance, um Machado de Assis ou um Raul Pompéia” (1963, p. 125).

Machado e Raul Pompéia, portanto, propiciam a gênese de uma das duas linhas de força do romance que Antonio Candido concebe na *Formação*

da literatura brasileira; a primeira explora as "camadas subjacentes do ser", isto é, assim como Dostoievski busca descortinar o íntimo da consciência humana; já a segunda linha de força, Candido chama "da vida de relação", uma vez que os holofotes se voltam aos costumes, aos acontecimentos, pois interessa significativamente o movimento amplo da vida social. Lima Barreto (1881-1922), a respeito disso, filiou sua pena mais a esta linhagem, produzindo uma literatura mais coloquial e acessível ao público devido ao jornalismo que exercera a maior parte da vida, confeccionando, assim, romances que apontavam as injustiças e mazelas presentes no Brasil pós-republicano, de modo que acabou formando um painel representativo da realidade marcada por indignação e anseio de justiça. De todo modo, as duas linhas de forças, claramente assentadas, evidenciam não uma divisão concreta entre os romancistas, pois em muitos casos as duas tendências se conciliam, se imbricam. Apesar de adotar perspectivas díspares sobre a realidade, o foco do romancista é retratar a relação emblemática entre o homem e a sua realidade inóspita.

[...] diferentes romancistas atribuíram diferentes graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, mas nunca rejeitaram inteiramente uns ou outros; ao contrário, os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente do dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu meio (WATT, 2010, p. 315).

Independentemente do posicionamento e do modelo adotados pelos romancistas brasileiros, não se foge à regra do gênero que, conforme Watt, é o tratamento inerente aos indivíduos ora consigo mesmos, ora com os ambientes que os formam. Sendo assim, o percurso traçado até aqui buscou dar breves pinceladas sobre a história e a formação do gênero romance, primeiramente, no contexto europeu que é onde, de fato, se detectam a sua origem e ascensão. Em seguida, voltou-se o foco para a transplantação do gênero que, atravessando o Atlântico, encontrou um espaço amplo e propício para a sua propagação no século XIX e depois seu pleno desenvolvimento no século XX.

O sucinto panorama justifica-se pelo princípio de que o objetivo deste trabalho é, primeiramente, levantar o extenso arsenal crítico e teórico deixado por Álvaro Lins, uma vez que ele leu e acompanhou parte significativa da prosa

brasileira e ocidental. Busca-se então no presente capítulo sua concepção de romance, os principais modelos e sua visão sobre a técnica da composição romanesca. Nesse sentido, é preciso situá-lo como realizador de uma bibliografia extensa sobre o gênero, com estudos que contribuem para a reflexão sobre o conceito de obra de arte. Então, nesta parte do capítulo I o interesse se dá por conceitos de teor mais teórico e histórico sobre o gênero romanesco brasileiro da fase inicial (que é o período romântico) e só nos capítulos posteriores serão considerados autores mais específicos por ele tratados; a partir daí, importam os principais casos que são os escritores e obras em seus respectivos contextos de acolhimento, isto é, suas notas de recepção e meios interpretativos e analíticos de validação.

CAPÍTULO II – ÁLVARO LINS E A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU

II.1 A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX: A PRODUÇÃO ROMANESCA DE EÇA DE QUEIRÓS E A HERANÇA DO REALISMO E DO NATURALISMO

“Os folhetins da Gazeta de Portugal, reunidos no volume das Prosas Bárbaras, mostram bem as suas vacilações, até as literárias. Antes de encontrar a sua forma verdadeira de expressão, o romance, vagamundeia através de outros gêneros: o folhetim, o ensaio, o panfleto, o conto, e até os versos. Através deste último gênero a sua passagem foi muito rápida, abandonou logo a poesia, que realmente não estava nele” (LINS, 1945, p. 27).

Embora grande parte da produção crítica de Álvaro Lins seja a respeito da literatura nacional, jamais deixou de contemplar a produção estrangeira. Exemplo disso é a publicação de dois livros especificamente sobre autores internacionais: *História literária de Eça de Queirós* e *A técnica do romance em Marcel Proust*. Trata-se de exceções dentre a sua produção, pois todo o restante teve por destino imediato os jornais; por outro lado, tais obras foram realizadas e editadas já na forma de livro. É uma parcela significativa de seu trabalho, uma vez que permite observar e aprofundar em sua teoria sobre o romance. Ele avalia e interpreta a produção de Eça e Proust, dois grandes prosadores da literatura ocidental. Quanto à *História literária de Eça de Queirós*¹⁵, é notável a forma em que ele aborda o escritor lusitano, inserindo-o

¹⁵ Para se pensar mais sobre a relevância da obra, é interessante notar o que intelectuais de peso disseram sobre ela; tais afirmações encontram-se todas na orelha do livro:

– “É o livro um exame alto e nobre da obra literária de Eça, sem excessos apologéticos, feito com o critério rigorosamente crítico. Este estudo sobre o grande mestre da literatura portuguesa é, ainda, um dos trabalhos mais notáveis que já apareceram em nossa terra”. – Austregésilo de Athayde.

– “Dá-nos com seu primeiro livro, *História literária de Eça de Queirós*, o certamente mais sério, mais completo e bem feito estudo aparecido no Brasil sobre o grande romancista peninsular”. – Osório Borba.

em seu respectivo contexto ideológico de produção, isto é, o novecentos finissecular. É revelada e considerada a trajetória do mestre do Realismo/Naturalismo desde seu contato com a Geração de 1865 até suas viagens mundo a fora. Em *Literatura e vida literária*, ele resume a experiência da construção *História literária de Eça de Queirós*:

Terminado hoje o meu livro sobre Eça de Queirós. Preocupe-me às vezes em saber que lição haveria a extrair da sua obra. Preocupação inútil. Deveria logo ter compreendido que não haveria “ensinamentos” na sua arte, porque deixar lições ou teorias não será de modo nenhum a missão de um verdadeiro artista. O que há a aproveitar em Eça, além da sua arte, em si mesma, é o exemplo do artista, bem necessário nos tempos de hoje. O exemplo de uma vida inteira dedicada aos ideais da literatura; a concepção da arte colocada num

-“Quaisquer que sejam as discordâncias com os seus pontos de vista literários, e quanto a mim concordo com quase todos os que aqui exprime, uma coisa é certa: nasceu-nos um novo crítico de verdade”. – Tristão de Athayde.

-“Trata-se de um ensaio rico de ideias, de um interesse apaixonado, em que o autor soube se conservar dentro da posição essencialmente crítica, se esforçando por ver e julgar numa atitude estética. Estou que o consegui”. – Mário de Andrade.

-“A nossa geração tinha uma dívida a saldar com o grande Eça de Queirós. Agora, Álvaro Lins aparece com uma interpretação da obra literária do grande romancista. O seu livro, cheio de inteligência e de espírito crítico, vale como um documento que nos liberta de uma dívida sagrada”. – José Lins do Rêgo.

-“Difícilmente se alcançará resultado tão feliz, como este da *História literária de Eça de Queirós*. Sóbrio, limpo, preciso, o Sr. Álvaro Lins consegue muito, consegue muito mais do que o título deixa transparecer”. – Otávio de Faria.

-“Álvaro Lins não nos deu uma biografia de Eça, traçou-nos com rara agudeza a história de sua carreira literária. Todos quantos cresceram sob a sedução da arte e do pensamento de José Maria Eça de Queirós, encontrarão no livro do escritor pernambucano uma das mais inteligentes interpretações que a seu respeito foram tentadas em Portugal e no Brasil”. – Annibal Fernandes.

-“Só a parte em que o Sr. Álvaro Lins confronta Eça e Machado de Assis é bastante para definir um escritor admirável. Raramente temos elogiado tanto um livro, mas é que raro são os livros como este do notável autor de *História literária de Eça de Queirós*”. – Genolino Amado.

-“Considero a parte mais notável do grande livro de crítica com que vem de nos presentear o Sr. Álvaro Lins, aquela em que ele indica as origens das intenções do Eça. É uma parte em que o fôlego do crítico se mostra em toda plenitude”. – Nelson Werneck Sodré.

-“O Sr. Álvaro Lins, cuja *História literária de Eça de Queirós* está tendo grande repercussão, é um crítico original, empenhado em fazer obra criadora dentro da criação, em ver o que ainda não foi visto, dominado por esse gosto das relações novas, que tanto distingue um Thibaudet”. – Brito Broca.

-“Sente-se uma experiência intelectual tão forte na concepção deste livro que dele já se pode dizer que pertence à literatura brasileira”. – Olívio Montenegro.

-“Com este livro fica completa e perfeita a trilogia que se poderia exigir para Eça de Queirós no Brasil”. – Guilherme de Figueiredo.

-“O Sr. Álvaro Lins reintegra a crítica brasileira, com esta *História literária de Eça de Queirós*, na clara tendência do humanismo”. – Franklin de Oliveira.

plano de seriedade, de dignidade, de trabalho, que está hoje cada vez mais rara. Este é o seu grande exemplo, como foi o seu mestre Flaubert: mostrar que a arte não é “fácil”; não é um brinquedo, mas uma penosa operação do espírito; não é só inspiração ou articulação de palavras, mas sobretudo consciência e estilo (LINS, 1963, p. 93).

Aqui, ele fornece uma dimensão geral do projeto queirosiano. E, em muitos momentos, apesar das incursões na vida do prosador, o livro é um trabalho dos precursores no tratamento no conjunto de sua obra no Brasil. Tratando de uma mescla de biografia e bibliografia, na *História literária de Eça de Queirós* ele analisa com afinco a estrutura e o estilo da prosa eciana. Álvaro Lins foi um leitor e estudioso de Eça, desempenhando um relevante papel ao discutir questões estéticas que permeiam sua ficção, de forma que cumpriu a função de tratar de um dos mais importantes escritores da língua portuguesa.

O crítico mapeia as influências e as vivências do prosador, de forma que o define como um ser marcado pela sua época: “um homem que se debate no tumulto da riqueza episódica do século XIX” (LINS, 1945, p. 17). Logo no primeiro capítulo da obra, “Um legado de arte”, o crítico discorre brevemente sobre sua vida e sua produção, mas um dos pontos mais interessantes da primeira parte é a comparação estabelecida entre Eça e Machado de Assis, para então exaltá-los como dois grandes escritores da língua portuguesa, apesar de suas divergências e aptidões distintas. Em “A Geração de 1865”, segunda parte do livro, Álvaro Lins se volta à formação intelectual de Eça, tecendo comentários sobre os projetos de renovações culturais e descobertas de sua geração. Em Coimbra, ele se encontrava entre os intelectuais que visavam tomadas revolucionárias por romper com a tradição anterior.

“O Encontro com a Literatura” compõe a terceira parte do livro e nela o crítico recupera sucintamente o percurso do escritor após sua estada em Coimbra. Assim como balanceia os resultados de seu contato com o Oriente; fala-se, igualmente, de seu fervoroso nacionalismo português, a presença da cultura francesa desde pequeno e sua amizade com Ramalho Ortigão (1836-1915). Para Lins, impressiona a influência no Brasil do autor de *O mistério da estrada de Sintra* (1870), de forma que a admiração recai mais sobre a pessoa e não tanto pela sua produção; a seu ver, do ponto de vista literário, não há obra de mérito de escritores brasileiros em que se possa notar sua presença. Álvaro Lins dedica exatamente quatro capítulos para tratar dos romances

queirosianos. De imediato, é nítido que, para o crítico, é nesse gênero que ele encontra o melhor caminho para sua realização artística. Além de apontar, é claro, a submissão de Eça ao movimento realista:

[...] Eça está marcado pela sua época de materialismo, de domínio dos valores relativos sobre os valores absolutos, época de esplendor burguês e de decadência moral. Época que ele fulminou com os seus sarcasmos, mas da qual se tornou, em alguns momentos, e quase sem o sentir, uma expressão, uma consequência, um resultado. A sua obra está marcada pelo seu tempo – ao menos uma parte da sua obra, a das inspirações, motivos e doutrinas (LINS, 1945, 18).

Consequentemente, suas obras principais repercutem os ideais e movimentos do século XIX. No entanto, as partes da obra *História literária de Eça de Queirós* que se destinam especificamente às produções romanescas são “Perspectivas dos romances I” que foca em *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*; “Perspectivas dos romances II” trata de *Os Maias*; “Perspectivas dos romances III” aborda tanto *O mandarim* como *A relíquia*; “Perspectivas dos romances: IV” trata de *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*; a seção “O ‘episódio’ Fradique” destina-se ao romance *A correspondência de Fradique Mendes*. Ainda há outros capítulos que complementam o livro: “Itinerante e profeta”, “Os santos”, “Personagens perdidos”, “O problema do estilo”, “O ‘socialista’ e a vida: I”, “O ‘socialista’ e a vida: II” e “O ‘socialista’ e a vida: III”. Ante isso, é possível concluir que o crítico também averiguou a respeito do estilo e da forma romanesca de Eça, sua hagiografia e sobre seu ideal socialista.

Ainda que todos os capítulos da obra sejam importantes, o foco aqui é a produção em prosa do autor português, acerca da qual o crítico comenta que nem sempre esteve sujeita às motivações e doutrinas, pois nos romances da primeira fase sempre despontava a intenção de provar alguma coisa, porém seu mérito enquanto artista acabava prevalecendo. As intenções, no caso, eram os impasses sociais; nesse ponto, estabelece-se uma comparação com Machado de Assis, na verdade, uma aproximação equivocada do crítico. Isso coloca em evidência que Lins comete alguns deslizes na recepção do escritor fluminense. A seu ver, em Eça havia conflitos que nunca houve no autor de

Helena, devido ao fato de este nunca ter se apaixonado pelos problemas sociais nem de sua época, nem de outro tempo nenhum.

As questões histórico-sociais estavam totalmente presentes na prosa machadiana, não ficando nem um pouco atrás do escritor lusitano. Conforme apontam os estudos de Roberto Schwarz, que serão retomados no decorrer do trabalho, Machado aborda tais impasses da realidade local e revoluciona o romance brasileiro no nível formal ao ajustar temas nacionais ao modelo europeu que se importava (o romance). Mas, a comparação de Álvaro Lins se mostra infeliz e ainda mais se agrava quando declara que Machado é um homem subterrâneo, o qual nega e odeia a vida, e se isola na literatura, enquanto Eça ama a vida. Para ele, Eça possui a capacidade de assumir atitudes e em Machado há a capacidade de se definir e de tomar partido. E ainda firma que o “temperamento acentua entre os dois outra diferença fundamental: Eça é um escritor essencialmente português, enquanto Machado é brasileiro, apenas incidentemente” (1945, p. 19-20).

O próprio Machado define em “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” o que vem a ser nacional; no caso da poesia, gênero ao qual ele se referia no ensaio de 1873 para o periódico *O Novo Mundo*, Machado diz que os poetas estavam preocupados com a cor local, mas o fato de acrescentarem muitos nomes de flores ou aves só fazia por resultar em um enriquecimento vocabular e nada mais (ASSIS, 2013, p. 438). Acrescentar elementos da fauna e da flora local não é ser nacional; Machado então estabelece que o que se deve requerer de um escritor “é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2013, p. 432-433). Ele foi um escritor completamente brasileiro e, além disso, cosmopolita, pois soube conciliar os elementos locais e as questões universais.

Álvaro Lins infelizmente efetuou uma crítica que não soube apreender todos os méritos do escritor fluminense; até mesmo quando assemelha o *humour* entre ambos, distingue que o de Machado é *amargo* e *reticente*, já o de Eça é “meridional, amplo e desmedido, feito do contraste da comicidade ou da dramaticidade das coisas”. As comparações exaltam sempre o prosador lusitano em detrimento do brasileiro; mas, a incoerência ainda se faz presente

na conclusão simplista que o crítico realiza, afirmando que ambos são tão diferentes e mesmo assim chegaram ao mesmo fim, visto que deixaram um legado de arte. Álvaro Lins comunica que se pode “estimar os dois, do mesmo modo e com igual intensidade”, no entanto, é exatamente isso que ele não faz em sua análise.

Em “Perspectivas dos romances I”, por exemplo, percebe-se que Machado ainda é evocado uma vez ou outra, isso por conta da alvoroçada recepção dos romances ecianos na imprensa brasileira no fim do século XIX. Não foi somente Machado que se posicionou a respeito do romance *O primo Basílio*, porém ele foi um dos protagonistas da polêmica recepção da obra portuguesa. Quando publicado, *O primo Basílio* desencadeou assim um caloroso debate na imprensa que ocorreu nas camadas letradas de Portugal e Brasil, movendo opiniões dos dois lados do Atlântico. Desse modo, vale a pena a consulta da obra do professor José Leonardo do Nascimento, docente e pesquisador da UNESP, pois em *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*, ele recupera o debate, focando na imprensa brasileira, mas ecoando ressonâncias da portuguesa. Seu excelente trabalho traz ainda os textos na íntegra que compuseram o acervo cultural da época em que *O primo Basílio* foi lançado e recepcionado.

É interessante que o próprio Ramalho Ortigão, amigo de Eça, se incomoda com o sucesso de *O primo Basílio* ser superior ao de *O crime do padre Amaro*, pois, a seu ver, este esboça um quadro mais minucioso e vivaz da vida provinciana portuguesa. Álvaro Lins define a surpresa e a perplexidade diante do aparecimento do primeiro romance de Eça, o que resultou em hostilidade e incompreensão, pois “ao cair sobre os restos de um romantismo em decadência *O crime do padre Amaro* precipitava a sensação de um desabamento catastrófico” (1945, p. 59). Mas, tanto neste quanto em *O primo Basílio*, Eça encontra-se submisso e preso aos trâmites da escola realista e naturalista, de modo que sua primeira instituição visada é o clero e suas questões morais. Intenta um estudo social e humano do meio retratado, por isso os pormenores e descrições aparentemente corriqueiras compõem um painel significativo no conjunto de seu propósito.

O enredo, Eça utiliza-o como uma linha de ligação entre os quadros, os a-propósitos, os elementos anedóticos, os detalhes, as cenas – todos dispersos, e às vezes distantes, mas que formam, afinal, o livro. E esta obra, em aparente desconformidade, o que nos deixa, no entanto, é uma sensação de absoluta e íntegra unidade. De absoluta articulação. A mesma sensação de unidade que ressalta da cidade ou do ambiente onde se desenvolve a ação romanescas (LINS, 1945, p. 61).

Para o crítico pernambucano, há energia e coesão nas classes retratadas, integrando uma unidade formal entre paisagens e figuras humanas que as compõem. Expõe os resquícios do ambiente degradado nas criaturas cujo fim é a educação falhada, incompleta e incerta; desse modo, a degradação moral vira a norma no meio decadente e precário. Devido a isso, os acometimentos na trama, entre o padre Amaro e Amélia, a relação amorosa ilícita e imoral do ponto de vista social da época não são atribuídos aos envolvidos, mas sim ao meio que os formou. As descrições do ambiente clerical de Leiria já antecipam e justificam as atrocidades vindouras. Álvaro Lins, todavia, diz não sentir o caráter de tese e de doutrina comumente atribuído ao prosador, exceto, uma tese contra a Igreja, já que, de fato, ele estava envolto em socialismo irreligioso, totalmente anticlerical. No entanto, isso não o prejudica, muito pelo contrário, o crítico alerta que a beleza artística é o foco da sua prosa, mas ele não se escraviza diante das diretrizes do Realismo e do Naturalismo.

[...] Eça é muito mais artista do que Zola, as condições não são rigorosamente idênticas. Eça não imbecilizou o seu padre para desonrá-lo; desonrou-o para salvar, em si mesmo, o seu caráter de romancista. E salvando-se como romancista sacrificava-se como doutrinário – o crime do Padre Amado não atinge a Igreja nem prova a impossibilidade do celibato. Com este sacrifício, no entanto, Eça não perde nada como moralista. E será inútil explicar que, em arte, o doutrinário moral é uma coisa e o doutrinário de teses é outra. A simples leitura dos romances de Eça indicará a profunda diferença destes processos. Num, a doutrinação é um acidente que se desenvolve de maneira indireta; no outro, uma finalidade absorvente (Idem, p. 66).

É visível o intuito de Eça de se apartar do fim doutrinário e de tese, sendo ele, na visão de Lins, superior a Zola. Ainda confirma que o romance de 1875 é uma expressão artística que a história confirma, trazendo à tona uma

realidade que se constata tanto em Portugal como no Brasil que é o que Eça condena – o fanatismo e a beataria –, não é a religião em si que o prosador ataca. Com *O primo Basílio*, que aparece em 1878, a vida provinciana dá espaço ao centro urbano, agora o ambiente é a capital portuguesa. No mais, não há avanços consideráveis em relação ao livro que o precede: “o novo romance continua *O crime do padre Amaro*”, de modo que segue o mesmo padrão que corresponde aos “princípios estéticos e morais, na linguagem, no estilo; continua-o até na simplicidade arrogante com que ambos revelam a sua origem: o naturalismo francês” (1945, p. 69).

Contudo, a instituição alvo muda no novo romance – a burguesia e suas relações promíscuas –; segundo Álvaro Lins, é certo que o episódio doméstico representado poderia se deslocar para qualquer capital do mundo ocidental burguês, aí ele adere um teor universalizante ao romance que, em sua realização artística, não deixa de ser portuguesa. O posicionamento antiburguês é motor que conduz a ação do livro, desprezo e ódio se sobrepõem na tradição de antipatia a tal classe, o que, em grande medida, é uma herança de Flaubert, o grande mestre para Eça. No entanto, fala-se muito da “influência” de *Madame Bovary* sobre *O primo Basílio* e pouco das diferenças.

De início, levanta-se entre *Madame Bovary* e *O Primo Basílio* uma diferença essencial, a diferença dos processos: o de Flaubert, apesar daquele “moeurs de province” que acompanha o título, é um romance psicológico; o de Eça, um romance de costumes. O que se destaca em primeiro plano, em *O Primo Basílio*, é o adultério, em face das circunstâncias sociais e morais da burguesia lisboeta; em *Madame Bovary* o que sobreleva é a figura de Ema. E entre Ema e Luísa levanta-se outra diferença intrínseca: Ema, um “caráter”; Luísa, figura negativa – ausência de caráter. Ema é sensual e vive pelos sentidos; em Luísa a vida é um artifício dos seus nervos devastados. Dos seus nervos em miséria orgânica e mental (Idem, p. 70).

O escritor lusitano muito se distancia do francês; conforme exemplificado, compõem indivíduos bastante distintos. Nesse sentido, Machado de Assis questionou veladamente a originalidade da obra, em sua concepção, ela só obtivera sucesso devido à escola à qual se filiara, dando prosseguimento ao Realismo/Naturalismo em Portugal. Nos ensaios de 1878, “Literatura Realista” (trata-se de dois artigos com o mesmo nome, um publicado em 16 de abril e outro no dia 30 do mesmo mês), lançados no folhetim *O*

*Cruzeiro*¹⁶, fica patente seu posicionamento contra a estética realista, defendendo que não basta “fotografar a realidade”, pois esta deve ser reproduzida com graça, melhor dizendo, com “arte”. Para Machado, falta verossimilhança tanto em *O crime do padre Amaro* quanto em *O primo Basílio*, reconhecendo que a “reprodução fotográfica” à qual a nova escola se limitava era servil e conclui seu raciocínio dizendo que “nem tudo o que se [passava] no mundo” seria propício à arte.

Não se reconhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem - em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário (ASSIS, 2013, p. 468-469).

Machado reconhece o talento do prosador lusitano; todavia, repudia as descrições exageradas em excessos do Realismo. Machado detecta problemas na composição da personagem Luísa¹⁷: “Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões ou remorsos; menos ainda consciência” (2013, p. 470). Ele compreende que o romance ocorrido entre Luísa e Basílio não passou de um “incidente erótico”, que nada contribuí de relevante ao leitor. Relacionamento adúltero, fútil e repugnante que resulta em uma “luta intestinal” entre ama *versus* criada. E, enfim, toca no ponto que, a seu ver, é o mais grave do romance:

¹⁶ Sobre o tema, consta ainda uma nota de Machado datada de 7 de julho de 1878 sobre a transposição de *O Primo Basílio* para o teatro, e um breve texto, “O Sr. Eça de Queirós e Eleazar”, em que ele discorre sobre a carta que Eça lhe escrevera (a carta é datada de 2 de agosto do mesmo ano). Ambos os artigos mencionados foram publicados nas páginas de *O Cruzeiro* e encontram-se reunidos no livro do professor José Leonardo do Nascimento, *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*.

¹⁷ Há igualmente um contraponto com a personagem de Balzac: “A Eugênia deste [Balzac], a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa – força é dizê-lo –, a Luísa é um caráter negativo, e, no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral” (ASSIS, 2013, p. 470).

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto de educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, n'outros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los, seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa-fé supõem defender o livro, dizendo que podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar o pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a “gravidez bestial”. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avoluma o substantivo; e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais (ASSIS, 2013, p. 472-473).

Do excerto, compreendem-se as rígidas cobranças de Machado sobre o romance, a personagem e a tendência realista manifesta nas cruezas de algumas cenas. Na contramão disso, nota-se que Álvaro Lins defende *O primo Basílio* e a composição de Luísa, preferivelmente, no que tange ao reflexo da obra de Flaubert em Eça de Queirós. Em seu entender, Eça não falhou, já que possuía propósitos distintos dos de Flaubert; assim sendo, a crítica social por ele expressa só seria possível pela técnica empregada, isto é, a elaboração de tipos sociais para seus personagens.

O primo Basílio, a seu ver, é um argumento moral contra o adultério; de tal modo que qualquer tipo de culpa não recai sobre nenhum dos personagens (Luísa, Basílio ou Juliana), isso porque, em síntese, a obra é um manifesto crítico contra a sociedade que se retrata na trama, a culpa dos acontecimentos, adultério e tragédia familiar é da educação que formou esses indivíduos e do meio social que os tolera. Apesar da visão díspar sobre o romance *O primo Basílio*, tanto o crítico nordestino quanto o escritor carioca foram leitores de Eça e admiradores de seu trabalho. Machado nunca se afeiçoou pelas estéticas realistas de teor mais naturalista, na verdade, conforme se viu em seus artigos críticos, abominou-as.

No que condiz ao tema que é a espinha dorsal que sustenta o enredo – o adultério – já muito utilizado no Romantismo, se constitui em *O primo Basílio* como um argumento moral, isto é, o posicionamento do romance é

firmemente a questão da moralidade no matrimônio. Para Álvaro Lins, o realista (Eça) tornou-se fiel aos princípios de sua escola. De forma que “analisa, dissocia e decompõe o problema que o romantismo tinha tornado poético e róseo. Mas visto assim, em toda a sua extensão, não fica nem cor-de-rosa nem poético. Fica preto e podre” (1945, p. 71).

De fato, para o crítico pernambucano, os equívocos do Realismo/Naturalismo prejudicaram o artista, isso lembra suas severas considerações sobre o romance *A carne* (o que será visto nos capítulos vindouros). Coloca-se em questão que a crítica machadiana e a de Álvaro Lins se mostraram bem semelhantes quanto às representações naturalistas. O crítico pernambucano revisita a crítica machadiana sobre o assunto.

Talvez por isso os enredos e os dramas de Eça não tenham a solidez nem a independência que Machado de Assis reclama deles. A independência que Machado de Assis reclamou deste *O Primo Basílio* – que só se sustenta por uma série de incidentes que se conjugam nas ocasiões propícias. Porém Machado levava ao máximo a sua exigência, usando de um critério que nenhum crítico pode usar: o de imaginar, para os personagens alheios, destinos diferentes. Levantava, assim, hipóteses indefinidas: e se Juliana não tivesse descoberto a carta, e se Luísa a tivesse resgatado, com dinheiro? A única resposta possível seria mesmo esta: e se Brás Cubas tivesse casado com Virgília, e se o Bento, do *Dom Casmurro*, se tivesse ordenado padre? (LINS, 1945, p. 71).

Lins achou a crítica ao romance um tanto impertinente, e diz que Eça permaneceu sempre indiferente às críticas e fiel aos preceitos da escola a qual aderiu. Pode ser que as demais polêmicas travadas tenham sido insignificantes para ele, mas, com certeza, não a de Machado de Assis, pois chegou a escrever uma carta ao escritor brasileiro acusando a leitura de sua crítica (especificamente de 16 de abril de 1878); sendo datada de 29 de junho de 1878, de Newcastle-upon-Tyne, Inglaterra, Eça de Queirós agradece o acolhimento do romance e defende as questões de sua escola, ainda se dispõe a conversar com Machado, por quem afirma ter grande respeito devido ao seu talento e aptidão para a análise das obras de arte.

Em *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*, José Leonardo do Nascimento faz uma importante observação pontuando que a carta de Eça revela desconhecimento de importantes textos favoráveis ao seu

romance. Pela leitura da carta, o pesquisador observa que também não teve contato com a réplica machadiana de 30 de abril, e, por fim, imagina que há outros textos de Machado em *O Cruzeiro* direcionados a sua obra. É claro, não foi somente Machado que se posicionou a respeito do romance, porém ele foi um dos protagonistas da polêmica recepção da obra portuguesa. No caloroso debate desencadeado na imprensa que ocorreu entre as camadas letradas de Portugal e do Brasil, moveram-se opiniões dos dois lados do Atlântico, criando-se um benéfico e amplo campo para a discussão e o debate sobre as tendências artísticas.

É interessante notar que distintas concepções sobre o fazer artístico só fizeram por instigar o diálogo entre dois dos grandes prosadores da língua de Camões. Projetos paralelos que levaram o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a apontar cenas dispensáveis no enredo do romance de Eça, visto que, para Machado, nem tudo na vida real interessa à arte. Sua crítica exemplifica e incita ao exame das tendências finiseculares, expondo o detalhamento descomunal das cenas em que se descreve o ambiente do adultério em *O primo Basílio*, o “paraíso”, assim chamado por Basílio e Luísa.

Entendendo como exagero e vulgaridade, Machado, na contramão, produz um contexto totalmente alternativo ao tematizar não o adultério propriamente dito, mas sim a sua possibilidade em *Dom Casmurro* (1899). Portanto, o adultério é apenas sugerido, de forma que o impasse central do romance é, de fato, o *ciúme* do narrador personagem Bento Santiago por sua esposa Capitu. Ao movimentar o romance em primeira pessoa, Machado joga com as limitações e dubiedades de um ponto de vista que se constrói multifacetado e ambivalente. O leitor é levado a desconfiar das indagações do narrador, de modo que as respostas e as certezas jamais são dadas e concretizadas no âmbito ficcional, os desafios são lançados.

Eça, por outro lado, leva a narrativa para outros patamares, os das certezas decorridas do próprio processo determinista que paira na sua ficção. Indo além do recurso moralista, Álvaro Lins afirma que o prosador lusitano incrementa o imprevisto, vindo a resultar em um novo acontecimento ou na sua transformação. A partir daí, o prosador joga com o mecanismo casuístico para inserir mais movimentação e, até mesmo, clímax ao enredo. Se em *O crime do*

padre Amaro a tensão se volta ao fato da gravidez de Amélia, em *O primo Basílio* ocorre a apropriação das cartas entre os amantes pela empregada Juliana que, então, passa a chantagear a patroa. É o imprevisto, segundo Lins, que vai criar um dos elementos dramáticos do romance, a agonia de Luísa diante de Juliana. “Mas os recursos do imprevisto não alteram nem perturbam a unidade do seu plano”, complementa. Fica claro para ele que a organização geral do enredo não fica totalmente sujeita aos eventuais incidentes da trama. A forma com que Eça conduz o desfecho da narrativa, no caso de *O primo Basílio*, evidencia o arquétipo dos indivíduos ecianos, aí as considerações de Lins casam-se bem com as de Machado sobre a personagem Luísa:

Luísa, aliás, nunca existiu. Quero dizer que há em Luísa duas personalidades: a sua mesma, que nunca se pode realizar e apenas pressentida no que imaginamos, através do próprio romance, que ela poderia ter sido; e a outra, a Luísa artificial que os outros formaram. É esta que casa com Jorge, que o trai com Basílio, que suporta a tirania de Juliana e se extingue no sofrimento. É uma criatura vazia de vontade e decisão. E por isso, ao atingir aquele plano que já não é o da vida em que ainda se está incidentemente com vida, ela não encontra, à maneira de Ema, nem sequer uma solução desesperada – e é o próprio romancista que tem de matá-la.

[...]

Uma observação simplista encontraria na morte de Luísa um castigo: o castigo do adultério. Mas vê-se logo que não foi como um castigo mas como uma libertação que o romancista a empurrou para a morte. Morrendo como um castigo, Luísa não seria, aliás, um personagem de romance, mas o instrumento mecânico de uma fase (Idem, p. 72-73).

Como o intuito de Eça de Queirós é criticar uma classe distinta, a figura ficcional não dispõe de atributos individuais; Machado, nos textos já mencionados, também retoma a heroína flaubertiana para distinguir o modo de o autor português manejar seus personagens. A falta de vontade e decisão de Luísa, conforme salientado, evidencia que os problemas morais e a decadência recaem sobre a sociedade; devido a isso a heroína queirosiana é concebida como um ser caracterizado pelo *imobilismo*. Álvaro Lins adianta que sua vida tende a desaparecer e possibilidades como o suicídio ou a loucura não são viáveis; mas ainda faltam decisão, vontade e capacidade de desaparecer, uma vez que “falta-lhe a agonia dos nervos”. Também a rendição e a possibilidade de se redimir não são possíveis, e ela tenta fugir de todas as ações cabíveis. A

solução moral como um provável castigo era a morte de Luísa para uma vida fortuita e sem propósitos concretos. A questão indagada por Álvaro Lins e por todos os leitores do romance é sobre o que vinha a ser a vida para Luísa.

Mas o que era a vida para Luísa? Um quase nada, pelo grosso revestimento de artifício, uma fantasia que ela mesma criou e na qual sucumbiu. Nem mesmo o amor de Jorge foi, para a romântica Luísa, uma realidade. – “Casou-se no ar! Casou-se no ar!” – dizia o bom Sebastião, o amigo do marido. E passou, quase insensivelmente, do casamento no ar, ao adultério, que a ausência de Jorge tornaria propício e fácil. Mas não foi o amor que levou Luísa ao adultério; nem o amor, nem a sedução de Basílio. O seu amor era uma idealização da fantasia, e foi a essa idealização que ela se entregou (Idem, p. 73).

A conjuntura revela os aspectos mais patéticos da classe burguesa; pode-se dizer que sua trajetória simboliza a queda diante da insatisfação da própria realidade. Há o anseio de fugir de sua condição, resultando em um ato ainda mais mesquinho que é o de vislumbrar situações paralelas: “transporta-se para os castelos de Walter Scott, comove-se com a história de Margarida Gautier, aspira a uma outra vida, a que ela pressente do outro lado do estreito da pequena burguesia” (LINS, 1945, p. 74). Portanto, é *trágico* e não cômico o romance *O primo Basílio*, Álvaro Lins ainda o distingue como o que mais se aproxima do leitor e aguça sua sensibilidade, causando-lhe “efeito romântico pelo avesso”.

A banalidade de um episódio doméstico ameno que evidencia a passividade mórbida de Luísa só faz por reforçar a figura preponderante de Juliana. Machado de Assis já havia considerado sua vitalidade ante o espírito de vulnerabilidade e falta de ação por parte da galeria de personagens que configuram a trama. Juliana surge com fôlego, de tal modo que, para Lins, “Eça escreve algumas das suas páginas mais vivas e mais intensas: o sentimento de revolta, de rancor e de domínio que anima a criada odiosa” (1945, p. 74-75). Sua vitalidade se opõe à atmosfera e ao ambiente de morte, tanto no que diz respeito à decadência do ambiente quanto às incoerências morais dos indivíduos. Estas páginas em que se expõe Juliana também sobressai o teor descomedido do descritivismo de Eça, defeitos da tendência realista naturalista, que cansam o leitor ao longo de todo o denso processo narrativo.

O primo Basílio, segundo Lins, é um grande romance, pois o autor humaniza por meio da arte ao dramatizar os impasses recorrentes da classe burguesa, isto é, expõe os problemas que assolam tais indivíduos, sendo a obra que concentra os tipos sociais mais significativos da época na ficção de Eça; há tanto seres que o leitor estima, quanto os que ele detesta, os que despertam a piedade e os que não provocam sentimento nenhum. Na interpretação do crítico, Eça encontra-se ao lado da personagem Luísa, é o partido dela que o prosador toma para si (como bem diz, é Luísa contra a sociedade, contra Basílio e Juliana, contra nós todos, até mesmo contra a situação do casamento). E devido à sua incapacidade e fraqueza em não reagir diante da vida, ela é conduzida pelas situações sem contestar; seu fim, despertado pela simpatia do ficcionista, é a morte. Na vida dos outros indivíduos nada mudará; todavia, o crítico enxerga a compaixão do prosador em relação a ela. “[...] Eça ainda se lembra dela: ‘o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luísa’”¹⁸. E finda o capítulo expondo a decadência moral de toda uma geração, sobretudo, revelada pela conduta de Basílio que se mostrou indiferente à morte da prima. Desfecho muito semelhante ao do romance anterior: Amaro, igualmente, não se abalou com a morte de Amélia e do filho que levava no ventre.

A exibição das realidades lusitanas exprime o projeto de compor um painel dos seus componentes e instituições; os costumes ainda são devidamente manifestos em *Os Maias* que, publicado em 1888, é um dos grandes romances que se junta à galeria das célebres produções do escritor português. Ao lado de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, destaca-se por retratar a sociedade portuguesa e os conflitos humanos. De acordo com o crítico pernambucano, trata-se de sua obra *mais expressiva*, a “[...] que melhor representa a personalidade de Eça de Queiroz e a sua experiência da vida lisboeta” (LINS, 1945, p. 81). Portanto, o capítulo “Perspectivas dos romances II”, da *História literária de Eça de Queirós*, limita-se apenas ao romance que traz à tona a trajetória da família Maia ao longo de três gerações (começando

¹⁸ No romance, tal trecho se encontra na seguinte referência: QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. 2002, p. 381.

pelo avô, Afonso; o pai, Pedro; e, por fim, o neto, Carlos Eduardo). Então, por ser o *melhor* livro, na visão do crítico, há as contradições do escritor que muito corroboram o êxito literário do romance.

Nos *Maías* é onde Eça parece mais alegre, e onde está mais triste; é onde parece mais cômico, e onde está mais trágico; é onde parece mais diletante e mais desinteressado, e onde está mais revoltado e mais humano; é onde parece mais cético, e onde está mais afirmativo (LINS, 1945, p. 81).

Conforme sabido e já antecipado, *Os Maías* retrata a vida da família cujo nome intitula a obra, de forma que o enredo traz os contratempos vividos pelos indivíduos que compõem sua genealogia. Tudo começa com as desavenças entre o avô, Afonso, e o único filho, Pedro, devido ao casamento indesejado deste com Maria Monforte, contrariando a vontade daquele. Desse casamento, nascem dois filhos, Maria Eduarda e Carlos Eduardo, que se separam mais tarde quando pequenos em decorrência do suicídio do pai ao saber que a esposa fugira com outro levando a filha. Acontece que Carlos é criado pelo avô sem saber da existência de sua irmã; ao conhecê-la quando adultos, eles se apaixonam, vivendo um grande amor sem nada conhecer de seu parentesco. No todo, a realidade da obra aborda uma sociedade um tanto promíscua, pois ao expor a situação portuguesa do final do século XIX por meio de um sentimento enviesado de derrotismo e pessimismo, Eça elaborou mais do que uma crítica de costumes, ao pontuar a incapacidade da nação de se regenerar. Dessa maneira, Álvaro Lins comenta o intuito do projeto queirosiano com a criação de *Os Maías*:

Das Cartas que Eça de Queiroz escreveu ao editor Chardron, muitas delas divulgadas, verifica-se que ele sonhou, num momento eufórico, a realização de uma “Comédia Humana” em Portugal. Expôs, várias vezes, o seu largo projeto, que seria retratar, numa série de pequenos romances, alguns costumes gerais da sociedade portuguesa (o jogo, a prostituição) e estudos flagrantes e vivos de paixões humanas, ou de dramas excepcionais (o incesto, a monomania religiosa, o fanatismo das ideias, a agiotagem). Nas suas cartas, ao editor e aos amigos, sucedem-se os planos para esta obra de doze volumes, sob o título global de *Cenas da Vida Portuguesa*. Imaginava fazer com a sociedade portuguesa qualquer coisa de semelhante ao que Balzac fizera com a sociedade francesa. Essa obra, no entanto, Eça não a realizou com a extensão e a

profundidade que eram a sua ambição. Não era só o gênio de Balzac que lhe faltava, mas, sobretudo, o material humano, tão diferente num caso e noutro, tão escasso em Portugal (LINS, 1945, p. 77).

Assim, o projeto não se realizou na dimensão sonhada por ele; mas, conforme Álvaro Lins, apesar da extensão mais limitada, é fruto do desejo de denúncia dos disparates sociais:

Os Maias constituem a concentração de um tão vasto programa e representam, como expressão de uma sociedade portuguesa do século XIX, uma aventura nada mesquinha ou medíocre. Resumiu as cenas do antigo projeto, concentrou nele todo o seu conhecimento e toda a sua experiência da vida de Lisboa, e tudo isso dá ao romance uma autenticidade de documento, observado e sentido nas suas fontes mais características. De qualquer forma, e neste livro mais do que em qualquer outro, toma para si mesmo aquela missão de “artista vingador”, de que fala numa carta a Theophilo Braga (Idem, p. 77-78).

Como se vê, o crítico exalta o empreendimento do ficcionista com sua produção, devido, sobretudo, ao seu caráter documental e descritivista cuja experiência é advinda das próprias vivências do autor. Assim como em seus outros romances, há um *esquadrinhamento da vida em sociedade*, expondo-se a coletividade por meio de denúncias das iniquidades e da hipocrisia da burguesia do período. O mesmo acontece em duas de suas principais obras: *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Naquele, há uma crítica ao clero e à dissimulação presente em suas relações com o meio, enquanto neste existe uma exposição da imoralidade burguesa em decorrência do adultério que compromete o elo familiar. Todavia, para Álvaro Lins, o que difere *Os Maias*, se comparado aos romances anteriores é, mais estritamente, a estrutura da composição.

Com *Os Maias*, Eça altera a técnica da composição que vinha sendo a sua com *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. Da *Educação Sentimental*, de Flaubert, aproveita a disposição do romance em quadros, mas se salva inteiramente do que há de pomposo e pedante no livro do seu mestre, a começar pelo título. É, no entanto, com *Os Maias*, e não com *O Primo Basílio*, que mais se aproxima da técnica de Flaubert, do “romance puro” da expressão de Thibaudet. Aparentemente o romance transmite uma impressão de absoluta desordem. Nem principia, nem acaba. É como um quadro que se extrai da realidade; o quadro está completo e a realidade continua íntegra. É como um pedaço de vida que se arranca sem mutilar a vida. Diante do conceito aristoteliano que exige para a perfeição um

começo, um meio e um fim – este romance permanece imperfeito e incompleto. Não tem nem começo nem fim (Idem, p. 78).

Pode-se constatar, na visão do crítico, que há uma superação da obra em relação ao romance *O primo Basílio*, além do mais é nele que Eça mais se assemelha com a técnica flaubertiana. De fato, em *Os Maias*, Eça é mais abrangente em temas e acaba imbricando outros gêneros ao arranjo romanesco.

Nota-se que Eça transborda de assuntos a desenvolver, de figuras a fixar, de problemas a sugerir, de fatos a contar. Mistura os gêneros mais diversos, a crônica, a novela, as memórias, sobretudo o gênero memórias, que só utilizou incidentemente, mas para o qual estava sempre sentindo-se chamado pelo seu gosto – como que uma vocação – de retificar os retratos convencionais e de reduzi-los em extensão e altura.

Os Maias traçam, em desenvolvimentos paralelos, a história de uma família e a crônica da Lisboa de 1880 – educada num romantismo retardatário e formada num constitucionalismo artificial. No meio desse ambiente em decomposição, o velho Afonso da Maia, com a sua saúde de corpo e de espírito, com os seus nobres princípios, com a sua existência austera e grave, é como um símbolo do antigo Portugal; uma figura isolada, ampliando-se pelo contraste, dentro da sociedade romântica e doente que parece extinguir-se por si mesma, sem heroísmo nem grandeza. Uma grande lição, aliás, a que Afonso da Maia transmite com a sua presença: uma lição de amor e aceitação viril da vida, que é um dom de Deus (Idem, p. 78-79).

Do exposto, é nítida a crítica presente no livro aos ideais e sentimentalismo do movimento romântico e ao regime político de Portugal. Instaura-se paralelamente um questionamento à igreja, isto é, ao catolicismo, sendo perceptível no diálogo dos personagens, em especial, na fala de Afonso da Maia, que almejava uma educação ao neto que não estivesse ao alcance do clero. Há um contraste patente entre o neto Carlos e seu amigo de infância, Eusebiozinho, este se limitava aos costumes religiosos, estando sempre à beira das saias das amas e criadas a decorar versos. A figura de Eusébio representa uma crítica à educação retrógrada do país via enredo, a perspectiva do narrador é de denúncia deste disparate; na trama apresentada, ele cresceu tísico, tristonho e “molengão”, tornou-se um homem corrupto que se divertia em bordéis após sua viuvez precoce. Em contrapartida, sem a instrução dos tradicionalismos clericais, Carlos é amante das ciências, possuindo formação

com normas rígidas à maneira inglesa, tornou-se, conseqüentemente, o oposto de Eusebiozinho. Enquanto alguns personagens são “diminuídos” devido aos seus traços caricaturais por representarem determinado tipo social, Maria Eduarda é uma das heroínas que mais se sobressai na produção queirosiana. É necessário atentar, assim, à descrição da protagonista pela perspectiva de Carlos.

[...] e, de cada vez que o seu olhar se demorava nela um instante mais, descobria logo um encanto novo e outra forma da sua perfeição. Os cabelos não eram loiros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondedados ligeiramente sobre a testa. Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce. Por um jeito familiar cruzava às vezes, ao falar, as mãos sobre os joelhos. E através da manga justa da sarja, terminado num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços (QUEIRÓS, s/d, p. 272).

Embora no excerto sejam mais detalhados os atributos físicos da personagem, fica clara a elevação de Maria Eduarda, tanto que o crítico brasileiro não deixou de comentar o enredo e o realce da protagonista.

Quanto ao enredo novelesco, o dos *Maias* é bastante discutível, e só pela coesão dos pormenores articulados é que ele vive e subsiste. Mas é o enredo, o drama de amor e de incesto, que provoca o aparecimento de uma mulher diferente de todas as outras da galeria eciana: Maria Eduarda. O próprio Eça coloca-a tão alto que repete várias vezes a respeito dela, como não encontrando nenhuma outra palavra para defini-la: “deusa”.

Em Maria Eduarda até os erros têm um sentido fora do comum, e não é a sensação do pecado (e teria Eça, como o nosso Mauriac, o poder de exprimi-la?) o que ela nos comunica nas suas quedas sucessivas. Nem temos bem a impressão de que é uma queda que se trata em cada caso. Tudo em Maria Eduarda parece determinado para se realizar a despeito dela mesma. É uma criatura que se movimenta dentro de uma zona de quase inocência. Parece alguém que foi sendo lentamente colocado para fora das esferas dos seres humanos (LINS, 1945, p. 79).

A heroína, portanto, é uma linda mulher comparada a uma “deusa”, ela nunca é criticada no romance, sendo delineada em poucos traços, de tal forma que sempre se exalta a sua superioridade se contrastada às mulheres de sua geração. Contudo, apesar do incesto e do adultério (pois quando se

envolve com Carlos, Maria Eduarda era casada com Castro Gomes, e no exato momento, este se encontrava no Brasil a trabalho), é possível constatar que não há uma sensação de imoralidade em relação a ela, como bem notou o crítico. Para Álvaro Lins, na realidade, o que paira na obra é uma inconformidade para com as iniquidades de uma sociedade incapaz de se regenerar. O pecado, a luxúria e a perdição são muito bem representados pelo mosaico de personagens-tipo montados pelo escritor. Logo, a ironia, o sarcasmo e o escárnio serão os caminhos utilizados por Eça de Queirós para satirizar os indivíduos que compõem a sociedade. Tais recursos são tão recorrentes em *Os Maias* que, de acordo com Lins, a obra é um diferencial ao intensificar o desejo do escritor de exposição das injustiças de um meio corrupto e imoral (marcado por toda ordem de interesse e conveniência); portanto, é a obra em que o prosador mais acentua sua indignação, a revolta contra o sistema desumano do ponto de vista da inclusão social e que peca pelo excesso de opressão.

Dos romances de Eça, *Os Maias* é aquele que dá a impressão mais nítida e mais exata do seu *humour*. É através dele que o “artista vingador” reage contra a miséria social da burguesia e contra a miséria individual dos seus contemporâneos. O “sarcasmo ibérico” de Eça assume, nos *Maias*, proporções acima de todas as medidas e todas as convenções. Alegre e destruidor este livro? É visível que não, pois até a sua comicidade é uma aparência, um revestimento da sua realidade (Idem, p. 79).

De modo consequente, Álvaro Lins atenta ao fato de que há um recurso que se sobressai no romance ao se consolidar o espírito de revolta e repulsa do escritor:

O efeito cômico é o que aparece, à primeira vista, o elemento marcante do seu *humour*. Sendo muito mais um observador do que um analista, o que sai da sua pena é um cômico de superfície e de caricatura. Extrai a comicidade dos aspectos exteriores: dos tiques dos personagens, das suas frases, das situações inesperadas como esta: “Vilaça ressentiu amargamente esta desconsideração pelo artista nacional; Esteves foi berrar no seu centro político que isto era um país perdido. E Afonso lamentou também que se tivesse despedido o Esteves, exigiu mesmo que o encarregassem da construção das cocheiras. O artista ia aceitar – quando foi nomeado governador civil” (Idem, p. 79-80).

Para tal efeito, o humor será despertado a partir da comicidade das situações e atitudes dos personagens que ele está satirizando. “Era sempre dos outros homens que Eça extraía elementos de *humour*”, e o crítico ainda acrescenta que “em si mesmo não achava graça nenhuma nem o mais leve sintoma dessa consciência do ridículo que fazia Flaubert refletir sobre ‘o ridículo intrínseco da vida humana’” (Idem, p. 80). Mais uma vez se faz menção à biografia do literato lusitano; o crítico, todavia, não nos deixou uma obra biográfica propriamente dita, como já especificado, ele combinou com destreza a história de sua carreira artística, sendo que uma das partes mais distintas da *História literária de Eça de Queirós* é quando trata das origens das intenções de Eça de Queirós. Lins pondera ainda mais sobre a personalidade do mestre português, agora, contestando algumas afirmações que Machado de Assis fizera acerca dele:

Não tinha o senso do *humour* naquele estado de absoluta pureza que leva o homem, com um mínimo movimento de reflexão, a encontrar o ridículo em si mesmo como um requisito existencial da natureza humana. Em Eça nunca entrou aquele moleque que Machado sentia – “o garoto que havia de assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres” (Idem, p. 80).

Machado, com o pseudônimo de Eleazar¹⁹, publicou a respeito de O *primo Basílio* no jornal *O Cruzeiro*. Conforme já especificado, surgiu uma

¹⁹ Eleazar em hebraico “significa a quem Deus ajuda” ou “protegido por Deus”. Ele foi um dos filhos de Arão que junto com seus irmãos Nadabe, Abiú e Itamar compunham o sacerdócio de Israel. Essa família pertencia às doze tribos de Israel, a dos *levitas*, que eram os maiores, assim decidido após a saída do Egito quando se ergueu o tabernáculo de seu Deus Jeová. Essa tribo não estava incluída na condenação divina contra as outras demais tribos. Eleazar pertencia à geração que há mais de vinte anos deixam o Egito e entram na terra prometida. Devido à condenação, os restantes não herdariam a chamada “terra que mana leite e mel”, por conta de não ter se mantido santos ou puros. O papel dos levitas era o de cuidar do tabernáculo e fazer as ofertas de sacrifícios; dessa forma, eram incumbidos da missão de proteger a castidade da nação dos israelitas. Nesse sentido, não é por acaso que Machado de Assis escolheu esse nome, pois em sua crítica é como se ele também tentasse proteger ou preservar a produção artística de seu tempo. A ironia, portanto, é muito presente na escolha do pseudônimo, assim como um referencial nos textos assinados e escritos a partir deste projeto. Ao se manifestar contra os “exageros” do Realismo-Naturalismo, fica explícito que seu ideal é combater aquilo que, a seu ver, aparece para prejudicar ou contaminar o bom gosto artístico. A obra de arte, portanto, assim como a *adoração pura* em Israel, devia ser guardada para não se corromper. Para tal consideração foi consultada a seguinte referência: ASSOCIAÇÃO TORRE

calorosa recepção da obra cujo efeito foi a polêmica ruidosa que agitou a imprensa do final do século XIX. De fato, rompeu um aglomerado de discussões sobre as manifestações de Machado, de forma que ele respondeu quinze dias depois sobre o assunto. É necessário evocar aqui a presença de Machado contextualizando seu momento de atuação pelo fato de que na *História literária de Eça de Queirós*, Álvaro Lins em muitos momentos retoma-o como referência sobre o prosador lusitano, ora os comparando enquanto pensadores, ora confrontando aspectos de suas realizações artísticas. Prova disso é que logo no primeiro capítulo, “Um legado de Arte”, o crítico procura contrapor Eça e Machado em alguns pontos; porém, infelizmente “escorrega” em suas percepções sobre o autor de *Dom Casmurro* (1899), ao considerar que somente Eça se interessou pelas questões sociais. Já que é fato constatado em diversos trabalhos que mostram que os impasses sociais e políticos se encontram na produção machadiana. A respeito disso, em “Esquema de Machado de Assis”, no livro *Vários Escritos*, Antonio Candido define que “o senso machadiano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais, que funcionam em sua obra com [...] imanência poderosa” (1977, p. 37-38).

Do mesmo modo que Eça, Machado não desatenta dos impasses políticos e sociais; ambos acabam utilizando os mais variados recursos estilísticos para alcançar tal feito; como já comentado, o caso do humor queirosiano é um dos caminhos mais recorrentes tendo a finalidade de exhibir cenas engraçadas e situações constrangedoras ao se expor o ridículo dos seus personagens. O ideal de Eça com esse artifício é a saída para expressar indícios de sua realidade vivida, assim Álvaro Lins explicita:

No entanto, esse *humour* de Eça de Queiroz, que parece puramente cômico e revestido de uma desmedida alegria – visto de muito perto e por dentro, apresenta-se trágico. Ele quer concentrar como num bloco uma visão da vida descontínua; quer exprimir, pelo *humour*, que é a sua atitude em face do mundo, os instantes de felicidade e desgraça que se sucedem dentro da vida (LINS, 1945, p. 80).

Ainda em *Os Maias*, o propósito cômico transcende o efeito da graça em si, uma vez que, segundo Lins, ultrapassa-se consideravelmente o estado de risibilidade para se atingir fins mais profundos. Há a influência inglesa sem detrimento do humour meridional, eles se interpenetram determinantemente, resultando na reflexão com seriedade e forte teor de tristeza. Portanto, no ideal cômico, há imersão de algo ainda mais profundo, pois é aí que se concentra o desgosto e a angústia. O crítico brasileiro assim menciona um episódio específico do enredo para exemplificar suas impressões:

O “sarau literário da Trindade”, onde o viu pessoalmente José Veríssimo, e que constitui um capítulo dos *Maias*, só provoca, de início, o riso. Mas repare-se de mais perto, que é dramático; é “a alma sentimental de um povo exibindo-se, num palco, ao mesmo tempo nua e de casaca” (Idem, p. 81).

A cena cujo espaço é o Sarau Literário do Teatro da Trindade tem uma representação importante no romance; por sua vez, o evento tem por premissa revelar os aspectos caricatos da sociedade lisboeta, como o “indevido gosto estético” e a falta dele para se admirar o talento; soma-se a isso, a comoção exagerada aos excessos da poética romântica e a futilidade superficial dos assuntos. Evidencia-se, portanto, a propensão dos portugueses que são firmadas num sentimentalismo educacional e social ultrapassado, a falta de cultura revela a inexistência de espírito crítico e a incapacidade de teor analítico da alta burguesia e da aristocracia da época.

Com o intento de amparar as vítimas das inundações do Ribatejo, o Sarau acabou por reproduzir uma sátira social que coloca em xeque o atraso cultural e o provincianismo de Portugal; em conformidade com os argumentos de Álvaro Lins, é perceptível que o riso se instaura em um primeiro momento, isso por conta da atrapalhação dos indivíduos e seus inconvenientes comportamentos para com o “bom gosto artístico”; todavia, o que se percebe é uma realidade comovente, pois os detalhes se aprofundam na degeneração daquele ambiente. De acordo com isso, o crítico pondera que o efeito cômico pelo dramático percorre muitas outras cenas do romance, pois, de fato, esse recurso é recorrente em *Eça de Queirós*.

A reflexão de qualquer outro dos grandes episódios cômicos dos *Maias* apresenta, por dentro, um efeito oposto. É essa circunstância que faz de Eça um verdadeiro humorista: o cômico na superfície e o trágico por detrás dela. Lembre-se, por exemplo, o Gouvarinho, o ministro e par do reino que faz convites para um jantar, citando Descartes; o oficial superior do Ministério da Educação que indaga se na Inglaterra também existe literatura; a educação de Eusébio e o seu destino; as cenas da redação da *Tarde*; as corridas (Idem, p. 81).

Do exposto, detectam-se mais passagens do artifício eciano de realizar a denúncia dos episódios da vida burguesa: o trágico e dramático na profundidade, e o cômico nas aparências. Em *Os Maias*, como já discutido, veicula-se um ponto de vista derrotista e pessimista em relação ao país, uma vez que as civilizações ditas “superiores” são valorizadas em detrimento da nação lusitana. Inglaterra e França são veladamente idolatradas, paira uma estima por tudo o que é estrangeiro. Acumula-se a isso uma gama de políticos corruptos e desprezíveis; a imprensa também é corrupta e os jornalistas evidenciam uma parcialidade comprometedora; os homens de Letras, os bacharéis, vivem uma vida boêmia que se evade da realidade concreta de Portugal.

Todo esse revés que integra a situação da nação lusitana revela a predisposição do escritor em denunciar a triste condição do cenário português, principalmente, de Lisboa. Então, há nas cenas cômicas o indício que oportuniza a realização de patentear a deterioração e o parasitismo político e social. Álvaro Lins, além de considerar todos os aspectos idealistas, não deixou de se manifestar sobre o procedimento estrutural da narrativa: a predominância de quadros e a questão da linearidade comprometida. Isso porque há *flashback* na prosa para se retomar o fio dos acontecimentos das três gerações da família Maia. Na perspectiva do crítico, o romance peca na técnica, porém, ele não especifica devidamente em que recai o comprometimento da forma. Ao que parece, existe um mal-entendido entre integração versus ruptura em *Os Maias*. Álvaro Lins possui juízos vacilantes em relação à fragmentação do romance, seria defeito de estrutura ou indício de modernidade?

Os Maias – como técnica de romance – apresenta uma ou outra deficiência, mas devemos notar que ele se vem modernizando através do tempo: está mais próximo do nosso atual conceito de

ficção em muitos aspectos que pareciam desconformes com os modelos da sua época (Idem, p. 81).

É notada por ele a inovação estrutural em relação aos romances tradicionais do período, sendo a obra mais expressiva na representação da sociabilidade da burguesia lisboeta (1945, p. 81). Desse modo, realizou uma crítica em que são apontadas as virtudes do escritor e da obra; contudo, Lins não deixou de comentar que, a seu ver, há falha na técnica de composição do livro. No tocante ao estilo, sua índole artística encontra no Realismo a plena possibilidade de expressão, embora Eça traga temas e desdobramentos do Romantismo em sua veia literária. É bem isso o que se vê em *Os Maias*, a revelação de costumes, paisagens e indivíduos da sociedade portuguesa, sendo possível que outros povos possam conhecer a realidade do país no final do século XIX. Para tanto, as tendências do Realismo-Naturalismo caíram como uma luva ao projeto que Eça idealizou para sua arte. Apesar de criticado em muitos momentos por sua escolha, para muitos, Eça merece um reconhecimento que transcende as questões das estéticas que incorporou. A esse respeito, Álvaro Lins frisa que o autor de *A correspondência de Fradique Mendes* ultrapassou consideravelmente os limites do movimento literário ao qual se filiou.

Em virtude disso, romances como *O mandarim* e *A relíquia* posicionam-se à margem dos movimentos artísticos aos quais Eça aderiu no início e também no decorrer da carreira. Rompendo parcialmente com o Naturalismo, esboçam-se artifícios da fantasia, agora num afastamento mais nítido da realidade, mas a vida lisboeta continua aparecendo nos romances. *O Mandarim*, na verdade, é uma novela, já que sua ação se centra em um ato e sob a perspectiva de um personagem. O protagonista é Teodoro, um típico burguês nacional mediano e de valores morais degradados, os condicionamentos de sua vida o levam ao assassinato de Ti Chin-Fu, o mandarim. Teodoro é um funcionário público cuja vida monótona e medíocre acaba inconciliável com suas aspirações: uma vida amorosa e de luxo. Influenciado pelo Diabo e por sua própria ambição, ele mata o Mandarim para se apropriar de sua fortuna; a vida de luxo e prazeres com mulheres que passa a gozar só faz por lhe trazer remorso à medida que o tempo passa, o que o leva à China para compensar a família deserdada da vítima. No desfecho, pede

ao Diabo para livrá-lo do dinheiro e ressuscitar o Mandarin, seu objetivo é retornar à sua vida monótona. Pela via de um fantástico intencional, também em *A relíquia*, vigoram as convenções de interesse e hipocrisia. Em *A relíquia*, como em *O crime do padre Amaro*, instaura-se uma crítica ao clero, eis a condenação do beatismo, pois se encontra permeado de imoralidade e hipocrisia. É suscitado em ambos os romances o mesmo caráter questionador dos valores da igreja; na primeira obra, Teodorico, o protagonista, finge sua filiação ao catolicismo para agradar a tia Patrocínio, tendo em vista a herança que ela lhe deixaria.

Assim como o padre Amaro, ele cede aos prazeres se relacionando com as mulheres. Teodorico logo de início já mostra sua fraqueza que é “andar atrás de saias”, como dizia sua tia, a qual ele chamava de Titi; ainda muito novo, ele revela certa paixão por Vicência, a empregada que cozinhava e cuidava dele. Tanto com Adélia (quem ele deixa em Lisboa ao partir para Jerusalém) quanto com Miss Mary (quem ele conhece no Egito, antes da chegada em Jerusalém) ele teve um relacionamento escondido da Tia, e sempre fingia devoção piedosa à Igreja e se submetendo às demais “carolices” da beata de que ele intencionava ser o único herdeiro. Em meio às ameaças de colocá-lo na rua e deserdá-lo, ele cedia aos fanatismos dela (no íntimo, considerava-a uma velha odiosa), fazendo todo tipo de atividade religiosa, até mesmo a de ir aos lugares pelos quais Jesus passou e trazer uma relíquia para a beata. O intuito de Eça é evidente: satirizar e ironizar a sociedade católica burguesa. A seguir, percebe-se a indiferença do protagonista em relação à religião e seu interesse por Adélia:

[...] Ai de mim! Quanto tempo mais teria de rezar com a odiosa velha o fastiento terço, de beijar o pé do Senhor dos Passos, sujo de tanta boca fidalga, de palmilhar novenas, e de magoar os joelhos diante do corpo de um Deus, magro e cheio de feridas? Oh vida entre todas amargurosa! E já não tinha, para me consolar do enfadonho serviço de Jesus, os macios braços da Adélia... (QUEIRÓS, 2018, p. 48).

Fica claro que sua devoção servia apenas para enganar a tia e camuflar suas libertinagens; isso mostra que *A relíquia* se aproxima de *O mandarim* pela problematização da ambição. Enquanto no primeiro, Teodorico simula uma devoção piedosa para agradar a tia e herdar seu dinheiro, no

segundo, Teodoro em uma espécie de trato com o Diabo acaba participando da morte do mandarim, mas no decorrer do tempo ele passa a ter remorso, sendo acometido por possíveis alucinações com o espírito do morto. O sarcasmo queirosiano transpassa tais obras com a finalidade de expor as misérias e contradições humanas. Embora visível em sua arte, o ceticismo do prosador lusitano não exerce uma negação absoluta da vida. Álvaro Lins sempre o compara com Machado quando aborda tal questão, alegando que o criador de *Capitu* possui uma concepção extremamente negativa em relação ao indivíduo. Há exagero em seu posicionamento, já que tenta passar a ideia de que apenas Eça acreditava na humanidade; ademais, além de cético, vê em Eça um doutrinador, fato que repercute, certamente, no condicionamento e desfecho dos seus heróis romanescos.

[...] Tanto Teodoro como Teodorico se colocam diante da própria consciência – Teodoro de maneira natural. Teodorico através de uma crise – mas em ambos não é sob o seu aspecto de interiorização que a consciência se manifesta. Ainda aqui, como faz sempre para exprimir ideias, Eça apela para as imagens concretas: em Teodoro a consciência se revela pela renovada visão do mandarim assassinado; em Teodorico, para se tornar possível, procura o diálogo, como diante de outro ser em carne e osso. É que sempre o autor se sente no ar em face do abstrato e precisa de uma companhia que o salve do isolamento e o afaste do monólogo. Mas, de qualquer modo, em ambos os casos colocava a moral como um reflexo da consciência – da consciência que seria, depois dele, o elemento dramático da obra de Paul Bourget e o elemento positivo da filosofia de Bergson (Idem, p. 85-86).

Nesse sentido, semelhantes não apenas no nome, Teodoro e Teodorico são indivíduos que através de sua moralidade deprimente passam a repensar suas atitudes, implicando, a partir daí, questões de caráter e de consciência. Álvaro Lins exalta, sobretudo, *A relíquia*, lembrando o episódio de que apenas Pinheiro Chagas (1842-1895) se posicionou contra o livro, isso em virtude de um concurso acadêmico em que Eça concorreu. A seu ver, o mais estranho foi que respondeu um crítico mediano como foi Pinheiro Chagas, produtor de polêmicas sempre ridículas e com embasamento teórico insuficiente para o tratamento da cultura.

No caso, foi posto em xeque um episódio do romance queirosiano, o sonho tido por Teodorico que, segundo o crítico lisboeta, foi inverossímil. Lins

defende veemente que bastava uma técnica da interpretação dos sonhos dentro dos parâmetros freudianos para elucidar definitivamente o impasse. Os elementos da psicanálise são lembrados tão somente “para lamentar a impraticabilidade de um exame desta natureza, tão rigoroso e tão exato, sobre o sonho de Teodorico” (LINS, 1945, p. 88). Para o crítico caruaruense, além dessa lamentável irrealização em favor do incidente para se exaltar a narrativa de Eça, evidencia-se no bojo do romance a extrema complexidade da fantasia instaurada em *A relíquia*.

Pinheiro Chagas considerava absurdo que “um pateta moderno, um devasso reles, vicioso e beato, mantido por uma tia no culto piegas de Nossa Senhora da Conceição e no sagrado horror das saias, e fazendo às furtadelas as suas incursões pelo campo do amor barato, e do cigarro, e da Genebra à mesa do botequim”, pudesse vir a sonhar “a Paixão de Cristo em todo o seu grandioso aspecto histórico” (Idem, p. 88).

Preconceito demasiado e equívoco em relação a um personagem tido como mediano; o próprio Álvaro Lins cometeu esse deslize ao tratar dos seres criados por Graciliano Ramos: Paulo Honório, um rústico e semianalfabeto, jamais poderia se empenhar na produção do romance que escrevia, isto é, o contraste entre o livro e o escritor imaginário; também isto é questionado em *Caetés*. Embora possa parecer que Lins se mostra pretensioso e mesmo que a afirmação nada tenha de lógico, tais considerações despontam como resultado de uma concepção de romance vinculada a certos paradigmas do realismo oitocentista (algo que acontece também com Lukács, em *Realismo Crítico Hoje*, quando trata o realismo de Kafka em detrimento da obra de Thomas Mann).

Se os apontamentos de Álvaro Lins sobre os narradores personagens graciliânicos fossem válidos na questão da verossimilhança, por exemplo, no caso do jagunço Riobaldo, também não seria um narrador cuja voz é propícia para a grande narrativa que é *Grande Sertão: Veredas*. Tais pressupostos, faz-se ter em mente que é um possível disparate indagar a capacidade de seres periféricos no sentido intelectual de expressarem com êxito seus dramas via procedimentos próprios de uma boa técnica e comunicação eficiente. Não é preciso dizer que leituras e interpretações são sempre acometidas de

equívocos. Assim, Álvaro Lins aponta o erro de Pinheiro Chagas, o mesmo que ele já cometera em relação aos personagens de Graciliano; sendo a personagem eciana artificial, como diz o crítico português, Teodorico não era mediano ao ponto de chegar a ser um pateta; pelo contrário, o crítico brasileiro vê sua aguçada inteligência e imaginação.

Álvaro Lins ainda observa que Eça, ao se embrenhar no domínio da fantasia, é observado por Pinheiro Chagas, de forma que este o analisa se portando como um crítico “realista”; obviamente, tal metodologia não é demasiado válida para abordar a fase queirosiana. Uma abordagem materialista até pode cair bem em *O crime do padre Amaro* e em *O primo Basílio*, mas é pouco viável em relação aos demais romances ecianos. Se em *A relíquia* a narrativa ocorre em primeira pessoa sob a forma de memórias, “a impossibilidade do sonho implica a impossibilidade do livro”, defende o crítico nordestino. É complexo delimitar se Teodorico seria capaz de escrever *A relíquia*; para Lins, isso não seria possível. Mas, é preciso reconhecer que seres tidos como simplórios podem realmente produzir grandes feitos (como se acabou de citar Paulo Honório, João Valério e Riobaldo). Chega-se a indagar no incidente que é Eça quem sonha, em um momento que retoma para si a voz no romance. Do mesmo modo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* aparece em dada circunstância o *delírio* do narrador protagonista Brás Cubas, vindo a se questionar se é Machado de Assis ou o personagem quem divaga e conduz o discurso.

Tem-se, aliás, na literatura brasileira, um caso não igual mas semelhante: o delírio de Brás Cubas, de Machado de Assis, do qual escreveu Augusto Meyer: “O delírio de Brás Cubas é um hábil pretexto literário. Página desenvolvida com lógica rigorosa, cheia de intenções pessoais e de uma ironia rigorosa, cheia de intenções pessoais e de uma ironia transparente, não dá a impressão de um momento pesadelar na vida real da personagem, pois quem delira, e delira conscientemente, é Machado de Assis, fascinado pelo seu terror cósmico, descrevendo-o sob a máscara de Brás Cubas e reagindo contra ele pela ironia forçada” (Idem, p. 90).

O narrador no romance machadiano compartilha seus pensamentos e sugere ironicamente ao leitor pular para o próximo capítulo, isso já desperta a curiosidade sobre as divagações que, segundo o narrador, lhe tomaram cerca

de vinte ou trinta minutos. “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a Ciência mo agradecerá” (ASSIS, 1999, p. 30). Com esse nível de ironia o narrador principia seu relato em que predomina uma “visão de mundo” denunciatória das próprias contradições da realidade. Embora o personagem se encontre em uma posição de inconsciência, há um jogo paradoxal, pois Candido reitera que se trata de um episódio “machadeanamente lúcido” (1977, p. 28). Há uma crítica à Ciência (ao espírito cientificista) que, decerto, conduzia de modo hegemônico a mentalidade do final do século XIX e princípio do XX. Dessa maneira, o capítulo “O delírio” coloca em xeque as questões do momento em face de toda a história humana, quebrando visceralmente os paradigmas do realismo tradicional e confere uma dinâmica entre a inconsciência do indivíduo e o espetáculo alucinante para a possível “decifração da eternidade”. Montado em um hipopótamo, ele se desloca para a origem do século, percorrendo entre o Éden e a tenda de Abraão. Logo se dá a aparição de Pandora que, segundo a mitologia grega, é detentora de uma caixa misteriosa que lhe foi dada por Zeus-Júpiter na ocasião do seu casamento. A curiosidade levou-a a abrir a caixa e espalhar pela terra toda sorte de calamidade, infortúnio e desgraça, de forma que na caixa sobrou apenas a esperança. De acordo com a mitologia, aí está a explicação para a precariedade humana e a degradação do mundo.

[...] Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo (ASSIS, 1999, p. 30).

De fato, a atrocidade e a miséria presentes na condição do homem são apresentadas ao leitor; em um diálogo com Pandora, desafiador e irônico, o personagem ouve dela que seu flagelo maior é a própria existência. Ela ainda lhe diz que ele provará nem que seja *por algumas horas* “o pão da dor e o vinho da miséria” (Idem, p. 29); contudo, é certo que quase toda a trajetória do homem é de aflição e calamidade. Sendo assim, apesar de a reflexão ser

atribuída mais ao próprio Machado que ao narrador Brás Cubas, sendo que até mesmo Antonio Candido não distinguia um do outro no discurso de “O delírio”, no entanto, é preciso discordar, já que a fala do narrador ao findar o livro é muito semelhante ao do capítulo citado, assim como todo o discurso que percorre o romance: “[...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1999, p. 194). Nesse sentido, não é tão simples delimitar a voz do autor e do narrador no texto literário; Álvaro Lins mostra-se equivocado ao dizer que “do mesmo modo será fácil isolar, em *A relíquia*, as memórias de Teodorico da expressão que Eça lhes dá” (1945, p. 90). Pois, é certo, em sua visão, que o leitor esquece que quem sonha é o personagem; o próprio crítico se contradiz ao ponderar que o que não é essencial ao sonho (adereços, forma e articulação literária) é cabível ao autor. Argumento até desnecessário na análise ao tentar distinguir na obra a realização artística do próprio processo onírico em si.

O crítico pernambucano equivoca-se ao alinhar Teodorico e Eça na cena do sonho; caso análogo, em Machado e Eça, evidenciando a dificuldade das análises literárias em separar a expressão do narrador e a do próprio escritor. Em Teodorico, apresentam-se episódios da peregrinação por lugares santos do budismo e do islamismo, como o país do Evangelho, os arredores de Jerusalém (colinas de Judá, planície de Saron, ruínas de Jericó e as paisagens que permeiam o Jordão) isso não deixa dúvida quanto à erudição do personagem e sua capacidade de se expressar poeticamente, defende o crítico caruaruense.

Para ele, parece atestar a verídica possibilidade da cena do sonho devido ao papel de Teodorico enquanto “companheiro dum professor de história e de arqueologia, muito erudito e informativo, com quem conversava constantemente sobre a antiguidade judaica, como se conclui de numerosas passagens expressas no romance”. Parece aí que ele bebeu das fontes e da presença dessa figura ímpar em sua formação; portanto, associar e tentar forçar a linha tênue entre artista e obra não é o melhor caminho ao se analisar determinado trabalho. A psicanálise é uma das áreas que surge para quebrar certos paradigmas de análise; em conformidade com isso, o crítico pernambucano explana que “a experiência clínica da psicanálise tanto atesta

que um digno pode sonhar um sonho vil, quanto a recíproca”. Devido a isso, não se pode desconsiderar que há no personagem Teodorico um inconsciente profundo incapaz de ser captado apenas pelo perceptível de sua personalidade, embora seja incontestável sua formação precária que o tornara ímpio, imoral e hipócrita. Aliás, frisa a educação ligada ao catolicismo e seu cinismo, somada aos extremos da opressão do ambiente doméstico.

O personagem, de modo geral, aparece erroneamente como entidade indissociável do criador: “[...] em face da psicanálise, autor e personagem seriam inseparáveis, não se podendo abstrair o sonho de Teodorico, para considerá-lo à parte, da realização artística de Eça – porque sonho e arte serão o resultado de um processo de introversão”. Ocorre que as vidas de ambos só podem, ou melhor, devem ser associadas quando se atribuem aspectos significativos ao texto literário. Mas, ainda no caso de Teodorico, complementa o crítico brasileiro, Eça, com expressões nítidas no romance, ridiculariza o personagem sem camuflar sua erudição; revela assim as contradições não somente da criatura ficcional quanto do sistema vigente que o permeia:

Tudo isso reflete, evidentemente, temas racionalistas, muito em curso no tempo de Teodorico. Não é possível que esse bacharel de Coimbra, envolvido pela onda negativista da sua época, tivesse ficado à margem ou alheio às discussões tendentes a contradizer a castidade, a sobre naturalidade, a justiça infalível de Cristo. Também é eminentemente próprio de um racionalista o levantamento daquelas hipóteses em torno dos motivos que determinaram a condenação do Nazareno, com o fim de sustentar, como fez depois Anatole France, a nenhuma repercussão produzida na Judéia pela passagem de Jesus (LINS, 1945, p. 96-97).

Certamente, eis um ser que contraria a normatividade e preceitos da cristandade; permeado pela elaboração onírica do sonho e os aspectos da simbologia do desejo sendo sempre conscientes ou inconscientes na mente do ser. Todo esse arsenal vem à tona devido ao contexto de Teodorico, enquanto menino nas aulas de religião e em meio à indução às supressões dos desejos carnis. Mais do que satirizar e ironizar a sociedade católica burguesa, o autor lusitano evade significativamente as escolas às quais se filiou; aqui se percebe certa medida de ruptura com a mentalidade cultural do Realismo-Naturalismo, pois já vigoram preceitos de retomar o primado das dimensões não-racionais

da existência. Assim, o sonho no romance esboça certo intento de redescoberta e redimensionamento da subjetividade (subconsciente e inconsciente) que marca definitivamente a crise do racionalismo burguês e o declínio das teses e doutrinas positivistas e deterministas. Evocam-se tais relações profundas com o *eu* cujas camadas são ainda indevassáveis pelo racionalismo para, a partir desse pressuposto, tocar em impasses metafísicos.

A escola de Paris, o Simbolismo, desponta com vigor, oficializando-se em 1886 com o manifesto escrito por Jean Moréas (1856-1910), esboçando símbolos e experiências místicas e sensoriais. Aí, Álvaro Lins consegue detectar a evasão com *O mandarim* e *A relíquia*; assim como Eça realizaria outra com *A ilustre casa de Ramires* e com *A cidade e as serras*. O Simbolismo, como se sabe, é um movimento predominantemente poético, mas cujas ideologias e amarras se partilham consideravelmente nos romances posteriores de Eça, o que se verá particularmente em *A cidade e as serras*. Os desdobramentos do Decadentismo, revelando sua preocupação com o mistério da vida face à inutilidade do livre-arbítrio (consciência do vazio em que o ser caminha cegamente; consciência do papel do artista como alternativa e o peso da fatalidade histórica e decadência). De fato, são tais implicações da moral simbolista que são notabilizadas na fase derradeira da prosa queirosiana.

Ainda no que concerne ao Simbolismo, sobretudo, em sua premissa de *transcendência*, Eça absorve as questões da religiosidade ao buscar um Sagrado que se encontra muito além das organizações instituídas e convencionais, totalmente desmoralizadas devido ao moralismo decadente da classe burguesa. Por isso, em “Perspectivas do romance IV”, Álvaro Lins já nota um novo panorama romanesco na trajetória do autor de *O mistério da estrada de Sintra* (1870): “[...] em *Os Maias* Eça encerra a sua primeira fase, a sua obra mais dentro da escola realista, o seu estudo da sociedade portuguesa do século XIX”. Lins inclusive afirma que com o romance de 1888 em diante até dá a impressão que não se tem mais nada que dizer sobre o ambiente político e histórico lusitano; isso porque os “tipos, as cenas, os costumes – de tudo formou em *Os Maias* um quadro completo. E talvez que não se trate só de esgotamento, mas de cansaço também”, salienta o crítico.

Assim sendo, já não tendo mais os tratos por se ver esgotado em tratar dos assuntos atuais, Eça de Queirós deixa de lado os temas contemporâneos e se volta às origens medievais da nação, aos conhecidos “tempos dos godos e do condado portugalense”; contudo, Eça não se abstrai totalmente das questões do presente. Desse modo, retoma os tempos antigos com *A ilustre casa de Ramires*, intercalando de modo paralelo duas sociedades díspares. “[...] Ao lado da vida de Gonçalo Mendes Ramires, em que o romancista dá a impressão de uma volta à experiência de Leiria, revive-se a antiga sociedade portuguesa através da novela que o Fidalgo da Torre vai escrevendo” (LINS, 1945, p. 101). Para ele, é certo que “com *A ilustre casa de Ramires* o romancista Eça de Queirós acaba. O escritor ainda está intacto, mas sente-se que o romancista encerrou a sua carreira”.

Álvaro Lins admite que é “muito preciso e muito rigoroso o senso histórico com que Eça reanima o velho Portugal, heroico e cavalheiresco”; o escritor realista e o escritor histórico acabam se alternando para compor as gloriosas conquistas lusitanas, de modo que se animam as coisas antigas, vindo à tona a figura de Gonçalo Mendes Ramires. São retratadas sua vida e suas conquistas políticas, além de seu empenho em produzir um romance em meio às intempéries da arte de escrita. Um dos personagens, o administrador Gouveia, amigo do protagonista, chega a compará-lo ao próprio Portugal nas últimas páginas da obra.

Álvaro Lins questiona tal alusão, inferindo que Gonçalo Ramires apenas sugere uma representação, sendo o que prevalece de real e vivo a sua personalidade humana. O crítico assim define a comparação como um “trecho inútil e que fica no romance como um corpo estranho que pede processo operatório”. Pois, a seu ver, alguns excessos apenas prejudicam a obra literária, já que, no caso do “romance nada se defende nem se explica. A defesa e a explicação bem que são uma fraqueza na vida. E o romance é nada mais – nada menos que uma vida”. Ainda, ao compor sua análise, o crítico lança algumas analogias para contrapor as visões de mundo do próprio Eça face às suas criaturas: João da Ega e Fradique, por exemplo.

A constante presença do passado na produção romanesca eciana evidencia um aparente desespero, mas é o sentimento de fé que o crítico

percebe; nesse interim, é perceptível que em *A cidade e as serras* Eça transcende o teor de crítica ferrenha que se fazia às instituições sociais, sendo um desenvolvimento do conto “Civilização” (este bem mais valorizado do que o romance, segundo a maior parte da crítica); o romance faz um balanço entre a vivência em Paris e a serra portuguesa em um casarão denominado Tormes. A tese inicial (meio urbano como espaço ideal) se contrapõe à antítese, pois a natureza simboliza a felicidade que o homem encontra no meio rural e se opõe aos males causados pelo contato com a civilização. *A cidade e as serras*, portanto, narrada pelo amigo José Fernandes, retrata a trajetória de Jacinto que ora nega o campo e valoriza a cidade; mais adiante, nega a cidade e supervaloriza o campo; e mais no final se pode observar certo equilíbrio, dando-se a fusão entre campo e cidade.

Com *A cidade e as serras*, Eça certamente intenta a revalorização das aristocracias rurais. Ao pensar sobre a estrutura do livro, o crítico pernambucano o vê como um ensaio sobre as serras lusitanas, o ambiente campestre e seus costumes simples e primitivos. Segundo ele, o “único meio – meio piedoso que não exclui a justiça – de não considerar *A cidade e as serras* um livro de decadência, será desclassificá-lo do gênero romance e integrá-lo na categoria de um ensaio”. Além de apontar a inexistência de enredo, sua leitura concebe a presença de criaturas que esboçam extrema miséria de vida e, mesmo que desaparecessem, nada modificaria o sentido ou a substância do romance.

O próprio Eça parece que não pensou nos personagens e os deixou todos numa posição secundária. Mesmo os principais são formados de retalhos de frágeis reminiscências, esbatidas e amareladas, dos tipos que já havia levantado. Jacinto é um pouco Fradique e um pouco Carlos Eduardo – um Fradique que não apanhou o resfriado mortal e se cansou da civilização. José Fernandes, um João da Ega que perdeu o poder de reagir à vida pelo *humour* e que faz reflexões amargas e comuns sobre Paris. (Esta ausência do *humour* é, aliás, outro sintoma da significação de *A cidade e as serras* na obra de Eça) (Idem, p. 105).

Lins aponta a falha na construção dos personagens, assim Eça acaba sendo criticado tanto no enredo quanto na incoerência de alguns personagens (Jacinto e Carlos Eduardo). Ainda o que seria uma novidade na obra que é o

sentimento de contestação diante dos vícios e convenções da sociedade burguesa e suas vidas nas cidades, já aparece nas anteriores, sobretudo em *O primo Basílio* e *Os Maias*. Ademais, além da ausência de inovação, Álvaro Lins aponta um tom enfático e cansativo direcionando todo o movimento do livro.

É visível que só neste romance é que Eça perde a naturalidade e o domínio das palavras. O que é inevitável por este motivo: esta obra, que pode ser pessoalmente muito sentida e muito sincera, apresenta-se, do ponto de vista artístico e literário, a única obra “falsa” de Eça de Queirós. Um sentimento pessoal muito intenso constitui quase sempre, para a realização artística, o pior empecilho. Será sempre mais fácil descrever o que sentimos de longe ou pela superfície do que os objetos que conosco se identificam pelo amor. Assim como as palavras fogem quando queremos falar das desgraças caídas sobre nossas cabeças, assim o escritor se perturba ao transportar para o romance o ambiente ou o drama muito vividos e muito sentidos na vida de todos os dias. É o caso de *A cidade e as serras* – a obra “falsa” de Eça. Tão “falsa” que, não podendo sugerir ou exprimir artisticamente, ele procura tudo definir pelo abuso do afirmativo totalizante das palavras em maiúsculas. Tão “falsa” que diante dela só não se fala em decadência porque um capítulo, isolado da obra, lembra o “verdadeiro” Eça de Queirós: o capítulo do aniversário de Zé Fernandes (Idem, p. 107).

Segundo a leitura do crítico, o sentimento pessoal do autor pela pátria ou suas próprias experiências fez por condenar o romance que, de modo geral, é concebido como um avanço na produção eciana. Contudo, tal ideia é falsa, e na intenção de servir ao seu país, como uma espécie de imposto ao Estado, por assim dizer, Eça serviu melhor Portugal com *O primo Basílio* e *Os Maias*. É como se ele doutrinasse a favor das serras lusitanas com a premissa de exaltar a região interiorana em detrimento das grandes metrópoles. Fica evidente que o amor de Jacinto pelo campo é uma consequência que deriva do tédio, este causado pelo extremo conforto e o progresso que o cansava terrivelmente.

Sendo visível seu desagrado para com *A cidade e as serras*, Álvaro Lins parte para a análise do romance *A correspondência de Fradique Mendes* publicado em 1900; intitulou o capítulo de “O ‘episódio’ Fradique”, e já inicia dizendo que Fradique não é Eça de Queirós (aliás, aposta veemente que neste caso o criador encontra-se muito afastado de sua criatura). Isso devido aos elementos biográficos que transcorrem na narrativa. É considerado por boa parte da crítica como um dos romances mais inventivos do escritor lusitano,

sendo dividido em duas partes: “Memórias e notas” e “As cartas”. Eis um momento em que muito se apostava no gênero epistolar.

Desse modo, Álvaro Lins afirma que no gênero há “uma mistura de memórias e de novela – era, no entanto, muito mais complicado e perigoso para o invencível retraimento pessoal do que sempre se revestiu na sua obra” (1945, p. 111); o crítico concebe que o intuito do prosador é fazer de Fradique um ser coletivo e que, em dadas partes, o escritor acaba se revelando por meio do personagem. De fato, Carlos Fradique Mendes é uma criação coletiva de Eça com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis em 1869, no jornal *A Revolução de Setembro*.

No início, Fradique foi usado para assinar poemas diversos, e só volta a aparecer antes do romance *A correspondência de Fradique Mendes* como personagem de *O mistério da estrada de Sintra* (1870). O que instiga é exatamente o limiar entre realidade e ficção, pois Fradique se apresenta como Eça, partilhando as amizades e as viagens idênticas. “A contemporaneidade de *A correspondência de Fradique Mendes* reside na utilização de uma forma de literatura íntima como a carta, para criar a ilusão de realidade”, afirma Fabio Bortolazzo Pinto em *Um velho romance contemporâneo* (prefácio da edição do romance), e ainda reitera a proximidade entre os dois:

[...] Ambos, Eça e Fradique, são homens de seu tempo, e, através de seu personagem, o autor parece apresentar as idiossincrasias de sua própria visão de mundo. A proximidade entre o narrador e o personagem, além do fato de, em nenhum momento da narrativa, afirma-se que Fradique é ficcional, deixa no leitor a impressão de que ele poderia ter realmente existido. Basta querer acreditar nisso. Não é difícil, pois, entrar no jogo proposto em *A Correspondência de Fradique Mendes*; pelo contrário: a fruição da leitura do romance está em aceitar as regras e deixar-se apanhar em tão divertida e tão bem articulada armadilha ficcional (PINTO, 2012, p. 13).

Os liames entre Eça e Fradique são bem estreitos, Álvaro Lins apesar de ter a tendência em comparar autor e personagem, nesse caso, afirma que um não é o outro. Na verdade, um encontra-se dentro do outro, em vários episódios são indissociáveis. Ao mesmo tempo, Lins define que Fradique não tem uma individualidade, recebendo adjetivos abstratos que o tornam uma figura convencional. Além de vago, distante e indefinido, torna-se cada vez

menos característico; na visão do crítico, ele é um ideal fantástico de Eça, ou mesmo um vislumbre da mocidade, já que, a seu ver, Fradique nem permanece Fradique. De tal modo que sua precariedade faz dele talvez um mero espírito do século XIX. E se Eça perpassa as eras, Fradique é transitório, efêmero e contraditório. Reitera o crítico pernambucano que “somente Eça o conhece. E o que dele nos transmite é alegórico: Fradique é uma síntese e um símbolo do século XIX. Dele guardar-se-á, apenas o nome que tem o sentido de um ‘episódio’” (LINS, 1945, p. 116, grifo nosso). Sua leitura o remete a um Fradique com niilismo feroz, negando todas as coisas em meio às emoções distintas. Assim, pode-se ver um breve lance dos anseios do personagem na passagem seguinte:

Nos últimos tempos, preocupava-o sobretudo a miséria das classes – por sentir que nestas democracias industriais e materialistas, furiosamente empenhadas na luta pelo pão egoísta, as almas cada dia se tornam mais secas e menos capazes de piedade. “A fraternidade (dizia ele numa carta de 1886 que conservo) vai-se sumindo, principalmente nestas vastas colmeias de cal e pedra onde os homens teimam em se amontoar e lutar; e, através do constante desaparecimento dos costumes e das simplicidades rurais, o mundo vai rolando a um egoísmo feroz (QUEIRÓS, 2012, p. 105).

O espírito da “decadência” parece preponderar em muitos momentos; ao mesmo tempo em que desfruta do progresso e da modernização acelerada, a civilização também cansa Fradique, levando-o ao tédio e à descrença da vida. Quanto ao seu próprio país, criticou e responsabilizou o Constitucionalismo e o Parlamentarismo pelos acometimentos e aberrações governamentais. Fradique demonstra muito de suas revoltas nas cartas, sobretudo, as endereçadas a Ramalho e a Madame Jouarre, ele expõe o horror que “anima a sua magnífica exposição de certas situações cômicas ou dos costumes e figuras particulares de sua pátria” (LINS, 1945, p. 122). Ainda conforme a interpretação de Álvaro Lins, Fradique constitui uma contribuição fatal ao século XIX; aliás, o crítico brasileiro percebe algo mais, que a posteridade permite concluir que o personagem significa a “vingança” de Eça contra o seu século.

Sobre *A correspondência de Fradique Mendes*, tanto no que toca às questões de estilo, como à própria estrutura inventiva em que se firma, com a

utilização do gênero epistolar para provocar e colocar em xeque os valores morais da burguesia. Ao analisar e interpretar o romance de 1900, o crítico evidencia a realização de uma leitura deveras vasta da obra do prosador português, uma vez que abordou todos os seus romances. No entanto, a leitura de Lins sobre *A correspondência de Fradique Mendes* não deixa claro quais seriam as características ou as linhas de força do gênero; embora mais habituado ao romance tradicional, o crítico ignorou as novidades estruturais e substanciais que tal obra apresenta.

Percebe-se que embora reconheça os méritos do romance moderno e o trate como “reflexo transfigurado da sociedade”, Lins é exigente quanto a dois aspectos tradicionais do romance: a integração da estrutura (de modo estável, contínuo) e o desenvolvimento da psicologia das personagens tendo em vista a verossimilhança. Devido a isso, muitas de suas incompreensões em relação aos autores e aos procedimentos mais inovadores se dão por esses procedimentos subverterem tais categorias. Daí, no caso de *A correspondência de Fradique Mendes* desobedece ao padrão composicional estabelecido, pois compõem-se de cartas e memórias, com um jogo ficcional de falsa biografia; Álvaro Lins não analisou tais impasses do último romance queirosiano. Contudo, não o deixou de integrar ao seu imprescindível projeto estético da literatura em língua portuguesa.

Mas, de todo modo, o presente capítulo colabora duplamente para o trabalho geral, já que através das leituras da prosa eciiana, o crítico firma suas diretrizes sobre o gênero romance. Acrescenta ainda no que diz ao próprio romance brasileiro, pois muito há da tradição das estéticas realistas do século XIX, com a figura de Eça de Queirós na ficção nacional. Nesse cenário, insiste o crítico que “Eça foi mais do que uma influência, foi uma mania”; mas, em sua concepção, não foi tanto a sua prosa que pesa sobre os interesses nacionais, é a pessoa, o diplomata lusitano nascido em Póvoa de Varzim.

Parece que o Eça que tanto se admirava entre nós era o Eça convencional e dândi. O homem e o escritor nos seus aspectos exteriores e menos pessoais. O que fascinava, com delírio, a nossa imaginação, eram as lendas do Cenáculo, dos jantares dos “Vencidos da Vida”, das suas viagens; eram as suas gravatas, o seu monóculo, as suas sobrecasacas gritantes; eram as suas *blagues*, as suas

risadas sarcásticas e aparentemente destruidoras. Tudo o que havia nele de menos considerável (LINS, 1945, p. 46).

Se realmente foi tal o olhar nacional sobre Eça, é lamentável pelo lado artístico que sua literatura não tenha sido devidamente reconhecida. Questionável, igualmente, a posição dos leitores brasileiros em não se ater ao seu legado literário e sim aos frívolos lances de sua biografia.

Do ponto de vista literário, em nenhuma obra de mérito de autor brasileiro do passado nota-se a influência de Eça de Queirós. O único que se poderia citar seria Aluísio de Azevedo, mas o que o romancista brasileiro tem de Eça não vem da sua personalidade, mas dos processos comuns da escola realista (Idem, p. 46).

Nesta questão da presença, ou melhor, da “ausência” de Eça nos escritores nacionais, vale lembrar que desde o Romantismo, há um esforço programático de se afastar dos “modelos” portugueses, substituídos pelos franceses e pelo empenho de configurar uma matriz estritamente brasileira. É consequente, desse modo, que a maioria dos prosadores não tinham Eça como uma referência.

Ao que parece, o legado deixado pelo autor de *Prosas bárbaras* (1903) é concernente às estéticas realistas cujo projeto mais visível é o Naturalismo de Aluísio de Azevedo, que, mais tarde, repercute na prosa regionalista dos anos 30. Há, igualmente, a presença queirosiana em “Lima Barreto, como em romancistas modernos, a influência de Eça é geral e não particular: a de um transformador da língua e da literatura, que a todos atinge”, conclui o crítico. Assim sendo, a abordagem da produção de Eça por Álvaro Lins sustenta a premissa da tese de que o crítico foi um leitor de romance e que há muito de teoria e de história do gênero em seu trabalho. É certo que Eça, com as tendências literárias do final do século XIX, contribui para a tradição de um tipo específico da prosa nacional, que é o romance de cunho realista, ou seja, no sentido social e documental. O aproveitamento da tradição da análise social vigora tanto no novecentos finissecular quanto no neorrealismo dos anos 30 no Brasil, acentuando o agudo e dramático problema humano com enfoque político de denúncia da miséria regional.

Para tanto, há um capítulo específico para se compreender a ótica de Álvaro Lins sobre tais procedimentos formais e estéticos da geração que segue

tal linhagem mais social na prosa nacional. Na próxima etapa, porém, se analisa a leitura que Álvaro Lins faz do romance da vertente psicológica, especificamente, os romances psicológicos e memorialistas de Marcel Proust. Apesar de desenvolvido significativamente com Flaubert no final do século retrasado, é no começo do XX que a tendência ganha mais força e passa a vigorar em uma escala mundial.

II.2 A TRADIÇÃO DO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XX: MARCEL PROUST E A PERSPECTIVA DO ROMANCE PSICOLÓGICO MODERNO

“A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

*A técnica do romance em Marcel Proust*²⁰ constitui parte relevante dos estudos romanescos de Álvaro Lins. É imprescindível esclarecer, de antemão, que a obra foi sua tese para conquistar a cátedra de Literatura do

²⁰ Na obra, há quatro opiniões de personalidades relevantes que são emitidas sobre o livro de Lins:

-“Álvaro Lins, honra da cultura de sua geração. Li e anotei o seu *Proust*. Nada conheço tão denso e tão preciso sobre o assunto” – Gilberto Amado.

-“O último livro de Álvaro Lins, *Da Técnica do Romance em Marcel Proust* (edição reservada, destinada ao concurso para a cátedra de Literatura do Colégio Pedro II, de tão grande repercussão na imprensa e nos meios intelectuais), não pode ter sido ainda alvo do exame da crítica. Não duvido, porém, de que, reeditado, o estudo venha a ser proclamado um dos trabalhos de análise mais agudos já publicados entre nós. O ensaio de Álvaro Lins, ao mesmo tempo claro e profundo, constitui excelente introdução ao estudo de Proust: o leitor que o tenha lido antes de enveredar pelos intrincados caminhos de *Em Busca do Tempo Perdido* não poderá deixar de retomá-lo ao sair do labirinto, verificando, em vivo prazer intelectual, quão acertadas as observações do intérprete brasileiro, sempre à altura da complexa obra proustiana” – Paulo Rónai.

-“A publicação da sexta série do *Jornal de Crítica*, de Álvaro Lins, coincide com a leitura que acabo de fazer da sua tese magistral, *Da Técnica do Romance em Marcel Proust*, dissertação de concurso para uma das cátedras de Literatura do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro, cátedra em que foi honrosamente provido – ambos vieram reforçar, se é possível, os laços de espíritos que já nos prendiam”. “Quis apenas, com estas breves e ligeiras palavras, saudar o espírito largo, profundo, verdadeiro, e justo de Álvaro Lins, espírito com o qual, nos limites da minha capacidade intelectual, ousou considerar-me inteiramente identificado” – João Gaspar Simões.

-“Aquele que é hoje o maior dos nossos críticos literários, além de mestre da arte ou ciência da biografia: o Sr. Álvaro Lins” – Gilberto Freyre.

Colégio Dom Pedro II, em 1951. O êxito do trabalho o levou à vitória como docente e crítico literário, já que foi uma das notas mais altas dentre os concursos de provas e títulos realizados para professor catedrático no Brasil: 196 pontos, numa escala de 0 a 200, uma média de 9,8 considerando-se a nota máxima 10.

Tal êxito é resultado do apreço com o qual ele se debruça sobre a obra do prosador francês, especialmente, sobre *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), coletânea de romances composta por sete partes e lançada entre 1913 e 1927, sendo os três derradeiros volumes publicados postumamente: *Du côté de chez Swann* (*No caminho de Swann*, 1913); *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*À sombra das raparigas em flor*, 1919); *Le Côté de Guermantes* (*O caminho de Guermantes*, publicado em 2 volumes de 1920 e 1921); *Sodome et Gomorrhe* (*Sodoma e Gomorra*, publicado em 2 volumes em 1921-1922); *La Prisonnière* (*A prisioneira*, publicado postumamente em 1923); *Albertine disparue* (*A Fugitiva - Albertine desaparecida*, publicado postumamente em 1927, título original: *La Fugitive*); *Le Temps retrouvé* (*O tempo reencontrado*, publicado postumamente em 1927). De fato, eis uma extensa composição reconhecida como uma das maiores obras da prosa universal, tendo o papel da memória como eixo basilar da trama e do processo narrativo de teor psicologizante.

Os contos de estreia, *Os prazeres e os dias* (1896), a narrativa *Contre Sainte-Beuve* (1954) e o romance *Jean Santeuil* (1952) não representam parte significativa de sua produção, são apenas preparos que antecedem *Em busca do tempo perdido*, obra monumental que relata a trajetória de personagens e da própria França, refletindo os acontecimentos mundiais no enredo. Porém, é a vida interior dos personagens e a do narrador que sobressaem no romance, o relevo são as vozes na narrativa, revelando suas emoções e anseios; a expressão íntima e psicológica, portanto, é o principal recurso que Proust adota para revelar o interior dos seres, isto se dá e é conduzido pela perspectiva memorialística. Este é o aspecto notável da obra proustiana; e, consequentemente, uma das primeiras características anotadas na análise do crítico pernambucano.

[...] uma intenção calculada com o objetivo de criar a sua lei psicológica sobre o valor quase exclusivo da memória involuntária para recriação do passado e sobre a conceituação da realidade como uma relação entre sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente, tudo se enquadrando na linha do que já fora revelado e enunciado acerca da correspondência entre os distúrbios da memória e as intermitências do coração (LINS, 1956, p. 26).

É uma *lei psicológica* destinada a perpassar todo o romance, uma corrente subterrânea e vital, mesmo em momentos nos quais passa invisível ou quase despercebida. São essas variações de idas e vindas da mente que levam o narrador e personagens a vaguear em seu próprio interior por meio de lembranças do passado. A respeito disso é possível observar em *No caminho de Swann* (primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*) a narrativa em primeira pessoa com a voz da narrador-personagem Marcel: trata-se da representação de uma memória involuntária e inconsciente, sobretudo, na primeira parte do livro, “Combray”. As coisas que o narrador adulto vive no instante remetem aos incidentes da infância, o conjunto de reminiscências o leva a Combray, lugar onde passava as férias. As recordações e a tortura vividas por ele, ao ter de se afastar da mãe durante a noite, são relembradas, bem como as paisagens do local, as leituras e os passeios com a família:

Eu não desviava o olhar de minha mãe, sabia que quando estivessem à mesa não me permitiriam que ficasse até o fim da refeição, e que, para não contrariar meu pai, mamãe não me deixaria beijá-la várias vezes diante de todos, como se estivesse no meu quarto. Assim, prometi a mim mesmo, na sala de jantar, quando comessem a comer e eu sentisse aproximar-se a hora, que tiraria antecipadamente daquele beijo, que seria curto e furtivo, tudo o que pudesse extrair sozinho; escolher com o olhar o ponto da face em que a beijaria, preparar meu pensamento para poder, devido a esse começo mental de beijo, consagrar todo minuto que mamãe me concedesse para sentir sua face contra meus lábios, como um pintor, que só pode obter pequenas sessões de pose, prepara sua palheta e faz de memória, de acordo com seus apontamentos, tudo aquilo para o qual pode, a rigor, prescindir do modelo (PROUST, 1992, p. 41.).

O drama de ir dormir e a vontade de se entregar ao amor materno permeiam seu íntimo; contudo, o transcurso do tempo permite aos personagens proustianos aspectos diversificados no desenrolar da trama. Os seres não estão acabados ou terminados, mas mudam constantemente envelhecem e amadurecem, sendo inalcançável um ponto fixo na vida ao qual

pudessem se segurar. A memória foi um instrumento privilegiado nas mãos do escritor, pois há momentos passados que repousam em uma redescoberta do *tempo perdido*.

Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um certo instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos (Idem, p. 376).

Tais palavras no fim da narrativa mostram a simetria com que Proust erigiu sua catedral, diz o tradutor Fernando Py no prefácio do romance, já que o fim remete ao começo numa construção cíclica. As memórias e a saudade colocam em xeque a perenidade das coisas, o tempo tudo consome, de modo que deixa apenas vagas impressões das vivências humanas. Eis um presente passado e um passado presente que oscilam, reverberando uma memória não apenas rememorativa, mas comemorativa. Ela traz tanto alegria quanto infelicidade. Álvaro Lins comenta o posicionamento do narrador diante dessas percepções multiformes que proporcionam uma posição nostálgica e exuberante:

[...] Pois cada uma destas sensações num determinado momento já apresentara sempre o mesmo resultado, que é o poder emocional de fazer renascer a lembrança de alguma coisa acontecida no passado, e cujo ressurgimento transporta o Narrador a um estado de exaltação e plenitude (LINS, 1956, p. 27).

Fixada a lei psicológica, Proust estabelece as relações passado/presente e sensações/lembranças. Para Álvaro Lins, o mundo exterior se tornara para Proust o *reino do nada*: a arte passa a ser concebida como única e absoluta verdade. Ele acentua que as crônicas para revistas e jornais são páginas e temas transpostos aos romances, de forma que as temáticas são ampliadas e aprofundadas, mas a passagem da crônica ao gênero romance não foi repentina, e sim uma transposição lenta e progressiva. A biografia do autor acaba sendo sempre evocada pelo crítico, muitas vezes, é, a seu ver, a resposta para a sua obra de arte. Ao mencionar a solidão do escritor francês, concebe-a como um dos pontos centrais de sua literatura; em certo

momento da vida, a humanidade de Proust é visível apenas na sua obra e não mais no homem.

O isolamento, apesar de terrível na vida, “foi-lhe propício e fecundo da ordem estética” (1956, p. 37). Interessam muito as suas observações sobre a técnica do romance, a composição proustiana suscitando duas questões elementares: “1) Marcel Proust não era um verdadeiro romancista” e “2) Marcel Proust não soube compor a sua obra, equilibrar-lhe os elementos, harmonizar as partes para a perfeição do conjunto” (1956, p. 45). Então, a questão do gênero trabalhado não lhe era tão enfática, para alguns de seus estudiosos, nem mesmo chegou a realizar romances propriamente ditos. Colabora para a complexidade da definição a própria forma do gênero romanesco.

E, como se sabe, não há gênero de mais difícil conceituação do que o romance, uma vez que alargou por toda parte as suas fronteiras, podendo conter um pouco de tudo como a vida mesma, da qual deve ser uma transfiguração em termos de arte. Há nele, por isso, a possibilidade de representar as mais diversas situações humanas e literárias; a possibilidade de traduzi-las todas num caráter de microcosmo. Entretanto, a ausência de fórmulas e regras tão fixas como já as houve para o teatro não nos deve levar a concluir que estejamos completamente desapaarelhados de critérios de reconhecimento do romance, que estejamos sem elementos para julgar o que é e o que não é romance. Em todas as obras-primas do gênero, as antigas e modernas, existem certos requisitos básicos que se tornaram sinais de reconhecimento e apreciação. Por exemplo: o poder de apresentar pela imaginação uma realidade humana verossímil sobre uma realidade humana existente, a capacidade de produzir e movimentar personagens que transmitam a impressão de seres vivos, o lançamento das personagens como determinantes da ação, a integração das personagens e da ação numa ambiência, os dons poéticos da criação, a estrutura psicológica, a construção técnica, a unidade íntima da obra, além daquela atmosfera própria que faz de cada verdadeiro romance um pequeno mundo particular e fechado em si mesmo. A nosso ver, são três os elementos básicos do romance: a personagem, a ambiência e a ação (LINS, 1956, p. 50-51).

Álvaro Lins expõe seu conceito de romance, menciona as diretrizes para a distinção do gênero. Complementa, significativamente, retratando o que determina um escritor de romance:

[...] Pois o que há de mais particular no romancista é a sua *capacidade de caracterizar figuras humanas*, dar-lhes uma existência

própria, fazer que vivam uma ação e se desenvolvam num ambiente. E tanto a ação como o ambiente só adquirem movimento e vivacidade em função das personagens, o que não é um redondo truísmo, como parece à primeira vista (LINS, 1956, p. 52, grifos nosso).

Os elementos da narrativa são movimentados de modo a ganhar relevo a partir da figuração dos personagens. Pensando nisso, o crítico evoca seres da vida do escritor como base para a criação de alguns seres ficcionais, por exemplo, encontra semelhança entre uma das personagens e a mãe do autor. É incontestável que ele, às vezes, se prende mais do que necessário aos dados biográficos dos escritores. O crítico chega a mencionar que a mãe e avó do *narrador* são uma única na vida de Proust. Em seu conceber, é certo que o autor utilizou-as não na fusão de modelos e sim de desdobramentos da vida. Alega que o narrador é o próprio Proust, só que exatamente no sentido “da vida interior, no da personalidade íntima e profunda, mas não rigorosamente na parte biográfica e exterior” (LINS, 1956, p. 68). Entende, assim, que os personagens proustianos não são rigorosamente autobiográficos, pois enquanto Marcel Proust é homem, isto é, uma criação da vida, seus seres ficcionais são criaturas da arte.

[...] Um memorialista realizaria uma reprodução do real; um autêntico romancista dá o seu primeiro sinal operando aquela “transposição” criadora. No caso de Proust, mais ainda: ele se multiplica e se desdobra tantas vezes quantas são as suas personagens para situar-se no interior de cada uma delas, acompanhando por dentro as suas variações, os seus matizes ou repentinas mudanças, as suas transformações inesperadas, desde que uma das notas típicas da obra proustiana é a concepção do imprevisto e da variedade dos atos humanos, da intermitência da personalidade e do poliformismo dos caracteres (LINS, 1956, p. 70).

A vida interior dos seres é que vigora em um movimento exacerbadamente psicológico; o crítico deixa claro que o prosador francês se destaca na criação dos personagens, penetrando no interior deles, os constrói com individualidade autônoma. É visível a percepção de Álvaro Lins sobre o personagem, *afirmando sempre que é este o elemento mais importante em um romance*.

Portanto, a faculdade mestra de Proust é a capacidade de exprimir as criaturas ficcionais, ora pelo diálogo, ora pelo monólogo. Aliás, há variedade de

estilos nos diálogos, um fator difícil na arte do romance em geral. No entanto, a visão de Lins é exagerada ao comparar a *solidão* dos personagens com a do autor: “o drama particular de cada uma das personagens de Proust é a sua solidão, drama transposto do criador para criaturas” (1956, p. 82). A danação e desolamento são decorrentes do isolamento das figuras humanas representadas. Há uma incomunicabilidade entre os indivíduos de tal maneira que os seres que convivem no ambiente romanesco surgem como estranhos, sem se reconhecerem humanamente. Para Álvaro Lins, isso é resultado da concepção de Marcel Proust, na qual um ser vê o outro através da deformação e de diversos fragmentos. Surge, segundo Lins, um *eu* fracionado e dilacerado, eis a concepção da personalidade enquanto sucessão de estados múltiplos e instáveis com resultados muito expressivos.

O efeito da obra proustiana é o aparecimento de indivíduos bem acabados, no sentido de serem compostos destituídos de lógica, algo considerado excelente na prosa. “Personagem lógica é personagem medíocre, prisioneira de estreitos limites, com as suas intenções já calculadas e os atos já previstos pelo próprio leitor”, afirma o crítico nordestino. São esperadas, de fato, atitudes e manifestações surpreendentes com reviravoltas nas ações das figuras ficcionais; a uniformidade, por outro lado, leva os romancistas a criarem seres ficcionais convencionais e ordinários. Marcel Proust, pelo contrário, cria seres excepcionais: “Não era do gosto de Marcel Proust a criação de figuras uniformes invariáveis, de caracteres inteiriços: maciçamente bons ou maus, simpáticos ou antipáticos, superiores ou reles” (1956, p. 100). Ele compôs indivíduos que não comportam apenas um vício ou uma virtude, mas seres ambivalentes que mesclam características positivas e negativas na sua personalidade.

Proust não trabalha com personagens tipos, os quais estiveram presentes na ficção do século XIX, os prosadores, de modo geral, procuravam criar um personagem símbolo. Álvaro Lins aponta que os *tipos são criações mais limitadas, se condicionando à imobilização, já que as virtudes ou defeitos determinam previamente a composição e ação dos indivíduos*. Eis um processo que facilmente se esgota na pena de um romancista, enquanto os personagens indivíduos alcançam resultados mais significativos com o mistério e a

contradição. É de sua preferência, portanto, o personagem complexo que transmite dose de incerteza; certamente, é o caso no qual a construção não se incumbe e se compromete com todas as revelações do ser.

Os personagens indivíduos ou tipos encontram-se em movimentação em um determinado meio físico, histórico e social. Álvaro Lins, nesse sentido, aprova outro elemento muito bem elaborados na narrativa de Marcel Proust: a construção do espaço em termos de verossimilhança e variedades de ambientes reais e imaginários (cidades reais: Paris e Veneza; lugares imaginários: Combray e Balbec). No entanto, os quadros de Paris ou de Veneza não possuem o relevo e a atmosfera dos lugares imaginários; Combray e Balbec chegam a apresentar espírito poético. Pode-se falar então em uma geografia na obra de Proust com descrições que além de se configurarem poeticamente, obedecem às ordens históricas dos acontecimentos destacados.

Nesse respeito, se por um lado considerou Proust como excelente nas representações dos salões, em contrapartida, nota que Balzac formulou e descreveu ambientes aristocráticos que não frequentou demasiadamente a ponto de chegar a descrevê-los, faltando experiência direta e íntima com tal espaço. Também Stendhal só conhecia os salões através do que ouvia e, muito menos, Paul Bourget obteve contato com os ambientes mundanos dos quais descrevia, resultando no que o crítico chama de posições e de contrafações de um retardatário do sentimentalismo romântico. Na análise do crítico caruaruense não faltam as comparações, Lins trata a relação entre romance e experiência em chave que lembra um bocado os juízos do XIX²¹.

²¹ Tais juízos do século XIX finissecular nos conduz a ideia de determinados questionamentos sobre o domínio não da construção narrativa, mas do contato com a matéria descrita. No caso do Brasil, é inesquecível a querela entre Franklin Távora e José de Alencar. Tanto na carta-prefácio do romance *O cabeleira* (1876) como em *Cartas a Cincinato* (1871-1872), Franklin Távora trava uma polêmica com José de Alencar sobre a obra *O gaúcho* (1870). Além de não conceber o herói alencariano como convincente, pois, a seu ver, a verossimilhança ficcional só é possível em autores com contato direto com a realidade retratada. Assim, de seu gabinete na capital não seria possível conhecer a natureza e expressar uma matriz literária mais autêntica das regiões mais distantes. Távora concebe apenas o Norte, em contraponto ao Sul, como esboçando uma literatura mais autêntica no quesito de representação do nacional (com traço mais original); a seu ver, a corte estava enviesada de estrangeirismo, absorvendo elementos externos e urbanos. Para um aprofundamento no assunto pode ser indispensável à leitura do artigo “Sobre a ausência e o surgimento da noção de regionalismo na literatura brasileira: notas para repensar o problema”, de Fernando Cerisara Gil. Disponível em:

Certamente, “Marcel Proust foi o primeiro a reconstituir o ambiente dos salões *visto por dentro*; foi o primeiro a tratar de um assunto de aparência fútil com profundidade e de um meio realmente frívolo com seriedade” (1956, p. 114-115, grifo do autor). Álvaro Lins ainda diz que ele oferece uma *mecânica dos salões*, de tal modo soube decompor os processos do seu movimento para, assim, expor os costumes, tradições e situações típicas do contexto social abordado. Por isso, é indispensável olhar para a análise social e histórica dos romances proustianos.

Contudo, como essa gente existe, como se exhibe com pompa, como representa uma realidade humana e social, Marcel Proust toma-a nas mãos e a transforma numa substância romanesca, tirando partido do extraordinário privilégio de havê-la conhecido de perto. Alongou o seu assunto até a realização de uma espécie de história social e interpretação sociológica dos salões, sobretudo no primeiro volume de *Sodome et Gomorrhe, II*, já tendo antes escrito, em *Le côté de Guermantes, II*, um verdadeiro ensaio sobre o mundanismo. Matéria realmente de ensaio, história e interpretação sociológica. E, no terreno da organização social, o que parece ter impressionado mais sensivelmente o olho do romancista foi aquela divisão em classes, em círculos, em grupos, que se desconhecem tanto entre si como as pessoas são desconhecidas umas das outras, individualmente. Formam-se classes com uma aparência de castas (LINS, 1956, p. 122).

O gênero romanesco muito atrelado à vida comum é uma plataforma ideal para a retratação não mais apenas da aristocracia e dos nobres; vigoram de modo inadiável as classes menos privilegiadas. Em um primeiro momento a burguesia e mais adiante ganham espaço os marginalizados. O crítico não deixou de notar tais representações na obra de Marcel Proust; há, decerto, variedade nas situações sociais, ultrapassando a ambiência aristocrática e burguesa com a retratação dos criados, uma vez que eles “compõem todo um quadro, constituem outra galeria em *A la recherche du temps perdu*” (1956, p. 127). A representação de homens e costumes de categorias sociais variadas permeia seus romances; constrói-se uma crítica da sociedade por meio de recurso satírico. Mostrou, assim, a instabilidade e o movimento de um meio social tido como estável e imutável.

No que concerne aos elementos da narrativa, Álvaro Lins define o *enredo* como algo secundário, podendo ser descrito em poucas linhas. O ponto nodal de sua análise sobre romances é sempre o personagem. Proust projeta suas criaturas ficcionais no plano intimista, pois se nota a psicologia dos personagens em movimento na obra *Em busca do tempo perdido*, evidenciando-se a percepção pela memória dos indivíduos em meio aos acontecimentos do presente. Devido a isso, o enredo de seu romance não é regular e uniforme, visto que as situações dramáticas se cruzam em planos distintos, dando a entender que se trata de uma obra desarticulada. Na verdade, a unidade que ordena sua narrativa encontra-se no patamar do íntimo; a visão do narrador é capaz de transformar a ordem exterior, assimilando e transformando-a em impressões unificadoras. É a unidade interior que prepondera, assim como o ritmo e o desenvolvimento são interiores, frisa o crítico.

A lentidão é capaz de romper as ações e firmar a impressão da realidade de maneira a dificultar sua percepção à primeira vista. Para o crítico, “neste sentido mesmo é que *A la recherche du temps perdu* é o exemplar por excelência do romance moderno” (1956, p. 142). Sendo que as narrativas de um episódio ou única visão psicológica são concebidas como contos e novelas, é ao romance que cabe o papel de agregar múltiplos lances dramáticos e perspectivas; tanto Balzac quanto Proust se apresentam como os mais representativos dos dois séculos, com produções monumentais, respectivamente *A comédia humana* e *Em busca do tempo perdido*. A extensão, portanto, disponibiliza um desdobramento maior, permitindo amplitude nas situações e episódios; a trama principal se cruza com planos diversos, tal empreendimento fazendo parte da técnica do romance, define o crítico.

Quanto ao procedimento temático, Proust soube assimilar matéria excepcional aos seus romances. É muito sugestiva a retratação da realidade de Sodoma e Gomorra; Álvaro Lins até chega a indagar que a experiência pessoal do escritor tenha suscitado a retomada do tema bíblico. As cidades de Sodoma e Gomorra, assim como suas circunvizinhas, foram destruídas por Deus devido aos atos de imoralidade sexual e crueldade praticados pelos

habitantes das localidades; na ocasião, segundo a *Bíblia*²², anjos foram enviados para orientar a saída de Ló, sobrinho de Abraão, e de sua família. As cidades que se encontravam na costa leste do mar Morto foram aniquiladas com uma chuva de fogo e enxofre, dizimando completamente sua população. É interessante pensar na nomeação do quarto volume de *Em busca do tempo perdido*, *Sodoma e Gomorra*, como referência ao episódio bíblico, isso porque no romance proustiano aparece certa dose de sexualidade em meio aos relacionamentos sociais.

Em *Sodoma e Gomorra*, a sexualidade é focada na homossexualidade, trazendo à tona o relacionamento entre o Barão de Charlus e o alfaiate Jupien. É exposto o caso como uma noção de desvio da norma pela ótica limitada do narrador que, em meio aos encontros e desencontros amorosos com sua amada Albertine, encontra-se impregnado de tormentos, incertezas e ciúme duvidoso em relação às tendências homossexuais da amada. Há um jogo de dissimulação e mentiras realçando fervorosamente a imaginação do narrador, em torno das divagações que o conduzem à indefinição e ambiguidade, lançando um parecer de horror ao “vício” das relações homoeróticas. O tema chama a atenção de Álvaro Lins, uma vez que, a seu ver, o escritor soube deveras representá-lo na esfera literária, muitos outros jamais teriam a coragem que Proust teve ao abordar a questão de modo direto e sem fins condenáveis do assunto.

De qualquer maneira, para um romancista, para um artista qualquer, o tema era, ao mesmo tempo, terrível e perigoso. Dada a sua natureza, constituía até então uma espécie de assunto proibido, deixado na sombra como uma convenção no mundo literário. Os que o traziam à luz, faziam-no de modo muito velado ou com intuítos moralizadores. Outros, nada respeitáveis por isso, haviam tomado ao tema o que ele oferecia para efeitos de depravado sensacionalismo. Marcel Proust foi o primeiro romancista em atravessar, deixando-as abertas ante o leitor, todas as portas de *Sodoma e Gomorra*; Balzac as tinha apenas entreaberto num dos volumes da *Comédie humaine*. E ao tema deu Marcel Proust um tratamento exclusivamente literário. Enfrentou-o corajosamente, sem ignorar quantos equívocos e mal-

²² Vale lembrar que a referência para tal associação se encontra nas referências bibliográficas do projeto: ASSOCIAÇÃO TORRE DE VIGIA DE BÍBLIAS E TRATADOS. *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. Brooklyn-New York: Editoras Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2014.

entendidos poderiam envolver a sua incursão nesse terreno defeso e condenado. De tal modo que era a isenção do artista com que pretendia representar o mundo de Sodoma e Gomorra, que ele mesmo previa duas reações opostas e ambas injustas: uma dos que interpretariam a sua obra como um panfleto contra os invertidos e a outra dos que nela veriam um estímulo ao vício (LINS, 1956, p. 158).

Desse modo, os aspectos morais eram indiferentes ao romancista, pois não lhe interessava construir juízos de valor sobre a questão abordada. Mais do que um posicionamento condenatório, muitos compreenderiam como fomento e incentivo aos prazeres, assim como no caso de Flaubert com *Madame Bovary*. As condutas morais dos personagens de *Sodoma e Gomorra* não são nem regulares e nem uniformes, geralmente, suas atitudes despertam repulsa e horror pelo viés do narrador. A abordagem da homossexualidade representada como vício e perdição alcança emblemática configuração a ponto de levar o leitor a repelir tais personagens; isso acarreta um questionamento da própria sexualidade do escritor, pois o crítico chega ao ponto de falar a respeito da homossexualidade de Proust e o possível flagelo por intermédio da arte. Sendo assim, se nota que o crítico ultrapassa os limites do texto e busca no homem uma resposta para a elaboração e o êxito de personagens tão complexas e da representação de um tema demasiadamente questionável para o momento. Já Harold Bloom (1930-2019), com tiro mais certo, encontra uma explicação mais plausível, enxergando os seres proustianos como indivíduos tragicômicos, pois, para ele, Proust é um mestre da tragicomédia (1994, p. 380). Na tragicomédia apresenta-se como uma crítica indireta, mas exposta, a respeito de determinada situação grotesca, aquilo que há de mais degradado.

Nesse sentido, cabe mais pensar na nova configuração de herói que se dá a partir do século XX; indivíduos quase totalmente destituídos de identidade e fragmentados perambulando em um mundo hostil que os mutila. Para a geração de críticos, a qual integra Álvaro Lins, ainda não havia uma compreensão nítida desse novo paradigma de herói problemático que é negativo ao extremo. Tal é a mazela que assola as criaturas, restando ao crítico a comparação com o “Inferno” na *Divina comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321). Tudo isso porque as personagens do universo proustiano, os habitantes de Sodoma e Gomorra, comportam-se inocentemente a provocar o

riso e a piedade, já que todo o percurso desses seres revela suas miseráveis condições.

Ainda como meio de retratar a degradação e a limitação do homem, Marcel Proust revelou seu estado de descontentamento com os seres e com os objetos por meio de seu *humour* (riso e melancolia) e da sátira, de modo que o cômico aparece como recurso considerável na obra *Em busca do tempo perdido*. E do conflito entre a realidade imaginada e a realidade positiva paira o impasse idealização-decepção, despontando impressões que causam desencanto e insatisfação perante a vida.

[...] Indica-nos assim Marcel Proust que no mundo do seu romance o Acaso é a *lei* explicativa de atos e direções de personagens, que se debatem, por isso mesmo, sem um rumo, sem uma ética, sem uma religião. E este aparente vazio se transforma, em suas mãos, numa extraordinária matéria de construção romanesca, numa força dramática e sentimental, que é a de um artista solitário, desiludido dos homens e descrente de Deus, a criar figuras à sua imagem e semelhança, dentro de um outro mundo, o da arte, que lhe parecia mais real e verdadeiro do que aquele de onde já emigrara definitivamente (LINS, 1956, p. 173-74).

É visível que há indisfarçável falta de separação quando se expressa sobre o destino dos personagens, sempre recorrendo à presença do próprio Proust para aclarar o âmbito ficcional. O crítico aponta como primordial a solidão do escritor, fruto de sua liberdade, individualismo, ausência de ideologia, partido e religião. Em sua visão, Proust realizou uma produção exclusivamente estética independente de ideologias religiosas ou políticas. É nesse sentido que sua obra romanesca se realiza com êxito, pois “um dos sinais da pureza e da grandeza do seu romance é a ausência de atitude partidária sob qualquer aspecto, como também a ausência de preocupação utilitária em qualquer sentido” (1956, p. 177-178).

No entanto, apesar de estabelecer considerações certas sobre o escritor francês, não deixa de se prender aos dados biográficos. O processo de seu romance revelou uma face oposta: por um lado, um ser frequentador de salões acometido de críticas e *humour*; por outro, o homem amável e generoso fez por tratar suas personagens de modo implacável e cruel. O ponto levantado

evidencia que o crítico não distingue narrador e autor, suas hipóteses só fazem por mesclar duas instâncias visivelmente distintas.

Na vida real, Marcel Proust conservava ainda todas as exterioridades do homem encantador e superiormente educado; conservava todas as fórmulas de delicadeza e afeto nas relações pessoais, sem mais senti-las senão na transposição artística. Dentro dele, como homem, que desencantou e que negação do mundo! Nem estimava as coisas humanas, nem acreditava nas coisas divinas (LINS, 1956, p. 179).

É nítido que faltou ao crítico mais entendimento acerca do narrador; diante disso, uma das suspeitas da tese é de que tal elemento da narrativa não foi devidamente abordado em seus ensaios. Isso quanto se depara com personagens de categoria complexa, aqueles que revelam seus anseios mais íntimos e se singularizam em meio às suas ambivalências. Diante desse mosaico de seres, *Em busca do tempo perdido* não se impõe nem como moral e nem imoral; para o crítico, o teor do romance é *amoral*, visto que essa deve ser a natureza da arte. “Para o romancista, porém, a matéria romanesca por excelência será aquela variedade das imperfeições humanas”, afirma. Em meio ao sentimento de desprezo pela humanidade notado por Álvaro Lins, o pessimismo de Proust o leva a confeccionar seres mais inclinados para o lado mau e ridículo da realidade.

É realizada, dessa maneira, uma certa moralidade que não daria em nada na obra proustiana; até mesmo os melhores indivíduos são drasticamente marcados pela maldade e mesquinhez; nesse lance, se anula a virtude do homem em parte ou totalmente. Não se dispendo de códigos morais para as ações, não existem nem prêmios ou glórias para as virtudes e nem sanções aos crimes. O tempo é feroz e implacável com todos e os aniquila; não existe uma espécie de providência que cobra dos indivíduos por seus comportamentos.

Nem na política Proust se posicionou por meio de seus livros, não construiu panfletos de qualquer espécie: “classificações em ‘direita’ e ‘esquerda’, escritor revolucionário ou escritor reacionário, não têm nenhum sentido ou aplicação no seu caso” (1956, p. 186). Proust fez por retratar os meios mundanos, deixando uma visão devastadora sobre a aristocracia e burguesia; mas, conforme salientado, sem almejo condenatório, não há a

presença de Deus ou de outras forças transcendentais em sua obra. A arte em Proust não é utilitária, é, por assim dizer, uma gnose, um conhecimento do homem e da natureza revelado pela penetração no espírito, tirando do interior toda a essência possível. Nesse aspecto, Lins enfatiza a pureza artística na realização proustiana.

Nem ódio, nem piedade, nem apologia, nem panfleto: apenas, e é tudo, a realidade transposta, transformada e transfigurada numa visão estética: eis o clima espiritual de *A la recherche du temps perdu*. Para operar uma tal metamorfose da realidade, porém, seria necessário antes haver captado e sentido a realidade ordinária, tanto em extensão como em profundidade. Não gostava Marcel Proust de ser classificado como um observador que tudo anotara e descrevera à maneira de um naturalista; também não gostava de ser etiquetado como escritor subjetivo à maneira de um romântico. Preferia ser considerado um “fenomenista”. É que ele partira, como romancista, do objetivo para o ideal, do conhecimento de uma realidade ordinária para a expressão de uma realidade transformada esteticamente. Lançara muito alto e muito longe a sua ambição: a matéria revelada de uma realidade total e misteriosa (LINS, 1956, p. 199).

O alcance de seu romance patenteia-o como inclassificável pensando na polarização romântico-naturalista. Do mesmo modo que Machado, ele não se encaixa nos rótulos e não veste estampas cabíveis como ocorre em escritores amenos. A própria captação das coisas exteriores não era apenas de registros e observações fortuitas; paira uma transposição impregnada de renovação para se absorver o íntimo das coisas. O objeto deve ser transformado na realização artística, fugindo da realidade comum, por isso, Lins defende que Proust produziu um “romance puro”, não havendo matéria em estado bruto e ordinário aos moldes do arquétipo naturalista.

Em romancistas do século XIX, mesmo nos grandes como Stendhal ou Balzac, Dickens ou Tolstoi, a “impureza” salta aos olhos: algumas páginas dos seus livros são reproduções exatas da realidade diretamente perceptível, são descrições de cenas – sobretudo paisagens e interiores domésticos – no estado mesmo em que se encontram na vida natural. É o que chamamos a matéria bruta, a matéria não transformada esteticamente. Depois, com os naturalistas, a reprodução do real tornou-se como que a própria exigência de um sistema literário. O melhor romancista (ao menos em teoria) seria aquele que nos oferecesse com a maior exatidão, como num relatório, o exterior de uma pessoa, a história de um caso verídico ou os objetos naturais de um ambiente. Realidade de fotógrafo, ou de

repórter, incompleta porque primária e superficial, capaz de banalizar e degradar o romance como obra de arte” (Idem, p. 204-205).

Comprometidos com o Naturalismo, até os melhores romancistas se deixaram levar pelos excessos da escola de Zola. Todavia, *Em busca do tempo perdido* não desaponta com tais acometimentos, não há espaço para as descrições de caráter naturalista ou mesmo sinal de vulgaridade. Por outro lado, o que notabiliza a obra de Proust, na leitura de Álvaro Lins, é a originalidade na recriação de um mundo “morto”, reatando o presente ao passado reconquistado pela memória e imaginação. Embora retomar o passado seja o papel de todos os romancistas, isso ocorre como um presente artificial. No caso de Marcel Proust, a relação passado-presente possui uma configuração mais imbricada.

Apesar de o romance ser uma história imaginada e formada de episódios já ocorridos, em regra, cabe ao romancista atualizar o passado seja este real ou imaginado para, assim, suscitar a impressão de matéria presente. Destarte, o encadeamento entre as instâncias temporais em Proust ganha contornos complexos e significativos. “Só o passado ou o futuro tem conteúdo, importância, significação no romance proustiano”, devido a isso, o “presente não é só doloroso, mas também frágil e fugaz. O que apresenta substância é o futuro, pela imaginação, ou o passado, pela memória”, explana o crítico.

Com a construção de uma memória unificada, já que se quebram as fronteiras do tempo, quando se apresenta, o futuro imaginado é, na verdade, *contado e reconstituído*, e não aquilo que virá a existir. Dessa maneira, o tempo em Proust é o que Lins chama de “eterno imperfeito”, algo que difere da técnica do romance em geral onde tudo se reduz unicamente ao tempo pretérito. No caso do prosador francês, o passado amortecido/esquecido é despertado pela ressurreição e pelo ressurgimento que uma impressão atinge, alcançando a faculdade da memória involuntária ou do coração.

[...] o esquecimento é natural condição de uma futura ressurreição nas lembranças provocadas pela memória involuntária. Não nos recordaremos bem de um ser ou de uma coisa senão porque os havíamos antes esquecido: é o esquecimento que conserva pura e íntegra a realidade, para fazê-la ressurgir assim intacta num “momento privilegiado” (LINS, 1956, p. 211).

Decisivamente é a memória involuntária que prepondera e não restitui integralmente uma cena do passado, mas *impressões* e *fragmentos*; trata-se de “momentos privilegiados” regidos pela lei psicológica que constitui o eixo de composição do romance. Em contrapartida, Lins define que a “memória do coração” elabora a base substancial da narrativa. Como a consciência humana é limitada e fragmentada, as lembranças jamais obedecem à ordenação ocorrida dos fatos. Por isso, “a memória suprime a grande dimensão do tempo em que se realiza a nossa vida, introduzindo, sem modificá-lo, o passado no presente” (1956, p. 219).

A temporalidade no texto em prosa depende do momento da narração, sua velocidade, frequência e ordenação. A velocidade condiz com a duração fictícia dos dados ocorridos e a duração da narrativa, isto é, textualização do discurso propriamente dito, em termos de páginas e linhas (REUTER, 2004, p. 88). Em Proust, há evidentes momentos de desaceleração, algo muito típico do romance em geral, já que as descrições tendem para tal acometimento, e, em paralelo, a narração de ações pende mais para a aceleração. A cronologia é pouco ordenada na prosa contemporânea, isso porque “parecendo-lhe a vida bem pouco cronológica, com a interferência de tantos anacronismos na sequência dos dias, o processo do romance haveria de refletir uma tal concepção do tempo” (LINS, 1956, p. 221). Portanto, é certo que um prosador pode retardar a narrativa, dedicando muitas páginas acontecimentos que pela lógica do relógio poderiam durar alguns minutos, assim como condensar um tempo exorbitante da vida em uma frase.

[...] Na obra de Proust, porém, o tempo não influi apenas no caráter e no ritmo da narrativa: confunde-se com o próprio espírito do romance, envolvendo-o, e penetrando-lhe em todos os cantos e recantos com a sua substância. De tal modo que já se tem dito constituir o Tempo a maior personagem de *A la recherche du temps perdu* (LINS, 1956, p. 223).

A engenhosidade de sua obra, em grande medida, se deve ao trabalho elaborado com o tempo; tudo isso e muito mais faz com que a aproximem de Bergson e Einstein. De fato, no caso de Freud, por exemplo, não houve influência alguma, pois quando as teorias freudianas foram propagadas na França, as obras proustianas já se encontravam realizadas. Houve comum

encontro de tendências e similitude de conhecimento, explana o crítico. Notou ainda no romance de Proust uma variedade de assuntos (música, pintura, política etc.), temas que coadunam ao espírito e à forma do gênero romance.

Assim como o romance *Tom Jones*, do escritor inglês Fielding, o de Proust igualmente é cortado por digressões. Nessa aproximação, Álvaro Lins ainda alega que Fielding não é somente um grande mestre do gênero, mas um autêntico criador do romance. Na elaboração da forma, questiona-se muito sobre o romance proustiano ser um ensaio ou simplesmente memórias. Deveras, é um romance com outras aparências, como a de memórias. E, embora o crítico brasileiro confirme o mérito de Marcel Proust “haver alcançado a descoberta da forma representativa por excelência do romance moderno, que é *A la recherche du temps perdu*”, salienta que tal êxito não seria possível sem a herança cujas experiências e realizações recebeu dos prosadores dos séculos XVIII e XIX.

[...] Aproximações e afinidades, por exemplo, com Balzac, na capacidade de criar personagens e traçar o panorama de uma “comédia humana”; com Stendhal, na profundidade da análise psicológica; com Dickens, no dom de ver e representar o cômico; com George Eliot, na firmeza do intelectualismo; com Thomas Hardy, no pessimismo irrecuperável; com Dostoiévski, na audácia do avanço em domínios do subconsciente; com Tolstói, na amplitude de operar no romance como numa epopeia. E são autores, todos estes, da predileção de Proust, autores que ele leu e estudou no período de seu aprendizado e experiência. Preocupou-se, sempre, com o problema da forma e da natureza do romance. Quando já estava com a sua obra elaborada, mas ainda submetida a reforma e aperfeiçoada, solicitava de Walter Berry informações minuciosas sobre a nova ficção na Inglaterra, sobretudo acerca do processo de Henry James no tipo de romance *visto*, completamente *visto* por uma só das personagens, o que havia sido, aliás, o seu mesmo processo em *A la recherche du temps perdu* (LINS, 1956, p. 242).

O diálogo com a tradição possibilitou a realização do romance de Proust; muitas foram as leituras, os diálogos e as fontes de inspiração. Também Gustave Flaubert muito influenciou na elaboração no impasse do tempo, enquanto que a presença de Huysmans (1848-1907) com o romance *A rebours* (traduziu-se, no Brasil, *Às Avessas*) infundiu posicionamento contra o Naturalismo e a transmissão das inovações simbolistas, marcadamente vivas em Marcel Proust. Todavia, tal presença incessante de autores e tendências

diversas, algo que é comum em um grande escritor, de forma alguma ofusca o ineditismo e engenhosidade de sua ficção.

Nenhuma influência, nenhuma aproximação altera, porém, a originalidade de Marcel Proust. Se alguns de seus temas ou caminhos se podem encontrar também noutros autores, se o problema do tempo ou o da memória involuntária já se acham de leve esboçadas em outros romancistas, não resta dúvida que nenhum lhes deu o mesmo tratamento, a mesma significação. Sobretudo, ninguém os havia tratado antes com a amplitude e grandeza com que aparecem em *A la recherche du temps perdu*, que é, como construção romanesca, uma espécie de sistema literário com todas as características de invenção e descoberta (LINS, 1956, p. 244).

Enfim, com o efeito do tratamento psicológico e como espécie de tratado experimental de estética, o romance apesar de norteados aparentemente caóticos, porta uma estrutura que se equilibra e se justapõe, conferindo aderente harmonia ao texto. O experimentalismo propõe o emprego do ponto de vista que compromete tempo e espaço com as próprias impressões do narrador. Malcolm Bradbury (1932-2000) define que no romance modernista há introversão, e que, ao se retrair, cada vez mais se redimensiona em sua própria estrutura: “[...] gosto por formas que, voltando-se sobre si mesmas, mostram o processo de construção do romance e reproduzem os meios com que se realiza a própria narração” (BRADBURY, 1989, p. 323). Proust se encontra totalmente mobilizado dentro desse projeto da prosa moderna.

Ainda na questão do tempo, muito foi atribuído ao fundamento filosófico de Bergson referente ao desdobramento contínuo da consciência. Vigora em Proust o tempo perdido esquecido e perdido sendo recuperado; a obra artística atua então como um resgate da realidade vivida. No que concerne à forma romanesca, Álvaro Lins concebe que não há receita ou fórmula para os gêneros, sobretudo, para o romance cuja composição não obedece a diretrizes determinadas, estando em constante mutação; “a composição do grande romance é, de ordinário, sem sacrifício da harmonia do conjunto, golpeada, a espaços, por certa irregularidade e tumulto”, isso se dá porque, segundo o crítico, o romance dialoga com a própria realidade, “como

acontece na vida mesma, da qual é ele uma réplica, uma imagem ou uma transfiguração” (1956, p. 249-250).

Apesar de a técnica ser o precedente primordial, a substância deve ser adequada à composição, correspondendo, assim, matéria e forma; no entanto, jamais podem ser padronizados e rígidos. Conforme já salientado, possuindo formas flexíveis, o romance acompanha a transformação da vida. Ao intitular seu estudo do romance do prosador francês de *A técnica do romance em Marcel Proust*, Álvaro Lins pode mostrar que a técnica proustiana acompanhou, ou melhor, representou uma época que não poderia ser representada pelo romance do tipo tradicional.

No caso, a tradição romanesca deixou uma herança expressiva para o desenvolvimento do romance moderno de tendência psicológica. Marcel Proust, desse modo, foi uma referência para o crítico enquanto leitor e estudioso desse novo “modelo” de narrativa; dado considerável para pensar em sua teoria e visão do romance intimista que prepondera no Brasil principalmente a partir dos anos 30 e 40. O germe da prosa psicológica, os primeiros engatinhamentos se dão com Machado, para, mais tarde, crescer com vigor no primeiro decênio do século XX. Assim como no caso de Proust, Machado e a prosa psicológica do século passado recebem um capítulo à parte nesse trabalho.

CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DO REALISMO/NATURALISMO

III.1 ALUÍSIO AZEVEDO NO LIMIAR DO ROMANTISMO E DO NATURALISMO: A *INFÂNCIA* DO ROMANCE BRASILEIRO

“[...] o romance, forma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos títulos da presente geração literária. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma crítica minuciosa e severa, e se a houvéssemos em condições regulares, creio que os defeitos se corrigiriam, e as boas qualidades adquiririam maior realce. Há geralmente viva imaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala” (ASSIS, 2013, p. 436).

O regionalismo brasileiro implica, grosso modo, diretrizes norteadas por coordenadas culturais e geográficas nas quais a obra se confecciona. Suas raízes remontam ao século XIX, os primeiros esboços se dão com o *indianismo* extremamente exaltado pelo nacionalismo romântico, mas a primeira expressão propriamente dita ocorre com o *sertanismo*. Então, a crise do idealismo romântico com a figura do índio se transfere à mitificação do sertanejo. A presença dessa nova figura, portanto, perpassa a escrita de importantes escritores como José de Alencar (1829-1877), Franklin Távora (1842-1888) e Visconde de Taunay (1843-1899). Os recursos da estética realista são recorrentes, configurando-se como a tendência dominante da prosa regionalista, tendo seus primeiros manifestos no romance a partir da segunda metade do século XIX.

Álvaro Lins afirma em *A glória de César e o punhal de Brutus* que “ao realismo é que coube exprimir literariamente a nova sociedade, da qual o romantismo fora o anunciador e profeta” (1963, p. 134). Assim sendo, o

romance brasileiro já nasce tanto como elemento de combate quanto de afirmação, pois busca firmar os aspectos nacionais como elementos de rompimento com os modelos europeizantes, o que era o foco dos escritores a partir do século XIX. O projeto de construção de um novo país se fortalece com o orgulho nacional despertado pela independência em 1822. Nesse contexto, o regionalismo perpassou e perpassa épocas, pois a proposta de renovação ganha força extrema na primeira metade do século XX com o surgimento do romance social de 30. Mas, quando se usa o termo regionalismo deve-se ter em mente que seu alcance redutor e insuficiente em comparação à grande complexidade que o termo suscita.

É preciso observar que a etiqueta “regionalismo” se deve em parte ao fato de as avaliações literárias terem como base o Rio de Janeiro, ainda então o grande centro intelectual do país. Por isso, as narrativas que tinham por quadro as províncias podiam ser vistas como exóticas, na medida em que descreviam um mundo diferente do da capital. Regionalismo significa às vezes, para a perspectiva desta, simples distanciamento geográfico (CANDIDO, 1999, p. 83-84).

Tal reducionismo pode levar a considerar que um universo urbano retratado na obra não possui características do regionalismo. A prosa de 30, por exemplo, é produtora de um regionalismo que de forma alguma se limitou ao sertão nordestino. Em todos os cantos do país houve produções que representavam tanto lugares interioranos quanto as grandes metrópoles. Além de revisitar os procedimentos do Realismo e Naturalismo, por isso também denominado de Neorrealismo, a ficção transcende tais tendências ao produzir um diálogo mais crítico e consciente com a realidade e as *tensões* do país. Para isso, o Modernismo foi decisivo tanto com as conquistas da primeira fase em 1922, quanto com os ganhos do segundo período em 1930. Enquanto o primeiro momento focou mais nas questões estéticas, sendo chamada de fase heroica, não deixou de ser uma preparação para a fase seguinte. A prosa de 30 é herdeira e, de certo modo, acaba validando as conquistas do primeiro movimento modernista. Autores como Mário e Oswald de Andrade já deixaram claras suas percepções sobre a situação brasileira, ao mesmo tempo contrasta-se a modernização acelerada junto ao atraso e à exclusão das camadas sociais mais precarizadas.

Em meio à consciência real da nação, é que se constrói em 30 o que Luís Bueno chama de arte pós-utópica, pois, para ele, “o novo romance que surgiria na década de 30 está ausente de qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2015, p. 69). A respeito disso, tendo em vista o projeto de transformação social, viabilizou-se a centralização da figura do *proletário* enquanto voz preponderante do pensamento progressista, sendo visível uma polarização entre este e os críticos conservadores, a maioria católicos. O romance proletário em pleno auge sendo sua principal característica a propaganda política protagonizou os anos de 1930, tendo por base evocar as vozes que, até o momento, não encontravam espaço na literatura; portanto, o pobre (miserável e marginalizado) assim como a mulher passam a integrar o painel problematizador que o romance de 30 instituiu.

No trabalho, interessa tal literatura e seus desdobramentos, mais precisamente, é a prosa regionalista de 30 (tanto a nordestina quanto a de outras regiões nacionais) do século XX que mais importa no presente capítulo (embora seja especificamente tratada na parte seguinte da tese). É necessário delimitar, uma vez que o termo regionalista é demasiado abrangente e se acomoda em épocas distintas. Parte-se do pressuposto de Álvaro Lins ter recepcionado e acompanhado o romance regionalista de 30, emitindo considerações de peso para compor a fortuna crítica dos escritores da geração. A consolidação e ampliação do romance aí resulta no deslocamento do gênero pela primeira vez como bloco central de produção literária do país. Portanto, em pleno *amadurecimento* tanto no que condiz à forma quanto às questões históricas e sociais, superando significativamente a ficção do século XIX por adotar uma visão mais crítica das relações sociais.

Em *Os Mortos de sobrecasaca*, Lins denominou uma das partes de “Sagas de campo e cidade”. Tendo por intuito estudar a prosa brasileira pelo viés regionalista, ele reúne e se aprofunda em diversas expressões da segunda fase do Modernismo. Contudo, principia abordando dois autores do século XIX, recuperando as características do Romantismo, do Realismo e do Naturalismo. Aparece o primeiro capítulo intitulado “Sagas de dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro”. O crítico discute aí os procedimentos,

desdobramentos e avanços do Romantismo e, sobretudo, do Naturalismo, definindo aquele como mais caracterizado no cenário brasileiro pela poesia, enquanto este se expressou no âmbito da prosa. O Naturalismo atravessou mais de um século, sendo constantemente atacado; seu texto doutrinário-base – *O romance experimental de Zola* – aparece com evidente atuação política. O movimento expressou-se sobre alguns temas e questões de nossa sociedade ainda não compreendidas e não superadas, de modo que a condenação moralista da prosa foi imediata; surgiram e surgem ainda leituras conservadoras, religiosas e extremamente moralistas.

No caso do Naturalismo no Brasil, tratou-se de um movimento ainda bastante atrelado ao Romantismo. Lins acrescenta que o nosso Naturalismo é um Romantismo pelo avesso. Até mesmo o mais expressivo da tendência no país, Aluísio Azevedo, manteve características românticas. Ao retratá-lo, Lins situa-o no contexto sócio-histórico de sua região, São Luís, do Maranhão, mencionando a relação conflituosa entre ele e a terra natal. Sua extensa bibliografia é, em grande parte marcada pela presença de Émile Zola (1840-1902), o principal representante no Naturalismo francês, que se impõe como uma literatura de crítica aos costumes e às diversas mazelas sociais.

Aluísio é autor de uma obra inconformista e de combate em relação ao seu meio; seu primeiro romance – *Uma lágrima de mulher* – é lançado em 1879; para o crítico, é um livro inteiramente destituído de valor e de importância. Apenas em 1881 com o lançamento de *O mulato*, é que sua carreira literária começa a ganhar vulto. A trama relata a vida de Raimundo, filho de uma escrava com o patrão, sujeito aquele que passou a incomodar a elite de São Luís por se mostrar intelectualmente superior, isso decorreu após sua estada na Europa, isto é, depois do enriquecimento cultural em Coimbra. Situação pouco semelhante à do autor, que também esteve no exterior durante seus serviços diplomáticos, o romancista praticamente abandona sua carreira literária para assumir tais funções. Ademais, a relação de Aluísio com a escrita era espinhosa, pois, segundo seus amigos, ele sentia na pele a responsabilidade do ato de escrever; isso se agravava devido ao fato de seus romances terem sido escritos para os folhetins da imprensa. Dessa maneira,

ele estava condicionado aos procedimentos do meio jornalístico, sendo regado por prazos e a necessidade de escrever para sobreviver.

Para Álvaro Lins, Aluísio idealizou o que havia sido feito por Balzac e Zola, eis o sonho de todo naturalista. “No caso de Aluísio – um pouco por deficiências do romancista e um pouco por deficiência do meio social – o sonho ficou muito acima de tudo o que ele pôde fazer” (LINS, 1963, p. 208). Chegou até a afirmar que muitos de seus livros eram então indignos de leitura. Embora haja a concepção de inferioridade por parte do crítico em relação à produção do escritor maranhense, tal ponto de vista não é unânime. Por exemplo, no ensaio “De cortiço a cortiço”, Antonio Candido, ao fazer uma leitura comparada de *O cortiço* com *L’Assomoir*, de Zola, exalta a obra de Aluísio, de modo que em muitos lances ela se mostrou superior à do prosador francês. Para comprovar sua tese, o crítico paulista analisa bem o contexto histórico e a força ideológica presentes em *O cortiço*; sua análise acabou evidenciando que os romances naturalistas brasileiros nem sempre são cópias servis dos franceses, como são frequentemente tachados.

Já a análise do crítico caruaruense se ocupa das três obras do romancista, segundo ele, as principais que lhe asseguram posição inalterável na literatura brasileira: *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*. *O mulato*, de grande valor documental e de tese, como uma espécie de crônica da vida provinciana, retratando com muito detalhamento o Maranhão do final do século XIX. “Estou certo de que nenhum outro romancista, como Aluísio Azevedo, se presta tanto como documento para os sociólogos e os historiadores que venham a estudar e definir a sociedade provinciana e metropolitana do Segundo Reinado”, afirma ele. Foi o romancista que mais exerceu a capacidade descritiva para então representar determinados grupos sociais, firmando paisagens específicas e episódios emblemáticos do contexto histórico do país. A escravidão, por sua vez, é marcante nos enredos de Aluísio Azevedo, evidenciando, de certa forma, seu ideal abolicionista. Em *O mulato*, por exemplo, paira o impasse do preconceito racial, já que a sociedade não aceita o casamento entre Raimundo (mulato) e Ana Rosa (branca, de família portuguesa). Seus personagens são tipos sociais, seres que esboçam com êxito a realidade brasileira daquele *fin-de-siècle*.

Raimundo e Ana Rosa, figuras representativas num plano de simbolismo social, são, no entanto, bastante incaracterísticas no plano propriamente literário dos personagens do romance. *O Mulato*, aliás, não é o livro em que Aluísio Azevedo mais se afirma como criador de figuras e de tipos, apesar dos excelentes perfis – simples perfis, porém – de figuras da sociedade maranhense. Aqui se encontram apenas os esboços e os traços que se fixarão com maior firmeza nos personagens de *Casa de Pensão* (LINS, 1963, p. 211-212).

Conforme apontado pelo crítico, em *O mulato*, os personagens tipos ainda não possuíam a plenitude como em *Casa de pensão*. Em Ana Rosa e Raimundo ainda havia resquícios de desmedido romantismo, pois o espírito de revolta e o tom excessivamente crítico não permitiram a elaboração de “um complexo interior muito propício para aquela objetividade que todo personagem exige no seu caráter de verossimilhança e realidade”, explica Lins. Por esses e outros fatos, *O mulato* se mostrou inferior ao romance que o sucede, *Casa de pensão*. Esta obra mostrou um salto estético e um aprofundamento temático nas questões sociais.

Casa de Pensão, ao contrário, é o mais romance de todos os romances de Aluísio Azevedo. E este resultado parece alcançado pelo equilíbrio que realizou entre o que é pessoal e o que é social. Os seus personagens adquirem todos, nestas páginas, uma individualidade mais firme e mais definida. É certo que não teve o talento do seu mestre Eça de Queirós para a criação de tipos que passam a ter uma existência independente, uma vida que ultrapassa os limites da literatura. Não criou nenhum Acácio, nenhum Pacheco, nenhuma Juliana. Mas personagens da categoria de João Coqueiro, Amâncio, Madame Brizard, Hortência – não são muito comuns no romance brasileiro. E todos estes personagens se desdobram no plano social, que foi sempre, ao que parece, a preocupação fundamental de Aluísio Azevedo. Com a diferença de que a sociedade que está revelando nestes últimos romances não é mais a provinciana: é a do Rio de Janeiro, muito mais extensa e complexa. E em dois aspectos, pelo menos, o romancista conseguia fixá-la: o da casa de pensão e do cortiço. Dois problemas de habitação que se apresentam, aliás, de maior interesse para os sociólogos e os historiadores (Idem, p. 212-213).

A seu ver, o romance mostra o avanço que ocorria na produção artística de Aluísio, enfatiza o trabalho mais apurado com os personagens e o deslocamento espacial que já não é mais a cidade de São Luís no Maranhão, e

sim a capital nacional, o Rio de Janeiro. Ao modo do *zolalismo*, isto é, utilizando o conhecido método experimental, pois a ficção de Zola revela o nítido desejo de se conhecer os mecanismos da sociedade de classes; da mesma maneira, Aluísio pretende expor camadas sociais específicas para polemizar sobre os principais problemas do país. *Casa de pensão*, a rigor, mostrou mais méritos ao equilibrar elementos pessoais com os sociais, conforme já apontado nas observações do crítico. Porém, predomina como tema o meio local, especificamente, uma casa de pensão, ambiente que se compõe de personagens variados, dentre muitos, caricaturais. *Casa de pensão* é uma transição entre a primeira obra de Aluísio, cujo foco era a trajetória do herói (*O mulato*), e sua obra-prima que é *O cortiço*, onde se percebe claramente que a essência já não é o indivíduo, e sim o próprio espaço.

A dinâmica social, de fato, é preponderante nas características dos “hóspedes”, em meio aos seus escândalos e conflitos habituais. Tema ainda destacado na análise de Álvaro Lins a respeito de *Casa de pensão* é o contraste entre a educação familiar e a educação pública; no meio familiar há a excessiva austeridade dos pais que se chocam com o exagerado protecionismo materno. Tal questão é marcante na vida de Amâncio, já que apanhava do pai e era demasiadamente cuidado pela mãe; tais mimos podem ter sido definitivos em sua formação; para os naturalistas, *determinante*, pois se tornou um jovem preguiçoso e mulherengo, e no tempo em que viveu no Rio de Janeiro, sua vida se resumia em festas e badalações.

Para Álvaro Lins, em virtude dos eixos temáticos, as obras de Aluísio Azevedo são tipicamente brasileiras em todos os aspectos possíveis (assuntos, ideias, estilo), de forma que *O cortiço*, publicado em 1890, é o ápice de sua carreira artística. Como sabido, em *O cortiço*, há o dilema da modernização capitalista em solo ainda preso à herança patriarcal e escravocrata, confluência de processos em que se visualiza um panorama humano onde os seres se movem pela exploração do trabalho (os negros eram as maiores vítimas, mas não as únicas), eis um momento complexo do cenário nacional. Estruturalmente, é um livro dual, marcado pelo espaço proletário protagonizado pelo “capitalista” João Romão e o meio elitizado representado pelo burguês Miranda. A trama revela os prejuízos e danos acarretados pela modernização

dos meios urbanos à parcela pobre e negra da população. Trata-se da gestação de um espaço social gerador de desigualdade econômica e política, sendo que cor, raça e posição social estigmatizavam as pessoas no âmbito em que estavam inseridas.

Um dos impasses centrais da obra é a acumulação de capital que, na maioria das vezes, constitui-se ilicitamente, tendo a mão de obra braçal como meio de exploração. Romão e Bertoleza vivem em relação de mancebia e, principalmente, parceria de sócios nos negócios, elo que resultará na constituição das propriedades privadas de Romão: o cortiço, a venda e a pedreira. A movimentação do cortiço, o fluxo dos moradores é fundamental para os desenlaces da trama; os indivíduos não possuem significação isoladamente, pois são o meio e suas relações coletivas que conferem sentido aos episódios do romance.

[...] Aluísio fez recuar os personagens, pessoalmente, para um plano quase que secundário; o que se encontra no primeiro plano é uma dualidade de existências coletivas e simbólicas: o sobrado patriarcal e a habitação dos cortiços. Não são os personagens que determinam a ação; é a ação, resultante do ambiente, que vai criando e movimentando os personagens. E esta inovação é que lhe deu oportunidade para revelar-se numa habilidade extremamente difícil: a de movimentar grupos e massas de homens. Mas movimentá-los num todo, numa unidade orgânica, fazendo de um agrupamento social um verdadeiro personagem. Na verdade, o principal personagem neste romance nem é João Romão, nem Bertoleza, nem Miranda, nem Rita. *O principal personagem é o cortiço, que aparece, documentariamente, em toda a sua história: nos seus princípios, na sua plenitude e na sua decadência* (LINS, 1963, p. 214, grifo nosso).

A significação, conforme explanado, só se constitui em meio ao liame em que os seres se encontram. Na citação, é possível ver que Lins chama o próprio cortiço de personagem principal. Isso porque há no romance a sensibilidade de mostrar a crueldade do processo modernizador em massacrar e excluir ainda mais os já marginalizados. O Naturalismo brasileiro obteve êxito ao representar o mundo do trabalho juntamente com a ascensão burguesa. Aluísio é o que mais se destaca nesse quesito, pois em *O cortiço* ele representou com maestria a exploração e a escravidão, componentes que não são apresentados como elementos exóticos da obra ou como mero adorno, mas como estruturantes. Exploradores e explorados contracenam e ora se

opõem, ora compactuam com as barbáries, temos uma dialética, um oposto de forças em que os mais fortes sempre vencem os mais fracos.

Volta Aluísio Azevedo ao problema da escravidão por intermédio de Bertoleza. Todo o enredo do romance nesse sentido vai constituir um novo protesto contra a escravidão. Torna muito ostensiva e muito cruel a miséria de Bertoleza para fazê-la mais convincente e mais sentimental. Teria o romancista pensado em representar João Romão e Bertoleza como personagens simbólicos? De qualquer forma, devemos notar que se desenvolve entre ambos aquela mesma situação que a propaganda abolicionista apontava, por toda a parte, como uma justificação dos seus fins. O português que constrói a fortuna e o sucesso sobre o trabalho do negro impossibilitado de qualquer ascensão – eis uma realidade que é romanesca e histórica, ao mesmo tempo. Dois destinos diferentes erguidos sobre dois estados psicológicos também diferentes: a ambição do homem branco e a passividade do homem negro (LINS, 1963, p. 214-115).

Conforme bem apontado pelo crítico, os negros e pobres são explorados e impossibilitados de ascender socialmente, a questão das raças é acentuada na obra. Contudo, Álvaro Lins também ressalta a amplitude do enredo ao abordar igualmente a classe burguesa dos sobrados; decerto, é um livro representativo do Segundo Reinado brasileiro. Ele discorre ainda sobre a simpatia do romancista em relação à classe menos favorecida – os moradores do cortiço – e, por outro lado, há antipatia para com as pessoas do sobrado.

As descrições “revelam o romancista de espírito popular animado de prevenções contra a burguesia”. Em decorrência disso, é sobre os burgueses, no caso, a família do comerciante Miranda, que recaem as situações mais adversas e conflituosas como o egoísmo e a infelicidade, sobretudo, o impudor, marcado pelo adultério de Estela, pois sempre encontrava oportunidade de ser infiel ao marido. Assim, ao tematizar pobres e ricos, classe popular e classe média, o romance opõe duas esferas que constituem um mesmo espaço urbano. É relevante então para o crítico a ampla dimensão da tematização espacial: “ao lado dos dois ambientes, sentem-se o espírito e o corpo de uma cidade inteira. Não de uma cidade parada, mas de uma cidade que cresce, que se modifica, que se transforma”, diz Álvaro Lins. Os aspectos do crescimento interior e exterior da capital fluminense são o foco do romance, pois Aluísio Azevedo se abstém de focar no íntimo do ser em uma abordagem psicológica; seu foco é sempre o cerne dos agrupamentos humanos.

Em *O Mulato*, é a vida da província; em *Casa de Pensão*, é a habitação coletiva; em *O Cortiço*, é muito mais: é a cidade do Rio de Janeiro numa das fases mais particulares e mais características da sua formação histórica. Com *O Cortiço*, Aluísio Azevedo constituiu-se um romancista da cidade que poderá ser colocado ao lado de Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto. Não digo ao lado de Machado de Assis porque esta comparação seria demasiado violenta para Aluísio Azevedo (Idem, p. 215).

Vislumbrando a produção do prosador maranhense no conjunto, Lins o posiciona ao lado de grandes romancistas da prosa nacional. É intrigante que ao reconhecer o grande mérito de Machado de Assis como romancista, o crítico nunca dedicou um estudo, um ensaio específico sobre sua obra; o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* surge sempre nos artigos sobre outros prosadores com propósito comparativo. No caso de Aluísio, além de receber a dedicação de artigos específicos sobre sua prosa, a comparação com outros autores o desmereceu consideravelmente. Visto por esse ângulo, já se prenuncia o artigo seguinte em que ele trata da parte “inferior” de seu trabalho. Intitulado “Obras menores e obras para o esquecimento”, o crítico distingue sem hesitar as que, a seu ver, são “dignas do mais frio esquecimento”, tais como *A Condessa Vésper*, *Girândola de amores*, *O coruja*, *O homem e Livro de uma sogra*.

Em seu ponto de vista, Aluísio é um autor cujo trabalho é mais propício a merecer uma edição de obras escolhidas e, de modo algum, das obras completas. A leitura que ele faz de prosador maranhense lhe permite chegar à conclusão de que ele é um *romancista desigual*; altos e baixos de sua ficção se contrapõem resultando em um artista “terrivelmente contraditório”. Há diferenças marcantes entre os livros, de modo que parecem, em muitos instantes, estarem em pontos extremos de uma cadeia literária, defende o crítico. Tais considerações se devem ao fato de Aluísio ter sido adepto do Naturalismo e, paralelamente, produzir na fase anterior obras marcadamente românticas.

Aluísio Azevedo confeccionou livros que Lins chamou de inteiramente falhados, é o caso de *O coruja*, romance em que tentou desenvolver a narrativa intimista cujo fim foi uma psicologia superficial. O resultado do empreendimento foi uma prosa caracterizada por símbolos e metáforas de baixo valor estético,

permeada de diálogos banais e cansativos. *O homem*, igualmente, é outra produção que “mancha” sua carreira, é o esforço de realização de um romance científico; não obstante, o crítico não o vê nem como obra de ciência nem como obra de arte, senão um volume híbrido e inútil. No caso de *O livro de uma sogra* existe uma tentativa de romance moralista que, como as experiências mencionadas, significa um “fracasso formal e inapelável”.

Álvaro Lins não receou em distinguir a parte *indesejada* da literatura do ficcionista nordestino. Por outro lado, não deixou de reconhecer seus méritos e a importância para o romance brasileiro em seu processo de transformação: “Aluísio Azevedo vem de uma época que poderá ser considerada a *infância do nosso romance*” (grifo nosso). Ele sustenta que Aluísio mereceria lugar caso houvesse uma história do romance brasileiro, ocupando uma posição ao lado de Manuel Antônio de Almeida e, até mesmo, de Machado de Assis; mas, é óbvio, que ao situá-lo próximo a Machado, tal assimilação é apenas na perspectiva histórica. O crítico observou e analisou os melhores romances carregados de significação histórica, a seu ver, *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*, de tal modo que mesmo nesses há fragmentos “insuportáveis” no aspecto linguístico, estilístico, estético etc.

Uns são trechos em que Aluísio abusa dos elementos patéticos e sentimentais. Outros são trechos em que se debate dentro da vulgaridade mais mesquinha. Mas todos estes trechos, nos três romances citados, surgem com um caráter acidental que não atinge o conjunto global, enquanto que, nos demais romances, os trechos se repetem e se acumulam, tanto no espírito como na expressão, de um modo tão geral que se constituem o tom dominante e absorvente da obra toda. E será preciso ainda não esquecer certos defeitos fundamentais de Aluísio Azevedo, um realista que nunca deixou de ser romântico: a excessiva e exclusiva exteriorização dos seus personagens, os aspectos panfletários e tumultuosos de tantas das suas páginas, as suas constantes variações dos planos mais vulgarmente reais aos planos mais absurdamente fantásticos (Idem, p. 216-217).

Tais problemas em Aluísio são decorrentes de sua filiação ao Romantismo e ao Naturalismo, escolas das quais ele carrega os excessos: ora o sentimentalismo romântico ora as descrições vulgares e exageradas ao modo realista e naturalista. A respeito disso, Machado já dizia que o Naturalismo, em sua fixação descritiva, chegaria ao ponto de revelar o número exato de fios que

compõem um lenço de cambraia ou mesmo um esfregão de cozinha. (ASSIS, 2013, p. 469). Machado cobrava inovações formais que ultrapassassem os exageros do Romantismo decadente e descrição sobrecarregada do Realismo/Naturalismo: “alguma coisa há no realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte”, mas assegura que “sair de um excesso para cair no outro não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção” (Idem, p. 480). Na mesma linha de raciocínio, também para Lukács, a obra de arte deve compor-se de elementos que firmem o todo, de modo que a imoderação de detalhe só deve estar presente quando contribui significativamente para a trama. No épico e no drama, em contrapartida, o que não era essencial era um estorvo. A descrição em demasia no romance naturalista só faz por minar sua unidade e comprometer seus efeitos estéticos.

Como se sabe, o escritor naturalista se posiciona enquanto cientista e estudioso, vivendo engajado no projeto de compreender e expor os males sociais, as chamadas “patologias sociais”. Efetivamente, a tendência ganhou espaço em no país, uma vez que tanto o *romance de 30* quanto o *romance reportagem* da década de 70 são retomadas do Naturalismo. O movimento tanto em si quanto em suas ramificações por épocas afora induz ao posicionamento crítico quanto ao processo de modernização conservadora do capitalismo no Brasil e seu efeito de transformação acelerada em que elementos progressistas se concentram nas mãos de uma elite exploradora. A causa defendida é a das minorias, os explorados tornam-se os protagonistas representando as classes marginalizadas. Por outro lado, Álvaro Lins, em sua concepção de arte, questiona veemente os aspectos do Naturalismo quando impasses exteriores se sobrepõem aos componentes estéticos.

[...] Apenas, esta experimentação não poderia apresentar o mesmo caráter de uma experiência científica. Com efeito, todo o equívoco do romance experimental foi o de confundir literatura com ciência. O de confundir uma experiência de romance – realizada na imaginação – com uma experiência científica – realizada através de provas positivas. Uma mesa de escritor não é certamente um laboratório de cobaias. Pouco importam, porém, as teorias literárias. Mesmo num romance experimental, é possível que a uma conclusão menos científica corresponda uma conclusão verdadeiramente artística (LINS, 1963, p. 213).

Sua intolerância recai sobre o tratamento das coisas e das pessoas por um ângulo determinista que, de modo geral, só faz por empobrecer os textos, pois o âmago do trabalho artístico deixa definitivamente de ser a linguagem.

O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escritos, contanto que lhes transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto “naturalista” é conduzido para fora da linguagem. Como se emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Apesar de suas limitações, o Naturalismo foi um movimento bastante profícuo no Brasil. Sua atuação não se limita ao século XIX, uma vez que sua tendência para a objetividade e descrição marca outros momentos significativos da literatura brasileira. Conforme bem explica Flora Süssekind (1955-) no livro *Tal Brasil, Qual Romance?*, as características naturalistas ressoam na produção romanesca dos séculos seguintes.

Romance-reportagem-depoimento para a década de Setenta, romance dominado pelo “fator econômico” em Trinta, romance experimental do século passado. Repete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência. Repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete. Mas submetido a alianças bastante diversas: com a ciência natural, com a economia, com o jornalismo. E há transformações também diversas na forma romanesca. Repete-se a estética naturalista, mas sob a forma do *caso clínico*, na virada do século; do *ciclo*, em Trinta; do *flagrante*, na década de Setenta (Idem, p. 88).

Álvaro Lins reconhece as incoerências e a importância da tendência no país; de forma que não a repudiou completamente pelo fato de terem se confeccionado obras relevantes para a literatura. Contudo, esse não é o caso do romance naturalista *A carne*; segundo ele, o livro de Júlio Ribeiro deve ser definitivamente colocado para fora do panteão da literatura brasileira. Ao aparecer em 1888, o livro gerou desconforto na crítica devido ao tratamento de temas “proibidos” para a época.

Desse modo, questionado moralmente por abordar os incontroláveis impulsos sexuais femininos. Partindo de tal dado, jamais uma leitura conservadora poderia considerar a emancipação e o empoderamento da protagonista Lenita. Soma-se a isso a questão do divórcio conquistado por ela. Intriga, sobretudo, que o público se escandalizou mais com os amores libertinos de Lenita, do que com o sadismo e a barbárie gerados pelo sistema escravocrata tão bem realçados ao longo da trama. Álvaro Lins, por exemplo, não valorizou o elemento que julga mais importante na configuração de um romance que é a personagem. Isso porque Lenita é uma criatura ficcional forte e densa, transcendendo o convencionalismo da época.

Muitas foram as reações contrárias ao romance do escritor mineiro. Dentre elas aparece a de José Veríssimo (1857-1916) chamando a obra de “parto monstruoso” e o criador como tendo “um cérebro artisticamente enfermo”. Mas, quem mais polemizou em relação ao romance foi o padre Senna Freitas (1840-1913). De fato, um dos que mais se indignou com a temática abordada, gerando uma polêmica acirrada, de tal maneira que chamou o livro naturalista de indecente. Em uma série de artigos de sua autoria publicada no *Diário Mercantil* trazia o título “A carniça” e as livrarias que vendiam o livro ele as chamou de açougues. Contudo, houve quem defendesse Júlio Ribeiro e *A carne*. Por exemplo, Manuel Bandeira (1886-1968) se posicionou favorável ao romance dizendo que apesar de defeituoso, ele deve permanecer ao lado de outros romances, também defeituosos, do Romantismo e do Naturalismo.

Já Álvaro Lins “não ingere *A carne*”; definitivamente, abominou o livro. Em uma das cenas narradas, percebe-se o desejo exacerbado da protagonista por uma estátua de bronze de Agasias (conhecida como *Gladiador de Borghese*), trata-se de uma escultura helenística feita em mármore e em tamanho real. Ela vislumbra a virilidade e a robustez masculina, levando-a ao devaneio e a experimentar um gozo jamais imaginado: “[...] tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas, estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até à raiz dos cabelos (RIBEIRO, 2014, p. 30). A percepção da personagem do ocorrido a

leva a entender cientificamente os fatos, pois pautada em estudos e leituras sistemáticas, Lenita compreende a normalidade da vida:

Em um momento, por uma como a intuspecção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho (Idem, p. 30-31).

Focado apenas no que considerou obsceno, Lins não exaltou nem o ponto forte do livro, como a força da mulher que, mesmo órfã, consegue se sobrepor ao meio e se dedicar à leitura científica e artística. Estes breves relatos são interessantes para evidenciar a indignação e “incômodo” que tal descrição causou no crítico conservador e católico como era Álvaro Lins. Apesar da simpatia do público, o romance sentiu a fúria da crítica mais especializada. Em um artigo breve e objetivo, “Júlio Ribeiro: *hors de la littérature...*”, ele diz ser um erro colocar Júlio Ribeiro ao lado de Aluísio Azevedo, pois, em seu entendimento, aquele nem chegou a ser romancista e não merece ser estudado em qualquer abordagem cujo interesse seja estritamente literário. Adverte ainda que só se ocupou em tratar do autor porque lhe foi imposto o dever, ou melhor, proposto o assunto. No caso, Lins explica que o artigo foi realizado para compor um dos capítulos do número especial, dedicado ao romance brasileiro, da *Revista do Brasil*, Terceira Fase, n.º 35, de maio de 1941. O crítico pernambucano esclarece que se não fosse por tal finalidade, jamais teria perdido tempo com o autor que, segundo ele, trata-se de um *falso romancista* e acrescenta: “Espero, aliás, que não me repetirei, a propósito deste autor, em nenhuma outra ocasião” (LINS, 1963, p. 218).

Levando suas considerações para o lado pessoal, em seu artigo ele ainda desmereceu a figura de Júlio Ribeiro enquanto gramático e até mesmo enquanto indivíduo devido ao que apontou como *zona de mediocridade intelectual do prosador*. Aqui o crítico extrapola os limites da crítica para atacar o homem. Sua indignação com *A carne* é tanta que caracteriza Júlio Ribeiro como medíocre e ridículo, e o romance é um conjunto de penosas variações permeada de banalidade.

Para ele, aspectos de ordem moral nem chegam a interessar: imoral ou não, a obra só merece atenção no que condiz aos aspectos estéticos que a posicionem como obra de arte. A revolta do crítico também se direciona aos leitores do livro, denominando como *adolescentes e imbecis* os que se interessam por *A carne*, já que para a literatura é como um livro inexistente, indiferente, isso porque literariamente falando, a seu ver, só resta o aborrecimento da obra.

Sim, gostaria de citar alguns trechos do “romance” para transmitir uma impressão mais objetiva do que estou afirmando. Mas seria necessário, então, citar o livro todo, que é de uma comovente uniformidade, na sua insignificância ou no seu ridículo. Em todos os aspectos: no enredo, nos personagens, no estilo. Além disso, este estudo a fazer significaria uma homenagem que a obra de Júlio Ribeiro não merece. Na verdade, seria absurda ou contraditória a realização do estudo de um romance que não atingiu o plano da literatura. E parece-me que este foi realmente o último erro de José Veríssimo em face de Júlio Ribeiro. É certo que José Veríssimo soube ver a fragilidade do livro, mas tratou-o como obra mal realizada, e não, o que seria exato, como obra inexistente na literatura. Por isso, o que importa, agora, é a proposição de um desenvolvimento lógico para a crítica de José Veríssimo. Falando, pois, de Júlio Ribeiro, como romancista, não tenho outro fim senão o de propor que ninguém o faça mais nunca. A presença de Júlio Ribeiro na história do romance brasileiro é um equívoco. Júlio Ribeiro é um autor fora da literatura (Idem, p. 218-219).

Irrevogavelmente, para o crítico pernambucano, *A carne* jamais entraria para o cânone nacional em virtude de todo o seu demérito; em outras palavras, ele define que a melhor maneira de recusa é o silêncio em relação ao autor e ao livro. O desdém do crítico pela obra resulta de sua concepção de arte que vai na contramão do protótipo naturalista, apesar de sua perspectiva de romance ser pautada na prosa tradicional.

A tendência naturalista tendo o ideal de dissecar a realidade, o artista já não se posicionava como tal, ou seja, com a devida manifestação e reflexão sobre a vida, mas como um pesquisador cuja situação era muito limitada, sua função era formular teses. Sua base estruturante era a ciência positivista e determinista, inseridas dentre as principais correntes da época: positivismo de Augusto Comte, determinismo histórico de Taine, evolucionismo de Darwin, socialismo utópico de Proudhon, socialismo científico de Marx e Engels e a

negação do cristianismo por Renan. Em consonância, todos os movimentos ganham força, resultando no predomínio da racionalidade e do cientificismo, de forma que o homem passa a ter uma perspectiva essencialmente materialista da realidade. Álvaro Lins, de certo, não repeliu o Naturalismo por completo, tanto que mostrou seu favoritismo por Eça e, em partes, por algumas obras de Aluísio de Azevedo.

Sobre o romance naturalista, ainda é interessante comentar que ele faz um estudo aproximativo de *The Forsyte Saga* (1922), de John Galsworthy (1867-1933) e *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann (1875-1955), de forma que, mesmo sendo produções sem inovação na técnica, ele se agrada dos elementos extraliterários em meio às mudanças do gênero. Algo um tanto incomum, pois sempre lhe importava mais a literariedade na obra.

Quanto à forma, ambos são romances que se conservam ainda dentro do estilo naturalista. Romances igualmente típicos do século XIX, que esgotava, com eles, as suas possibilidades em matéria de ficção, nas vésperas da onda renovadora que iria transformar o romance em nosso século. Nenhum dos dois chega a ser uma obra-prima, mas são ambos valiosos, sérios e representativos. *Sob outro aspecto – o histórico-social em vez do literário – encontramos, em The Forsyte Saga como em Buddenbrooks, imagens da realidade burguesa de tal maneira que dificilmente seriam encontradas em quaisquer documentos oficiais ou objetivos* (LINS, 1963, p. 227, grifo nosso).

Esse estudo serve para desmistificar o que o próprio crítico pregava (que apenas o estético respaldava a obra na questão da consagração), aqui, nos casos referenciados, deixou claro que o teor histórico pode predominar e ser tão representativo ao ponto de elevar a posição da obra e do autor. É verdade que, de modo geral, tais correntes do Naturalismo visam um posicionamento intervencionista, por exemplo, quando se fala do socialismo de Marx. Para Álvaro Lins, realmente, a arte não deve ser indiferente em relação à condição precária do ser; no entanto, não pode se limitar a ponto de ter a política ou qualquer base ideológica como fim absoluto. Em *A glória de César e o punhal de Brutus*²³, ele afirma que a vida moderna determina posição de luta,

²³ *A glória de César e o punhal de Brutus*: Ensaios e Estudos 1939-1959 é uma obra que contém ideias políticas e situações históricas do tempo de Lins e de épocas diversas; contudo, há muitas considerações relevantes sobre o fazer artístico e sobre o romance. O título remete

mas esta deve ser com lucidez e controle. É vital o equilíbrio nas manifestações do escritor, não podendo ser nem alienado em relação aos problemas e nem totalmente inserido numa frente ideológica.

Não sei na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento na “torre de marfim”, com a indiferença por toda atividade social e política; ou se a paixão partidária tornada exclusivista, a personalidade esgotando-se toda nessa paixão, com o prejuízo da obra literária e artística (LINS, 1963, p. 119).

Ele reforça que a obra artística deve se situar em um plano de moderação e firmeza para não ceder aos extremismos. Desse modo, a arte deve dialogar com a política de uma maneira mais delicada, isto é, nunca se deve chegar ao ponto extremo de ela virar um panfleto partidário. Em conformidade, ele diz que os autores devem ser atentos às questões políticas e sociais, como se aliando ao povo na missão de equiparar erros sociais: opressão, injustiça, preconceitos e superstições. Mas, o espírito público do escritor jamais pode resultar em “abandono daquelas exigências de beleza formal e formulação estética que são inerentes à própria realidade literária para atingir a sua finalidade e o seu bom êxito” (p. 349).

Entender a visão do crítico sobre o assunto é fundamental, pois ele acompanha toda a produção regionalista da década de 30; momento este que é o da maturidade do romance neorrealista na prosa brasileira. Com certeza, um dos momentos mais engajados da produção romanesca nacional. De fato, o regionalismo já presente desde o Romantismo, se propagou no Realismo/Naturalismo, ganhou força descomunal e abraçou fortemente os impasses políticos na primeira metade do século XX. Tal questão, portanto, perpassa suas reflexões sobre a estrutura do romance.

Naturalmente, o que procuro neste momento é definir conceito de ordem literária nas fronteiras com a política; não é fixar normas para os escritores, nem traçar caminhos para as pessoas. Que um artista

ao dualismo da peça de Shakespeare, onde Brutus intenta destruir o espírito político de César, mas não quer matá-lo fisicamente. Historicamente falando, foi o mais conhecido atentado político da Antiguidade; Júlio César governava de forma autoritária e ditatorial e foi assassinado com 23 facadas por 60 senadores, a facção aristocrática liderada por seu filho adotivo Marcus Julius Brutus. A última frase proferida pelo imperador romano foi a conhecida sentença: “Até tu, Brutus”.

se dedique a ser ou não ser um participante da vida política do seu País, a tomar ou não tomar parte direta e efetiva nos acontecimentos de seu meio social – isto é um problema de cada um, será para cada um, individualmente, um problema de temperamento ao mesmo tempo que um problema de consciência. Preocupa-me o resultado que é a obra produzida e bem acabada, e tão só com este objetivo, busco sugerir que o que me parece melhor e mais acertado para alcançar esse resultado concreto (LINS, 1963, p. 336).

Em suas análises, ele exige um romance composto nos moldes que o gênero requer, ou melhor, com o devido acabamento estético pertinente ao trabalho artístico. Desse modo, a tese avança na próxima etapa abordando os autores regionalistas da década de 30. Conforme já declarado, se com Aluísio Azevedo se têm a *infância* do romance, passa-se então ao momento do *amadurecimento*, a fase adulta que se dá com a geração dos anos 1930. A maioria deles foram recepcionados pelo crítico pernambucano, tornando-se objeto de estudo sistemático. Em muitos casos, ele acompanhou toda a produção do autor e emitiu apontamentos certos; em alguns casos, se equivocou bastante devido talvez à falta de *distanciamento* e de uma fortuna crítica, algo que deixa uma margem larga para erros, eis um dos problemas que sua geração enfrentou. Mas, antes, abre-se um parêntese, pois grande parte da produção romanesca de 22 é omitida da sua crítica. No pleno zênite do ideário modernista, deixar à deriva escritores do porte de Oswald de Andrade (1890-1954) e de Mário de Andrade (1893-1945) constitui uma falta gravíssima, já que se trata de dois grandes inovadores nos aspectos composicionais do romance.

III.2 A MATURIDADE OU FASE ADULTA DO ROMANCE BRASILEIRO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DA FICÇÃO REGIONALISTA DE 30 NAS PÁGINAS DO JORNAL

“O decênio de 1930 teve como característica própria um grande surto do romance, tão brilhante quanto o que se verificou entre 1880 e 1910, e que apenas em pequena parte dependeu da estética modernista. Mas sem ela, e sobretudo sem o movimento que lhe correspondeu, os novos romancistas não teriam tido provavelmente a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com o maior entusiasmo” (CANDIDO, A. & CASTELLO, 1979)

A faceta regional desenvolvida ao longo dos séculos foi o pontapé inicial para o alcance do nacionalismo maduro; então, a maturação formal e temática no romance brasileiro só se firmou definitivamente a partir do revigoramento do binômio estético-social. De acordo com as considerações da etapa anterior, foi possível resgatar ligeiramente os aspectos do regionalismo que se encontram sempre presentes e predominando no romance do tipo tradicional. Por romance tradicional denomina-se aqui a forma romanesca surgida no século XVIII cujos padrões e procedimentos eram marcados pela linearidade da trama e também pela confiabilidade no narrador. Em tal modelo prepondera o romance social que, na maioria das vezes, apresenta firmes traços localistas.

Nesse caminho, Euclides da Cunha (1866-1909) foi um precursor da *superação* do regionalismo limitado e propagador da cultura mais elevada; pois, segundo Lins, há um sentimento da terra, mas não somente em um sentido localista, ele recorre ao plano coletivo e universal:

[...] Pois, bem raros são os escritores como Euclides da Cunha, que consegue elevá-los para um plano universal e de interesse humano.

Veja-se, por exemplo, o caso do movimento indianista no século passado, todo cheio de assuntos nacionais, conquanto muito convencional e falsificado. Ora no exclusivismo mesmo do indianismo havia uma mutilação, pois o Brasil não está no índio, como não está no negro ou em qualquer outro elemento isolado. O Brasil é a mistura (LINS, 1963, p. 61).

De imediato, já se observa que o romance de 30 teve muito a herdar da produção euclidiana; Lins o compara a Machado trazendo as percepções de artigo “Instinto de Nacionalidade”, uma vez que não é suficiente apenas tratar de nomes e lugares específicos. A produção da primeira metade do século XX amplia consideravelmente os preceitos do que é regional e localista.

No entanto, é dentro desse possível “molde” estreito que se encontravam a maioria dos escritores regionalistas que compõem a geração de 30, episódio da literatura nacional em que se exige uma forma socialmente focada nos problemas do país, eis o que garantia a sobrevivência do romance. Desse modo, “[...] pode-se afirmar que com os escritores de 30 o processo de tomada de consciência da realidade regional como estímulo e substância da criação literária atinge a plena maturação, particularmente no Nordeste” (ALMEIDA, 1980, p. 15). De fato, é um período em que o romance social estava muito mais propício à sobrevivência do que a prosa psicológica, pois existia um público buscando certo tipo de narrativa e um grupo de criadores correspondendo às necessidades cobradas. Todavia, no fim de 30 e nos primórdios dos anos 40 é o romance *intimista* que prevalece; houve uma acirrada polarização entre esquerda e direita, pois as ideologias estavam bem declaradas entre os comunistas e os católicos, surtindo relevantes efeitos nas obras literárias.

A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento, era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Nesse sentido, quanto menos se define, melhor fica: o vago é abrangente por natureza. Como os projetos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que romance proletário – ambientado no campo ou na cidade –, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição geral ao romance psicológico. É nesses termos bastante vagos que se coloca a oposição entre romance social e o intimista (BUENO, 2015, p. 208-209).

O tempo mostrou bastantes obras híbridas que de modo algum se encaixavam nessa separação; de fato, é muito imprecisa e insuficiente a divisão, pois, conforme já dito, o social e o intimista não se excluíram em muitos autores, evidenciando que a bipartição rural/urbano e social/intimista não é capaz de “classificar” a produção do período. E, se em um primeiro momento, a maioria dos críticos e romancistas notaram que o romance psicológico não era o adequado para um momento politicamente conturbado como o decênio de 1930, não deixaram de perceber a complexidade nos primeiros escritos dos autores desta década para a preparação e legitimação do que estava para vir nos anos procedentes.

Para apoiar as reflexões sobre a produção de 30 é indispensável a obra *Uma história do romance de 30*, publicada em 2006, de autoria de Luís Bueno.

Nesta etapa do trabalho, seu livro se destaca como uma das referências mais importantes, uma vez que *Uma história do romance de 30* retoma a polarização artística e política do período, apontando, paralelamente, as aproximações e diferenciações com o período anterior, o Modernismo de 20. Além de realizar um quadro da produção de 30, levantando os principais autores e obras e suas respectivas tendências, para, assim, evidenciar os possíveis avanços, distanciamentos e diálogos com a tradição do romance brasileiro. Mas o intuito primordial é analisar e elencar as obras de quatro dos principais autores do período por ele selecionado: Cyro dos Anjos, Cornélio Penna, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos. Escritores que, segundo o historiador literário, “produziram os textos mais bem acabados do período”, e, por justiça, integram o cânone e entram para a história da literatura, de modo que “não fariam feio numa abordagem sincrônica” (BUENO, 2015, p 16).

Suas escolhas não coincidem totalmente com os prosadores abordados por Lins (exceto no caso de Graciliano Ramos), mas *Os mortos de sobrecasaca* e *Uma história do romance de 30* se assemelham e, ao mesmo tempo, se distanciam. A aproximação é que ambos compõem um panorama do período; se diferenciam, por outro lado, pois Álvaro Lins recepcionou as obras no momento de suas publicações, já Luís Bueno gozou de um distanciamento e de uma valorosa fortuna crítica para avaliar as obras. No entanto, os dois

contribuem para o estudo do romance brasileiro, ainda mais no que concerne ao período de uma prosa tão paradigmática quanto foi a daquela época. O que merece mais atenção é a relevância da literatura de 30 e a maturidade alcançada que, de um plano regional, atingiu o universal, com a devida conquista do caráter nacional. Consequentemente, se tem a “literatura e realidade nacional”, pois Eduardo Portella (1932-2017) defende que o período marcou o encontro do Brasil com o Brasil, do país com sua própria realidade e, por isso, as obras de trinta seriam o primeiro realismo nacional (PORTELLA, 1975, p. 43).

Houve intensa penetração e desbravamento da realidade cultural brasileira, mapeando os diversos cantos do país e suas peculiaridades, com uma extensão de escritos devido à aglomeração de autores surgindo e representando contextos antípodas, tanto o provinciano/rural quanto o urbano. Nas narrativas, a diversificação temática e a significativa representatividade dos oprimidos (os marginalizados), dando voz e vez aos seus problemas sociais e sua desumanização, ocorreram em uma escala mais dramática e tensa, se opondo e denunciando os privilégios de uma elite que, apesar de decaída, ainda detinha o poder e o domínio da nação. Parte primordial da geração de 30 foi recepcionada no *calor da hora* pelo crítico pernambucano. Tais autores são abordados nesta parte da tese; porém, jamais se ignora a “democrática” convivência que sempre existiu entre a vertente *intimista* e a *social*. Muitos escritores encontram-se no limiar desses dois polos, de forma que nunca se pode construir uma separação rígida entre eles. Alguns, de fato, constituem um “problema” para qualquer trabalho que intenta uma distinção definitiva entre as duas tendências. Por exemplo, muitos romancistas são tratados tanto aqui quanto na parte concernente à prosa psicológica.

No que diz respeito ainda ao romance de 30, é evidente um alargamento canônico pelo fato de a produção romanesca não ter se limitado apenas ao Nordeste; igualmente, não se restringiu às regiões interioranas, visto que muitas obras retratam o meio urbano. Sendo assim, os romancistas abordados nesse capítulo são José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Marques Rebelo e Amando Fontes.

Não necessariamente na ordem elencada, o estudo de Álvaro Lins traz à cena grandes prosadores brasileiros. O capítulo de *Os mortos de sobrecasaca* intitulado “Sucessos e insucessos do menino de engenho” trata de um dos mais importantes romancistas brasileiros, no primeiro tópico: “Memória e imaginação na capacidade criadora de José Lins do Rego”. Logo pelo título, se entende o mérito do autor nordestino ao conciliar as memórias com incrível potencialidade poética e descrição do ambiente. O prosador paraibano, grande expoente do romance no país, que retratou o universo rural do Nordeste (fazenda, senzalas, cangaços e engenhos), destacou-se definitivamente no âmbito do regionalismo.

Para analisar sua produção, Lins parte do seguinte pressuposto, que é o que marca a constituição de uma verdadeira Literatura: em um primeiro lance, é a *consciência do homem em relação à sua própria terra*; para o crítico, é a vida humana ligada ao ambiente natal específico do escritor, dando-se a coexistência entre pessoas e coisas a partir desse elo entre o homem e a ambientação. Então, o romance moderno brasileiro já começa a esboçar forte elo de *existência coletiva*; em José Lins do Rego, por exemplo, é visível uma conexão menos convencional e mais arraigada entre o indivíduo e a terra. Tudo em sua obra (personagens, enredo, espaço) é o tratamento do indivíduo que sente seu ambiente para exprimi-lo literariamente.

O romance regionalista brasileiro, ou antes nordestino, que tira justamente do seu regionalismo o seu valor universal, é uma pedra fundamental da literatura brasileira do presente, está inscrito nesta pedra fundamental o nome do Sr. José Lins do Rego, cuja obra me parece o monumento literário mais visível do Brasil contemporâneo. Há na predileção do Sr. Álvaro Lins pela obra do Sr. José Lins do Rego muita saudade do homem do Recife, saudade das velhas ruas e igrejas, das praias de Olinda, dos engenhos de dentro e de fora. Mas a crítica impressionista do Sr. Álvaro Lins não é impressionável, enfim, por impressões sentimentais. Ele reconhece nos romances do Sr. José Lins a mesma substância humana que na poesia dos Srs. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt: a alma do homem presente, do brasileiro presente, aprisionada por mil laços nas tradições ferrenhas do passado, e angustiada pelos tormentos de futuros incertos. Acima do grande valor documentário, sociológico, dos romances do Sr. José Lins do Rego, o Sr. Álvaro Lins gosta, na obra daquele escritor, da documentação humana. São as relações sociais como expressões de estados da alma que interessam ao Sr. Álvaro Lins. Assim, explica-se

o seu gosto pelos contos saborosos dos Srs. Marques Rebelo e Aurélio Buarque de Holanda, e um certo desprezo seu ao romance de acontecimentos exteriores – é o caso do Sr. Érico Veríssimo – e o seu forte interesse pelo romance psicológico (CARPEAUX, 1999, p. 461-462).

Carpeaux define o que agrada o crítico pernambucano na obra de José Lins, é a nostalgia das regiões do Nordeste, além do valor humano e social das obras. Álvaro Lins, como já dito, ressalva a representação do ser em suas análises, então, a seu ver, os personagens são os elementos mais definidores na composição romanesca.

Mas, o regionalismo de José Lins do Rego, conforme Carpeaux, é definitivamente ultrapassado, de maneira que constitui uma tendência que nada tem de limitação, pois avança para um plano cosmopolita. Lins afirma que os julgamentos são equivocados quando o associam apenas ao ciclo da *cana-de-açúcar*; embora esteja aí o principal de sua arte, o ficcionista nordestino supera a linhagem e se evade para outras regiões, em determinadas oportunidades retratou tanto a região Norte quando o Sul, então seu romance não se restringiu apenas ao Nordeste. Totalizando nove romances num período de dez anos, embora permaneça no mesmo plano, ele de modo algum chega a “se degradar pela repetição ou pela vulgaridade”. Nas palavras do crítico nordestino, José Lins do Rêgo “se repete mais do que seria natural”, e apesar de os romances apresentarem uma semelhança na construção e no eixo temático, não há *esgotamento* em sua produção. Acrescenta, em síntese, que “ele compõe romances como um acrobata que se equilibra numa corda: sempre da mesma maneira, mas sempre com o mesmo êxito” (LINS, 1963, p. 124).

Realmente, escreveu obras que se aglomeram em um projeto ideológico – *ciclo da cana-de-açúcar* –, empreitada que o situa no grupo dos prosadores regionalistas da geração de 30. É aí que se encontra o êxito de sua ficção, na denúncia de um Brasil marcado por transformações de diversas ordens, sobretudo, a decadência dos engenhos de açúcar, matéria e assunto dos livros desse mesmo arranjo: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936). Mas, na leitura do crítico, existe uma queda em seu trabalho, exatamente em 1939 com o aparecimento de *Riacho Doce*; mais tarde, o que o leva a se levantar com

triunfo é a publicação de *Água-Mãe*, em 1941. Só que, para compreender sua literatura, de modo geral, é vital observar uma força nervosa entre *memória* e *imaginação*. Forças, aliás, que não são de modo algum antagônicas, e sim juntas e inseparáveis, conciliação realizada com maestria no caso do prosador paraibano.

Em literatura, pelo menos, nenhuma obra existe sem que tenha se constituído de memória e imaginação. Mesmo a que parece ter somente imaginação, como a literatura fantástica dos contos de Poe; mesmo a que parece ter somente memória, como a obra dos naturalistas. No caso do Sr. José Lins do Rêgo, encontramos sem esforço uma memória muito aguda e uma imaginação muito poética que operam juntas e se desenvolvem em harmonia. No entanto, ele dá a impressão, no primeiro momento, de que se acha inteiramente dominado pela memória. Uma simples impressão, porém, que se levanta por efeito de duas circunstâncias: a da sua técnica de romancista, sempre reduzindo todo o romance a uma narração de acontecimentos como que realmente vividos e já tornados históricos; a de partir sempre de um fato real que somente depois passa a ser alterado e ultrapassado (LINS, 1963, p. 125).

As obras reguianas, por certo, se utilizam das memórias do ficcionista, aí sua relação íntima com a história e o meio social representados (o declínio do Nordeste canavieiro). Elas se firmam, desse modo, tanto como documento social, bem como obra de arte.

Todo verdadeiro romance, aliás, participa desse privilégio, pois a obra literária representa simultaneamente uma expressão do seu meio (documentação social) e uma expressão artística (documentação da personalidade do artista). Toda a obra do Sr. José Lins do Rêgo constitui, por isso, uma importante documentação social para utilização posterior dos sociólogos e dos historiadores. Uma característica do romance moderno é que ele nem pretende se colocar nas nuvens, nem pretende se apoiar numa sociedade convencional de artifício. Assim, nenhum historiador do futuro poderá prescindir, para o estudo da nossa época, da obra do Sr. José Lins do Rêgo, como também de alguns outros romancistas aparecidos nestes últimos quinze anos. Nos romances modernos é que se encontrará a história social do nosso tempo. Será impossível, por exemplo, levantar a história do engenho - do engenho e da sua decadência, por efeito da voracidade e do assalto das usinas - sem o conhecimento do *Ciclo da Cana de Açúcar* (Idem, p. 125-126).

Este é o caso de *Água-Mãe* cujos elementos se encontram na existência real, porém, o autor ultrapassa tal patamar. Apresenta um plano

social mais abrangente, mais amplo e extenso do que qualquer outro. Ambientada nas margens da lagoa da Araruama, região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, a trama apresenta três famílias de classes sociais distintas: a do Cabo Candinho que são os mais pobres, pois todos sobrevivem da pesca de camarão; a família da Dona Mocinha, uma viúva que vive com as duas filhas, com uma boa condição financeira (classe média), mas não são mais ricos após a perda com a crise do sal; por fim, a família Mafra, os mais ricos da trama, eles moram na capital e compram a Casa Azul no interior para passarem os verões. Nesse cenário, o crítico pernambucano salienta que *Água-Mãe* dá a conhecer uma documentação de novos aspectos da vida social brasileira.

O que chamo, porém, a documentação social do Sr. José Lins do Rêgo não se ajusta exatamente à realidade. A imaginação do romancista tudo transfigura e tudo transforma. Ele anima os seres humanos, como as coisas da natureza, de uma poderosa substância poética, de uma visão lírica que representa a nota mais dominante do seu temperamento. Vemos ser o lirismo que se encontra na origem dos seus impulsos de criação; e eu definiria o temperamento do Sr. José Lins do Rêgo com estes quatro elementos de caracterização: lírico, sensual, dionisíaco, romântico. Estas forças íntimas determinam a sua ânsia de comunicação com a natureza física e humana (Idem, p. 128).

Desdobramentos estéticos ricos que convergem em uma prosa poética que vai além do interesse pelos homens, sendo muito visível sua atenção à natureza e à paisagem. Cria-se uma atmosfera exuberante em suas descrições do espaço, revelando todo o potencial da vida popular local: costumes, superstições, lendas e casos de assombrações. O crítico ainda escreve sobre o estilo do autor, tratando-se de recursos artísticos de raro sabor e indiscutível originalidade. Para ele, o prosador possui uma técnica uniforme, é a técnica da repetição que, às vezes, mostra-se *cansativa* e *inútil*. Apesar disso, não deixa de ter um caráter original, uma força de criação que é a confissão de uma personalidade com nítida espontaneidade. Assim sendo, a obra de José Lins é concebida com altos e baixos, sem muita inovação na composição.

Já *Fogo morto*, sua obra-prima, na concepção de grande parte da crítica, perdeu um pouco do cuidado apurado do estilo e a tranquilidade como em *Banguê* e *O moleque Ricardo*. Tal inquietação é vista pelo crítico como uma

manifestação de libertação da vida do ficcionista; ele percebe um contraste entre a vida e a obra: “um homem alegre, exuberante, apaixonado pela vida até o sensualismo mais frenético” que se contrapõe a “um escritor triste, um romancista que faz viver personagens desgraçados, que descreve situações comoventes”.

É uma dualidade que desafia a crítica sobre José Lins, pois é uma realidade pessoal feliz frente ao mundo artístico de tristeza. Ele define o escritor como “um romancista representativo do estado de espírito de um povo; a sua tristeza é o sentimento coletivo de um povo triste” (LINS, 1963, p. 132). Desse modo, em *Fogo morto*, há muito mais do que os dramas dos personagens, se constrói uma verdadeira biografia de um engenho nordestino. Também existe um equilíbrio mais firme entre o ambiente social e a construção da natureza humana dos personagens.

Enquanto documento sociológico, *Fogo morto* exhibe o dote que o autor possui com a criação no campo da observação, atingindo uma poetização da realidade, possivelmente a presença do romance lírico, já que nessa altura do campeonato, a poesia já adentrava e se imbricava mais com a prosa, é o que ocorre, por exemplo, em Clarice Lispector. No entanto, entre lirismo e impressões, algumas cenas não deixam claro se é realidade ou mesmo imaginação do artista. Tais detalhes, porém, não prejudicam a realização em conjunto na qual um romance se constitui, ele não existe apenas em seus detalhes, como descreve Álvaro Lins.

Mas, é pertinente notar que mesmo diante do reconhecimento em relação à produção romanesca, há, na visão do crítico, uma parte de sua literatura que deixa a desejar, é o caso do romance *Eurídice*. Ele refuta o que prega o senso comum: o fracasso da obra estar ligado à mudança de ambiente. Pois em outros já houve o afastamento do ambiente nordestino (Exemplo: *Água-Mãe*, em Cabo Frio; *O moleque Ricardo*, no espaço urbano de Recife). Ainda enaltece José Lins por se dispor mesmo diante de vasta produção realizada a se enveredar por novos caminhos, já que seus anseios e inquietações o movem a buscar renovações. Todavia, elogiar sua atual empreitada não significa aceitar o resultado da nova obra; o problema não é o deslocamento do espaço, que deixa de ser o Nordeste e passa ao ambiente do

Rio de Janeiro, uma vez que a primeira falha é a tal falta de firmação em um espaço característico, isto é, inexistente teor adequado verossímil em relação ao ambiente retratado.

Nem pelas descrições diretas do romancista, que são poucas e generalizadas, nem pelos caracteres dos personagens, nem pela linguagem indireta dos diálogos – será possível sentir em *Eurídice*, com firmeza e verossimilhança, o ambiente do Rio de Janeiro. Então, a consequência é que os seres desta obra de ficção aparecem com a fisionomia esbatida dos *déracinés*, oscilantes e vagos, com aqueles que não se acham de pés fincados na terra. Somente o personagem Campos das Águas, por um destes inexplicáveis mistérios da criação literária, como que desligado do romance e independente nos seus movimentos, consegue impor-se como figura humana (Idem, p. 137-138).

A construção dos personagens, conforme exposto, é uma das deficiências da obra. O crítico já deixou claro anteriormente que a composição da personagem é um dos principais elementos na realização do romance. Segundo o crítico, diferentemente dos outros livros, o prosador não se dedicou devidamente na realização dos indivíduos ficcionais. O livro é composto de duas partes, na trama: Júlio, um estudante de Direito é rejeitado pela mãe na infância, mas muito ligado à irmã; mais tarde, o protagonista também se viu menosprezado no casamento. Foi na época da faculdade, morando em uma pensão que ele conhece e se apaixona por Eurídice, porém ela vê nele apenas um amigo. É em torno dessa paixão não correspondida que vão girar as angústias do protagonista.

Em *Eurídice*, portanto, há os sentimentos e sensações da infância do narrador-personagem condicionando os acontecimentos; os aspectos memorialísticos se sobressaem na primeira parte, enquanto, na segunda, ocorrem os desdobramentos do amor não correspondido do protagonista. O destaque do romance é o trabalho que o autor realiza em relação ao aprofundamento psicológico do personagem, todos os distúrbios como a infelicidade na infância e a frustração do amor acabam levando o herói romanesco ao pensamento do crime. É bem provável que José Lins se valera da leitura de *Angústia* ao elaborar *Eurídice*; em ambos os casos a tragédia se fundamenta na mente perturbada dos indivíduos que se desencantaram perante fatos que nunca puderam superar: o ciúme e a irrealização amorosa.

Percebe-se que o autor de *Menino de engenho* buscou a técnica do romance psicológico para compor *Eurídice*, no entanto, Álvaro Lins assegura que o livro se mostrou “insuficiente e frágil do ponto de vista artístico ou literário”. O problema, sobretudo, é a tentativa de se estabelecer a análise psicológica sem conseguir revelar com êxito o interior dos indivíduos. Falhou, visivelmente, também na exposição e revelação dos costumes e retratação da atmosfera social. Havendo dois caminhos de romance, seja o de aprofundamento psicológico, seja o de crítica social, Lins afirma que entre essas duas vias, o ficcionista paraibano optou justamente pela qual ele não domina, assim, *Eurídice* vai pelo caminho errado.

[...] Em *Eurídice*, por exemplo, o Sr. Lins do Rêgo quis revelar os sentimentos, as paixões e a vida interior dos personagens pela direta análise psicológica, isto é, quis fazer a caracterização pela introspecção. Ora, segundo me parece, ele não teve êxito nessa tentativa. A sua maneira de conceber e realizar literariamente não se enquadra neste processo, que exige especialmente o senso da minúcia, a meticulosidade, a paciência, o olhar fixo na sucessão de camadas em direção vertical para baixo ou para cima. O instrumento de análise do Sr. Lins do Rêgo não se mostra adequado a essa verticalidade de visão, mediante a qual o personagem se revela mais pela introspecção do que pelos atos. E isto explica sem dúvida o tom superficial de *Eurídice*, onde se encontram lançadas situações psicológicas que o autor nem aprofunda nem resolve em termos de ficção (Idem, p. 140).

A ação romanesca que o autor de *Doidinho* domina é a que se dá em sentido horizontal, por conta disso seu único romance psicológico não obteve êxito, diferentemente dos demais como os do ciclo da cana-de-açúcar. A composição de um personagem que o romance de introspecção exige não parece adequar-se à pena de José Lins do Rêgo.

Mas, em *Eurídice*, não; os personagens são esboços ou sombras, inacabados e incaracterísticos, soltos no espaço. Aliás, alguns deles seriam talvez positivas e autênticas criações se o romancista houvesse melhor e mais demoradamente trabalhado na composição da sua obra. Todavia, o Sr. Lins do Rêgo cometeu o erro de escrever com a sua velocidade habitual um romance de análise, em que tudo deveria ser previsto e elaborado lentamente, sobretudo se o livro não estava *feito* de há muito na sua memória e na sua imaginação (Idem, p. 140).

Para o crítico pernambucano, há em *Eurídice* personagens com tantas possibilidades de desenvolvimento, contudo, não passam de esboços, de tal modo que não atingem o plano de realizações autênticas e completas. Ele chega a elogiar o sucesso que o livro vinha fazendo em meios às premiações e ao elevado número de exemplares vendidos. Infelizmente, seu triunfo é resultado de sua má realização, eis “o sucesso das suas próprias insuficiências: é um livro fácil, superficial, sentimental, sem a originalidade que perturba e sem os problemas que fazem pensar” (Idem, p. 142). Isso difere veemente do “outro José Lins do Rego”, o que escreveu o *Ciclo da Cana de Açúcar*, bem como os romances *Pureza* e *Água-Mãe*, pois aqui temos uma contribuição extremamente relevante ao romance brasileiro. *Eurídice*, por outro lado, é visto por Álvaro Lins como um fracasso na carreira do escritor paraibano. Alega que em relação ao estilo e à linguagem, é um romance empobrecido e desvitalizado se comparado aos demais da produção reguiana.

O Sr. José Lins do Rêgo não é estilisticamente um escritor correto, nem exemplar, do ponto de vista acadêmico. Possui, contudo, uma maneira de expressão original, personalíssima, vibrátil, colorida e sugestiva. No entanto, quase tudo o que há de particular, de sedutor e pitoresco, no seu estilo, desapareceu em *Eurídice*, no qual se sente a ausência de harmonia entre a linguagem e o assunto. Pois, em *Eurídice*, não se encontra refletida a personalidade do Sr. José Lins do Rêgo; aqui não se encontram nem as grandes qualidades nem os grandes defeitos, umas e outros característicos e personalíssimos do seu autor. Este é um livro morno e neutro (Idem, p. 142).

Na ficção memorialista José Lins reconstrói o universo no qual nasceu e cresceu, mas tal especificidade não conduz aos desdobramentos de *Eurídice*, tornando-se uma obra atípica dentro de sua literatura. Para o crítico, a profundidade psicológica, retratando as angústias e os tormentos do personagem Júlio não foi bem empregada pelo autor. Trata-se de uma narrativa em que o escritor se envereda para a introspecção, criando um diálogo entre o narrador-personagem e o leitor de caráter meta-narrativo, pois há uma constante afirmação ao longo do discurso narrativo em estar falando a verdade e há reflexões sobre o próprio ato da escrita.

Na primeira parte do livro, em uma condição carcerária, ele conta ao amigo de cela a condição de enjeitado na qual cresceu: a aspereza e desprezo

dos pais, mas contava com o carinho da irmã mais velha. O romance não carece de dramaticidade, em uma estrutura bem linear e tradicional, ainda assim, representa uma ruptura na ficção reguiana ao assumir a técnica do monólogo interior. A voz narrativa expressa o afeto obsessivo pela irmã mais velha (Isidora) e o tormento que é o casamento dela para ele. Em meio ao ciúme e o medo da perda, ele pensa na morte da irmã, em matar o cunhado (Dr. Luís) ou mesmo no suicídio. Episódio que lembra muito o caso de Luís da Silva em *Angústia*, criando uma expectativa de o crime realmente ocorrer. Já que o livro de Graciliano é de 1936 e *Eurídice* é de 1947, é possível um diálogo entre eles: a presença do mestre alagoano na obra de José Lins.

Álvaro Lins, de certo modo, não se atentou à semelhança entre as obras, já que se são dois autores que ele acompanhou com esmero, e também não observou os padecimentos interiores do narrador, os mistérios que envolviam a trama, como o instigante motivo de os pais o odiar tanto:

[...] E, coisa estranha, me sentia quase que o único responsável, o culpado de todos os nossos erros. Que teria querido dizer a minha mãe quando afirmara que melhor seria que eu não tivesse vingado? Sem dúvida que a minha vida carregava alguma desgraça, e sem dúvida que a minha morte, ao nascer, poderia ter trazido para a família a paz perdida (REGO, 1987, p. 761).

Tais segredos agregam valor ao livro, por isso não é possível entender em que sentido o crítico o concebe como morno e neutro. Outro fator que traz mais questionamentos é o amor de Júlio pela irmã, no capítulo XXIII, denominado “Monstro”, há sugestões de um possível incesto, já que as sensações entre o narrado e o imaginado se imbricam na mente do personagem. Ele vislumbra beijo e afagos que não deixa claro se de fato ocorreram, ou se aconteceram na medida em que ele intencionava.

[...] Eu nem sei se estou sendo real no que conto. A mulher que estava ali tão perto do meu corpo, na cama, era Isidora, e não era minha irmã, aquela outra dos meus carinhos. Era ela em carne, em luz de lua, tão quente, tão boa, tão ingrata, tão perto e tão longe (Idem, p. 783).

É digno de nota que antes de confessar o desejo pela irmã, ele comenta que no dia do episódio ocorrido ele contava com seus dez anos de

idade. Como não é revelado a idade da irmã (sabe-se que elas eram bem mais velhas que ele), segundo os padrões da época, elas estavam perto da época de se casar, cria-se mais uma possibilidade no enredo que é a pedofilia caso tais afagos e carícias realmente aconteceram ou se apenas passaram de delírios. Com abordagens bastante subversivas para o momento, José Lins merece reconhecimento pelo livro. Não só a segunda parte do romance, com título homônimo ao livro, também se chama Eurídice a personagem por quem ele se apaixona de modo excessivo. Apaga-se completamente a memória da irmã e o espaço da infância em Alfenas, mas o triângulo conflituoso se repete na pensão em uma rua do bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, na pensão onde ele passa a habitar; pois, cresce o desejo por Eurídice e o ódio por Faria, com quem ela se relacionava.

[...] O ódio crescia até o tamanho do crime que eu ambicionava como a única solução real. Só a morte, só a morte me daria a paz para aquela angústia de desesperado. Rondava pela cidade, não comia em casa, a fugir de presenças que me faziam tremer. E quando, à noite, pressentia os passos de Eurídice, todo o meu corpo se enchia de uma ansiedade angustiosa. E depois vinha-me a sofreguidão, e, semelhante a um terrível aparelho, escutava o menos suspiro dos amantes (Idem, p. 854).

Mais uma vez o espectro da possibilidade de crime gera suspense; a crise existencial assola a voz narrativa envolto em um ambiente de estranhamento. Apesar de ser um diferencial na prosa de José Lins, uma vez que o espaço já não é mais o Nordeste, é visível que o intuito não é apenas paisagens inéditas como pano de fundo. Neste caso, há de se concordar com Bosi que, ao se referir a *Água-Mãe* e *Eurídice* afirma que a premissa do autor é “criar almas presas ao eterno retorno do mesmo” (BOSI, 2013, p. 427).

Ainda assim, o romance aqui abordado é uma “falha” para Lins, isto é, talvez o único fiasco de sua escrita. Contudo, os apontamentos de Alfredo Bosi são mais viáveis ao ver que o autor já não encontrava fôlego e entusiasmo pela tendência naturalista.

[...] Nessas obras, que a crítica subestimou como esforços menos felizes do autor para escrever ficção intimista, não é difícil reconhecer traços fatalistas de quem viveu até o fundo o drama de uma

decadência social e o incorporou para sempre à sua visão de mundo (BOSI, 2013, p. 427).

Era um caminho alternativo para os autores já abalados por modelos já praticamente esgotados como o Realismo e o Naturalismo documental. Pensando nessa estética, da mesma forma, outro romancista que recebe importantes orientações do crítico caruaruense a respeito da composição, técnica e estilo, é Jorge Amado. Assim como Érico Veríssimo e José Lins do Rêgo, o escritor baiano partilha o mesmo sucesso editorial.

Do mesmo modo que estudou com afinco o escritor paraibano e o sulista, Álvaro Lins também fez uma leitura apurada da prosa regionalista do Nordeste, especificamente do romancista baiano; resgata, assim, em uma das etapas de *Os mortos de sobrecasaca* tanto a produção de Jorge Amado quanto a de Amando Fontes, vindo a intitular a sua reunião de ensaios de “Sagas da Bahia e de Sergipe”. O artigo sobre o autor de *Terras do sem fim*, “Jorge Amado: valor instintivo de romancista e miséria objetiva de escritor”, logo pelo título já deixa transparecer certo descrédito por ele devido ao forte sentido semântico do vocábulo miséria.

Ele afirma que é com *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida (1887-1980), com elevado valor histórico, que se abre um novo horizonte para o romance nacional, representando a volta ao regionalismo, o romance do interior, o que retoma a tradição, uma vez que o regionalismo é presente em quase todo o romance brasileiro desde seu surgimento. Luís Bueno discorda, pois, a seu ver, é *O Quinze* o romance que marca a estreia da ficção de 30 e que muito traz de renovação para a prosa de 30, intensificando a tensão relacionada à terra, o apego ao ambiente e a questão da seca (BUENO, 2015, p 132).

Mas, nos romancistas modernos, é mais evidente o regionalismo em sentido geral do que particular. Tem-se mais fidelidade ao real, mais preocupação político-social com intento de verossimilhança. Houve notavelmente o ápice de produção da prosa de 30 no Nordeste, “marcado então por definida vocação social e agudo posicionamento crítico com relação às estruturas vigentes” (ALMEIDA, 1980, p. 175). Em obras como o ensaio “Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil” e, sobretudo, em o *Manifesto regionalista de 1926*, ambos de Gilberto Freyre, já soam

explicitamente os ideais de denúncia da crise e decadência da região e evocam o chamamento militante onde se reitera o orgulho e apreço pelo patrimônio cultural do território nordestino. Álvaro Lins assume uma posição de respeito em relação aos ideais políticos e sociais nos romances, até mesmo afirma que o escritor deve, enquanto intelectual, adotar condutas intervencionistas por meio de sua escritura. Jamais deve, porém, construir uma obra subserviente cujo teor estético fique comprometido.

[...] desde que o autor não se transforme em simples panfletário, desde que tenha forças para realizar a sua obra dentro de uma superior categoria literária, a verdade é que a preocupação política ou social – lançada em forma realística e não apenas partidária – poderá aumentar a grandeza do romance. Neste caso, como em todos os outros de ordem literária, o problema só se resolve em face do temperamento ou da vocação do escritor. Nem o caráter social, nem o caráter individual determinam, isoladamente, o valor ou a importância de uma obra (LINS, 1963, p. 230).

Se bem que a posição do crítico sobre o assunto já tenha sido discutida aqui no trabalho, vale reiterá-la porque é um dos fios condutores para se compreender a produção de Jorge Amado, que aparece como uma nova obra com a preocupação política e social na literatura brasileira. Lins discorda dos que porventura rejeitam seu livro que retrata a degradante situação semi-escravista, a situação dos cultivadores de cacau, pois há nele uma capacidade de provocar sentimentos até mesmo dos que se encontram mais alienados das questões humanas e sociais. Ainda que muito agraciado com o sucesso e estimado no meio literário, Álvaro Lins percebe que Jorge Amado se encontra deslizando nos efeitos artísticos, havendo descuidos na literariedade e na técnica dos romances. Mesmo as melhores obras como *Jubiabá* e *Terras do sem fim* apresentam altos e baixos, sendo que “o talento do romancista fica como que sufocado pelas suas deficiências” (Idem, p. 231). Por exemplo, uma de suas deformidades se dá na composição de personagens mais complexos, evidenciando que o intimismo não é uma tendência que lhe cai bem.

[...] Põe-se à vontade, e realiza com segurança, quando se acha diante de personagens de sentimentos primários, de seres instintivos e simples, quando descreve os homens nas suas relações mais diretas e mais imediatas com o meio; ao contrário, ele vacila, e se perturba, e cai no irreal, no grosseiro artifício, quando posto diante de

seres complexos, diante de sentimentos que exigem análise, finura, requintes de senso psicológico (Idem, p. 231).

Além disso, para o crítico, predomina o mau gosto, até nos melhores escritores isso acontece, mas, no caso de Jorge Amado, há persistência nisso: “insiste às vezes no mau gosto como se estivesse ostentando um troféu”. Álvaro Lins aponta com severidade e franqueza porque diz estar interessado no *aperfeiçoamento* da obra do escritor baiano, por isso não hesita em expor em quais aspectos residem suas insuficiências, tais como falta de complexidade, de desdobramento psicológico e densidade. Há a necessidade de melhoria na composição literária e estilística, com uma dosagem mais satisfatória em relação ao excesso de sentimentalismo e ausência de senso crítico. Na tipologia de Bosi, Jorge Amado ocupa a posição dos *romances de tensão mínima*: o conflito ocorre num plano verbal, de modo que as personagens não são o destaque (2013, p. 418). A cena e a paisagem que as condicionam são mais exaltadas, pois há um latente caráter documental.

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto da oralidade... (BOSI, 2013, p. 434).

Algumas das características observadas por Bosi já haviam sido também notadas por Álvaro Lins. Aquele, no entanto, obteve a vantagem de poder avaliar toda a produção do escritor baiano, desde os momentos em que houve demasiada pregação partidária, até o afastamento da propensão ideológica dos anos 1930 e 1940. Em *Terras do sem fim*, por exemplo, o autor ainda insiste na retratação dos marginalizados, tendo como matéria uma sociedade nova a ser abordada, indivíduos que estão no começo de uma nova empreitada que é a plantação do cacau. Assinala o crítico pernambucano que é uma posição diferente da de José Lins do Rêgo, pois este tematiza um meio precário, as ruínas do meio decadente dos senhores de engenho.

O romance de Jorge Amado, portanto, apresenta uma realidade inovadora, o espaço específico é a cidade de Ilhéus e suas adjacências. É

mostrado um meio opressor em uma luta desigual entre exploradores e explorados, sendo a violência a única maneira de resolver os conflitos. Álvaro Lins bem observou a atmosfera do livro: “[...] horror de uma situação social igual à da escravidão – aquela do capitalismo do cacau – provoca sentimentos idênticos nos homens mais diferentes ou mais separados” (LINS, 1963, p. 231).

Há um viés denunciatório, pois, na disputa entre os irmãos Badarós e o coronel Horácio da Silveira pelas terras na região cacaueira, são os pobres trabalhadores que sofrem as consequências. Essas duas famílias de ricos latifundiários monopolizam a região de Ilhéus, estando acima de tudo e de todos; pode-se observar bem em uma das frases do narrador no romance a caracterização dos Badarós naquelas terras: “[...] já então os Badarós eram uma potência diante da qual a lei e a religião se inclinavam” (AMADO, 2008, p. 80). O coronelismo era o sistema vigente e comum na época, os fazendeiros encontravam-se como detentores absolutos do poder.

Diante de tantos atos bárbaros em um lugar inóspito para qualquer indivíduo, Álvaro Lins questiona em *Terras do sem fim* o que é fato sucedido e o que é algo apenas imaginado pelo romancista, indagando se ele transmite verossimilhança em relação aos elementos sociais da obra. O crítico alega que ele realmente soube transmitir o quadro de realidade e o drama da conquista e luta pela terra, eis uma de suas primeiras vitórias com *Terras do sem fim*. A seu ver, Jorge Amado consegue efetuar com destreza a tarefa de exprimir uma realidade bárbara e primitiva, de forma que os pontos mais altos do romance se localizam no capítulo “A Mata” (descrição da natureza selvagem até o episódio do negro Damião na tocaia); para o crítico trata-se da parte realizada com mais vida e intensidade. Lins ainda menciona outros episódios, ressaltando mais uma vez o lance perturbador de Damião na emboscada para matar Firmo. Quanto ao tratamento dos personagens, o crítico observa a “fraqueza” do escritor na construção de seres complexos, os *tipos* constituem a categoria que predominam em todos os seus romances.

Dos personagens, os que se apresentam com mais relevo são aqueles que têm a alma como um bloco, os simples, os primitivos, os sempre iguais. A psicologia romanesca do Sr. Jorge Amado é toda de superfície e por isso os seus melhores tipos são os homens sem

complexidade, enquanto as mulheres são sombras ou criaturas convencionais (LINS, 1963, p. 233).

De fato, com o intento de exaltar o meio social, a realidade local é mais detalhada em detrimento da incursão no íntimo dos seres. Os tipos criados, portanto, acentuam os traços distintos e comuns dos que integram a sociedade retratada.

[...] O Sr. Jorge Amado é dos romancistas que constroem melhor os grupos-típicos de personagens do que propriamente personagens individuais e independentes. Os coronéis deste romance, por exemplo, formam mais ou menos um personagem; os advogados do interior, outro; os trabalhadores do campo, ainda outro; e assim por diante. Em redor desses grupos-típicos, há as figuras de segundo plano, as que pela sua própria condição não atingem a forte individualização de personagens. Tal aspecto não prejudica o romance em si mesmo, em certos casos até o valoriza, mas impede a criação dessas figuras independentes, as que se despregam do livro para uma existência autônoma (Idem, p. 233).

Álvaro Lins denominou de grupos-tipos, pois se almeja na composição dos seres marcar as especificidades do ambiente relatado; na questão da evolução, segundo a teoria da narrativa, trata-se de personagens *planas* ou *estacionárias*, visto que sua formação paira em torno de uma única qualidade ou um só defeito. O crítico enfatiza tal ponto no prosador baiano: “[...] seu antigo e principal defeito de romancista – o de dividir os personagens em bons e maus, os bons sempre fazendo o bem e os maus sempre o mal”. Contudo, nota o crítico que o autor de *Capitães da areia* vai apresentando visível evolução na construção dos seres ficcionais.

Ainda sobre *Terras do sem fim* é comentada sua ambivalência, há qualidades de primeira ordem e também defeitos enormes. Mais especificamente, são as páginas que relevam a conquista da terra para o plantio de cacau e os tipos representativos que dão valor ao livro qualificando-o como um autêntico romance. O problema é que Jorge Amado poderia ter desdobrado tais temáticas sociais com mais concentração e profundidade. Porém, infelizmente, o autor procurou planos e ocorrências diversas para somente ampliar a obra meramente em termos de extensão. Partindo desse pressuposto, Álvaro Lins detecta que uma situação em que teima o autor é na questão do amor, seus recursos são limitados no tratamento das relações

amorosas: falta-lhe sensibilidade e senso psicológico que a abordagem exige; sem falar na escassez vocabular dirigida ao tema. Eis um lamentável resultado que evidencia desde extrema brutalidade até pieguismo frouxo. A respeito disso, Lins aponta em *Terras do sem fim* a relação adúltera entre o advogado Virgílio e D. Ester, esposa do coronel Horácio: a seu ver, cria-se uma atmosfera banal formada pelo “marido boçal, a mulher sonhadora e o amante adorável”. Paira, a partir do episódio amoroso, um tom demasiado romântico inconcebível em um autor moderno e avançado, um estágio superior no qual já se encontrava Jorge Amado.

Outros equívocos do romancista em *Terras do sem fim* são a ordenação dos jogos de palavras, muitas frases e vocábulos que não despertam qualquer efeito; percebe-se o intuito de agregar abusivamente o procedimento poético em prosa (exemplo disso, apela aos elementos do céu e da noite – lua e estrelas –, usa a palavra *lua* em todos os lados). Definitivamente, o crítico não concebe tudo isso como problemas de estilo, pois, para ele, no caso de Jorge Amado “quase diríamos” uma “ausência de estilo”. É um estilo que “ainda tem muito de inorgânico e desarticulado. Há uma grande desproporção entre o seu poderoso talento de romancista e os seus fracos recursos de escritor” (1963, p. 235).

Para ele, Jorge Amado ainda tinha que melhorar consideravelmente em determinados aspectos. Em outubro de 1945, aparece um segundo artigo avaliando a prosa do autor, “*Obras completas de Jorge Amado*: um ‘inacreditável’ nas aflições entre adjetivo e advérbio”. O objetivo do crítico é reparar os descomedimentos para que se possa melhorar a escrita dos romances do autor nordestino. Este ensaio é favorecido por poder se ater à obra completa do prosador publicada até o ano mencionado. Logo, há no texto uma divisão limitando, ou melhor, distinguindo que algumas obras – *Vida de Luís Carlos Prestes*, *A. B. C. de Castro Alves* e *Bahia de todos os santos* – nem se encontram no plano da literatura por se tratar de trabalhos de circunstâncias. Os dois primeiros são biografias, de maneira que faltam ao escritor recursos da cultura e ideias gerais para tratar de maneira digna o assunto levantado. Já o segundo, é um guia de Salvador cujo requinte de estilo passa longe de um autor do porte de Jorge Amado.

Após a exclusão das obras comentadas, Lins o considera como um escritor com talento de ficcionista; porém, trata-se, na maioria das vezes, de artista que produz seu trabalho irrefletidamente, isto é, desperdiça-se todo o seu potencial. Nesse instinto incontrolado e na ânsia por escrever, o crítico avalia que Jorge Amado peca na *literariedade*. Por conta disso, percebe-se a “miséria estilística da sua expressão literária, o desconhecimento da técnica, o desleixo da composição, o primarismo dos processos e construções” (Idem, p. 236).

É nítida a cobrança de Álvaro Lins; a seu ver, o autor de *O país do carnaval* ainda tem muito que se aperfeiçoar na arte do romance, haja visto que possui “deficiências enormes do escritor e do intelectual”. Em contrapartida, ele possui capacidade de movimentar os personagens e construir com êxito suas histórias e dramas, pois há, certamente, condições excelentes em sua criação literária. Perdeu-se, de fato, muitas vezes, em meio às ideologias políticas em sua obra, almejando um papel de orientador na tentativa de ultrapassar a esfera literária e influir nas ideias e consciência do público. Vale lembrar que, vinculado ao Partido Comunista, Jorge Amado filiava-se ao realismo socialista, pregado como modelo estético pelo partido, internacionalmente. É crucial resgatar a ocorrência para observar que as exigências de Álvaro Lins, muitas vezes, não consideraram os trâmites ideológicos ao qual o ficcionista estava filiado.

Uma vez ou outra, o crítico reitera que seu intento não é rebaixar a obra de Jorge Amado, menosprezar sua produção. Seu real interesse é o aperfeiçoamento de seus romances, dado que, a seu ver, encontram-se ameaçados de sobrevivência. Apesar de haver projeções realmente dignas e conteúdo dramático, ele não dispõe dos *atributos técnicos do verdadeiro escritor*. Há aqui a necessidade de se delinear, em síntese, quais seriam tais atributos técnicos segundo o crítico, uma vez que ele mesmo não os aponta.

Diante disso, resta a seguinte inquietação: em que consistiriam os atributos necessários ao bom romance? Seria verossimilhança, apuro formal, densidade psicológica das personagens, preponderância do elemento estético sobre a orientação sociopolítico? Faltou certamente a necessidade de Álvaro Lins pontuar em alguns momentos para fundamentar melhor suas cobranças.

De todo modo, fica claro que, para o crítico, seu principal problema é o desconhecimento da técnica do romance e, pensando nisso, Álvaro Lins traça um marco em sua carreira, uma separação entre o que foi escrito antes e depois de *Jubiabá*, tal apontamento divisório muito revela sobre as condições e dos avanços da sua produção romanesca.

Pode-se dividir a obra do Sr. Jorge Amado em duas partes ou fases distintas: antes e depois de *Jubiabá*. A primeira fase está constituída pelas novelas *País do Carnaval*, *Cacau* e *Suor*; a segunda pelos romances *Jubiabá*, *Mar Morto*, *Capitães de Areia*, *Terra do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*. Esta distinção opera-se facilmente pela circunstância de ser *Jubiabá* a primeira obra do autor que merece o título de romance. Os três primeiros são pequenas e falhadas tentativas, novelas que não se enquadram de modo nenhum em qualquer espécie de ficção. Sente-se que naquela época o Sr. Jorge Amado estava de todo ignorante a respeito das exigências e das condições de um romance. Escreveu ele os seus primeiros livros entregues ao acaso e como quem tateia no escuro. E quando se lê agora este *País do Carnaval*, mais de dez anos depois do seu aparecimento, é que se observa a magnífica audácia, como que inocente, com que o Sr. Jorge Amado se atira aos temas mais complexos e difíceis sem manifestar diante deles qualquer temor ou hesitação (LINS, 1963, p. 237).

Então, descartando *O país do carnaval*, *Cacau* e *Suor* como romances e nem mesmo como ficção de qualquer estirpe devido à ausência de destreza da arte em prosa, o crítico indaga a ousadia do escritor em retratar assuntos demasiadamente difíceis para o nível intelectual em que ele se encontra. Lins alega que talvez na maturidade e estando no domínio completo de suas faculdades criadoras ele poderia tratar devidamente dos impasses levantados em *O país do carnaval*. Fato este que possibilita compreender um dado da produção do prosador baiano: ele simplifica assuntos e problemas complexos para adaptá-los aos seus recursos artísticos, os quais, para o crítico, ainda são primários e insuficientes. Partindo desse pressuposto, nota-se que o enredo de *O país do carnaval* gira em torno de uma casta de intelectuais da década de 1920. O protagonista Paulo Rigger é indignado com a situação do país; sendo um intelectual formado na Europa, contesta, por exemplo, a mestiçagem e a concebe como um dos fatores do atraso da nossa civilização. A inadaptação do herói ao seu meio resulta na angústia, insatisfação e ceticismo em relação ao seu país, regressando à Europa.

Álvaro Lins vê a obra como um romance de ideias, porém existe uma evidente *contradição* interna; no caso, o próprio autor não dispunha de cultura suficiente para o nível de intelectualidade que pretendeu para os personagens. Dentre as correntes de pensamento, permeiam as questões marxistas, católicas e céticas; o problema é que se tem a impressão de que os personagens discutem sem realmente saber do que se trata. Um outro defeito, talvez mais grave ou tanto quanto este é o estilo do romance, melhor dizendo, a ausência de estilo, prejudicando consideravelmente a obra com a tentativa desastrosa de se empreender a chamada “prosa poética”. Para atestar sua afirmação o crítico seleciona o seguinte trecho de *O país do carnaval*: “As luzes, na Cidade, plagiavam as estrelas. Uma grande lâmpada elétrica metia inveja à lua. [...] A luz das lâmpadas elétrica, na rua, dava chibatadas na escuridão envolvente”. Deixando a desejar nos aspectos estilísticos, a avaliação da prosa de Jorge Amado feita pelo crítico caruaruense avança tentando acompanhar outras de suas obras. Logo, percebe-se a busca pelo ambiente interiorano e o meio urbano e os tipos complexos de intelectuais não foram mais priorizados. Aborda em *Cacau*, por exemplo, aspectos e temas que lhe servem anos depois em *Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus*.

Se por um lado ele se encontrou no eixo temático, Álvaro Lins ainda concebe que não se realizou enquanto romancista, pairando incerteza e dubiedade, pois, enfim, lhe falta o domínio da forma da ficção. *Cacau* é o segundo romance de Jorge Amado, lançado em 1933, iniciando o *ciclo do cacau*. Depois, várias de suas obras retomam o tema, retratando as vivências dos trabalhadores nas fazendas do sul da Bahia. Norteados de ideais socialistas, nos romances há a denúncia da luta de classes por meio da exploração dos trabalhadores rurais. *Cacau* apresenta um caráter de reportagem própria do Realismo/Naturalismo. De fato, “[...] muitas páginas, é um simples relatório, como no capítulo *Cacau*, em que o autor descreve uma colheita em linguagem direta de noticiário”, nota o crítico. Nesse sentido, a obra amadiana é profícua devido ao alargamento temático, oferecendo um leque amplo de estudos para cientistas políticos, sociólogos, geógrafos, historiadores e antropólogos. No plano estético, a linguagem “crua”, representativa do Neorrealismo seria realmente a mais propícia para expressar

a natureza conflituosa de semiescravidão e miséria dos trabalhadores. Tal conscientização contribuiu significativamente para a afirmação do romance proletário que se consolidava nos anos 30.

A ficção de 30 abre espaço para a representação do pobre, passando a ser denominado proletário, e tantos outros “marginalizados” (categorias de indivíduos que não possuíam lugar privilegiado a ponto de serem devidamente retratados). Nessa etapa da prosa brasileira, eles protagonizam as narrativas, de forma que Luís Bueno chama a atenção aos “outros” (mulheres, crianças, homossexuais e os indivíduos com problemas mentais), que juntamente com os proletários passam a se situar no centro das tramas.

[...] Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Pena; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (BUENO, 2015, p. 23).

Como se vê, é grande o leque que se abre para a representatividade de indivíduos que, até então, encontravam-se à margem da literatura. Acrescenta-se a isso, o cenário nada agradável que os escritores tinham para representar. Bueno diz que saltam aos olhos o atraso e a exclusão. A modernização instaurada não ajudou a resolver os problemas sociais; portanto, é descartada a possibilidade de uma transformação do país por esse viés. A obra mais expressiva e bem-acabada em que se firma a descrença na modernização é *São Bernardo*, aponta Luís Bueno.

No meio inóspito que as tramas de 30 retratam, sobra apenas a luta ou a fuga para os heróis romanescos. Em relação a Jorge Amado, Álvaro Lins chega a assinalar uma “poetização da desgraça e da miséria”, pois tanto em *Cacau* quanto em *Suor* sobressai a forma da reportagem e da notícia enquanto procedimento estruturante. Ainda muitos são os problemas no romance do prosador baiano: primarismo nos processos, ausência de ação dramática e estilo frouxo e indistinto, define o crítico. Como o próprio nome sugere, o segundo romance de Jorge Amado, *Cacau*, dá continuidade ao “ciclo do cacau”, expandindo ideias socialistas viabilizadas pelas mazelas advindas da

luta de classe. Em sua militância no Partido Comunista, o autor sempre prezou pela transformação social e revolução na incursão do Socialismo; dessa forma, suas obras revelam nitidamente tal ideal de mudança e equiparação social. O terceiro romance aparece em 1934 e perpetua o tom de denúncia das injustiças do sistema capitalista. *Suor* retrata os habitantes de uma moradia coletiva, um prédio na ladeira do Pelourinho em Salvador. A exploração sofrida pelos trabalhadores e a insalubridade devido às péssimas condições de moradia nos remete a um espaço que faz lembrar o romance *O cortiço*.

Para Álvaro Lins ambos os romances mencionados precisam de aperfeiçoamento; contudo, “*Suor* ainda se apresenta mais descontínuo e desarticulado do que *Cacau*”, apesar de neste haver muito uso de palavrões, algo que, segundo o crítico, só se justificaria se tivesse relação com o estilo do ficcionista. Mas, no caso, Jorge Amado tenta apenas “agradar” o público, escandalizando para obter sucesso no mercado editorial. Define que as palavras realistas de *Cacau* se prejudicam pela vulgaridade, são proferidas sem senso artístico e nem bom gosto. No entanto, os problemas do segundo romance amadiano se sobressaem pelo desalinhamento do fio narrativo. Em *Suor* aparecem várias histórias entrelaçadas, nesse ponto, o crítico concebe que não há um núcleo, isto é, falta-lhe unidade. Desse modo, a ausência de centro de convergência ou uma diretriz resulta em episódios isolados, ou seja, sem unidade na qual se ordene em certa direção. Para o crítico caruaruense, Jorge Amado utilizou um processo perigoso “mediante o qual um romancista sai de caderno em punho a recolher material, isto é, com o intento de transportar para o romance, com uma absoluta fidelidade de observador, o que vê objetivamente”. Ante tal constatação, *Suor* é considerado um trabalho de constituição fotográfica que, certamente, se afasta da transfiguração própria realizada pela imaginação do criador.

[...] há, aliás, nenhuma novidade literária ou ideológica em *Suor*, nada que o caracterize como um romance moderno. Subordina-se ele, com bastante atraso, ao gênero do romance naturalista, e dentro do mesmo assunto já tínhamos, aliás, no *Cortiço* de Aluísio de Azevedo, uma obra a todos os títulos superior a *Suor*. (LINS, 1963, p. 240).

Diante de críticas com tamanhas exigências feitas aqui, é preciso situar mais uma vez o próprio projeto que o autor integrou. As palavras de

Octávio de Faria elucidam o papel do romancista cujos traços primordiais não se fundamentam em fatores estéticos, pois “o essencial não pode ser o estilo ou a construção” (1961, p. 61). O alinhamento político preconizado por Jorge Amado, portanto, não condiz com o que o crítico pernambucano esperava de um “verdadeiro” romancista, os personagens construídos enquanto protótipos da região cacauera para representá-la ao leitor, obviamente eram convencionais e caracterizados segundo os padrões localistas. Por isso, Álvaro Lins afirma que não possuem nitidez e nem existência independente. O intuito do prosador baiano é firmar os traços da região, de modo que não há motivo para a composição de personagens complexos (talvez ambivalentes e ambíguos) da forma imposta pelo crítico.

Aparecem descritos nos aspectos exteriores e convencionais, em traços tão indistintos que nenhum deles consegue permanecer na memória do leitor. São apresentados de uma mesma e monótona maneira: cada um deles tem uma pequena história que explica a desgraça da sua presença naquela fazenda de cacau no interior da Bahia. Ora, não terão essas criaturas, embora rústicas, os seus dramas interiores, as suas paixões, os seus sonhos? Isto não sabemos, com isto não se preocupa muito o romancista. Da ação do romance não resulta o conhecimento dos caracteres dos personagens; o que sabemos deles decorre das informações diretas do romancista. Enredo propriamente quase que não existe. Já no fim esboça-se o amor entre um trabalhador da fazenda e a filha do proprietário, para terminar num desfecho artificioso, destituído de verossimilhança (LINS, 1963, p. 239).

Evidentemente os problemas de *Cacau* aqui mencionados, assim como os de *Suor*, revelam crítica com um teor de exigência muito além do projeto artístico do escritor.

País do Carnaval, *Cacau* e *Suor* são obra típicas de adolescente, revelando mesmo, em muitos aspectos, um certo caráter infantil. Representam experiências, composições simplistas de estreante, destituídas de importância e de significação literária. Perguntar-se-á: como se explicam o sucesso, o ruído e a fama que provocaram? Sim, obtiveram um sucesso de circunstância; foram aclamadas no período de 1933, 1934 e 1935, quase destituído de exigências estéticas, quando as preocupações políticas colocavam em segundo plano as apreciações literárias e artísticas (Idem, p. 240-241).

Êxito apenas publicitário provocado pelas ideologias de esquerda, sem compromissos firmados com a literariedade. No entanto, manifestam-se em Jorge Amado outros vieses estéticos que definem sua produção romanesca: a *oralidade*, por exemplo, assim como o tom romântico dos seus heróis, enquanto a exuberante descrição geográfica visa ao caráter documentário, pretendido princípio propagandístico. Tendo isso em mente, Luís Bueno emite a seguinte explanação sobre *Cacau*: “[...] Tudo nele se propõe explícito ou, mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa espécie de tirania da consciência criadora, para um fim bem específico: o da propaganda política” (2015, p. 174).

Situa-se no instante em que o debate ideológico encontra-se muito aguçado, os fins políticos não se alinham à premissa determinada por Álvaro Lins e por grande parte da crítica. É certo que a falta de complexidade dos indivíduos ficcionais, sua linguagem mediana e sem inovação formal, isto é, ainda presa ao molde tradicional de narrativa passam despercebidas pelo autor. A realização de personagem estereotipado, apresentando única faceta (sem ambivalência e contradição) facilita consideravelmente o projeto pretendido pelo autor. Almeja-se a fixação da vida dos miseráveis para se constituir um cenário de luta e revolta; pensando nisso, é possível contrabalancear as ideias do momento para se notarem as “implicâncias” geradas no meio letrado.

[...] uma das críticas mais comuns a *Cacau* se dirigia ao excesso de palavrões nele contido – sem dúvida uma reação moralista – e depois porque foi esse o motivo dado para que a venda do livro fosse temporariamente suspensa. Enfatizar esse aspecto para negar a gratuidade das cenas consideradas cruas e dar a ele um claro sentido político equivale a estabelecer uma posição firme diante dos críticos de direita, em geral católicos que condenavam o uso do palavrão ou a inclusão de qualquer tipo de cena de sexo, por imorais (BUENO, 2015, p. 164-165).

A resistência, de certa maneira, atravancava o alargamento linguístico para zonas mais populares e, até então, periféricas no âmbito literário, destoando certo preconceito da crítica para com tais falas. Álvaro Lins também acusa os “desvios” da linguagem utilizada. Por outro lado, Bueno enfatiza que, se lido hoje, *Cacau* é bastante revelador e as simplificações condenadas

durante sua recepção evidenciam que o autor estava à procura de um novo tipo de romance, portanto, eis um romance experimental. Todavia, o que pesa em *Cacau* é que Jorge Amado não encontrou um programa bem estabelecido, levando-o a buscar novo rumo com *Jubiabá*. Este, por outro lado, já apresenta um salto no plano estrutural, começando a se firmar como romance. Lins sugere que já não aparecem os episódios soltos e desarticulados dos livros precedentes; a questão temática de *Jubiabá* é a composição de um novo tipo de herói contraposto ao herói burguês. Sendo que a relação entre o proletário e o intelectual aparece em *Jubiabá* como elemento superado. Para Bueno, o problema era encontrar “uma outra solução para o complexo problema artístico que é fazer um romance de transição para a sociedade comunista dentro de um ambiente ainda burguês” (2015, p. 184).

Desse modo, *Jubiabá* apresenta não apenas avanço no plano temático, também adquire maiores conquistas estruturais, uma delas é a legitimidade da voz narrativa. Candido, por exemplo, aponta a simpatia humana que é estabelecida entre a voz do narrador e a ação do herói. Álvaro Lins, em contrapartida, apresenta uma crítica em que não se analisa muito a instância narrativa, quando muito a atribui à figura do próprio escritor. Mas, ainda no que se refere a *Jubiabá*, compreende-se que é o primeiro romance amadiano que apresenta um corte temporal no sentido de comprometer a sequência linear, item intocável no romance tradicional. Apesar disso, Lins o qualifica na forma tradicional do romance naturalista, demonstrando que o escritor baiano não tinha se “apercebido da verdadeira revolução a que foram submetidos, nestes últimos trinta anos, o conceito e a técnica da arte de ficção” (1963, p. 241).

Para o crítico pernambucano, Jorge Amado não inova significativamente nos avanços dos procedimentos modernos. No que concerne à forma e à construção, não apresenta estrutura inédita, a não ser por alguns temas tratados que acabam ganhando relevo em sua narrativa. Contudo, é na questão do estilo que sua produção não alavanca. Álvaro Lins o define como simplista e desleixado resultando em “falta de bom gosto e de verdadeiro senso artístico” (1963, p. 241). No entanto, por outro lado, *Jubiabá* revela o êxito do censo de documentação, compondo por via da observação direta do escritor um painel verossímil do ambiente social e das figuras

humanas que integram o cenário. Tais fatores resultam às vezes em fins magníficos, conforme as observações do crítico:

Dispõe daqueles dons da intuição que levam o escritor a ver e sentir a realidade nos seus verdadeiros aspectos, aproveitando dela os elementos de mais dramaticidade e representação. Os seus livros são por isso documentários sociais de primeira ordem. Encontramos nas suas páginas, simplesmente descritivas, certos flagrantes de vida e que logo transmitem uma sensação de verossimilhança. Veja-se a propósito o ambiente de *Jubiabá*: a existência dos moleques e negros nos morros, nos cais, nas ruas pobres da Bahia. É uma crônica excelente de certos aspectos da existência dos negros, destacando-se entre outras páginas aquelas que fixam o morro, onde mora Jubiabá, a princípio Antônio Balduino, e a Travessa Zumbi dos Palmares – “velha rua de casas sujas e de sobrados de cor indefinida” (LINS, 1963, p. 241-242).

No aspecto visado, se encontra demasiado feito enquanto crônica dos costumes locais e registro dos elementos regionais. Contudo, essas realidades são positivas apenas no plano da exposição, pois quando passam da descrição para a realidade em termos ficcionais, elas ficam visivelmente comprometidas. Álvaro Lins não hesita em considerar que o autor falha nos movimentos dos elementos da ficção, elaborando enredo e caracterizando psicologicamente os personagens sem o devido domínio de um autêntico prosador. Ao articular e fixar os episódios com a construção romanesca afirma ainda mais sua dificuldade enquanto escritor de romance; efeitos disso, ou melhor, defeitos claros são o sentimentalismo recorrente e a constante queda em episódio sem lógica e sem autenticidade. Ele se afasta da realidade objetiva e sua narrativa sofre conseqüentemente, já que “a sua imaginação só atua no plano das visões físicas, enquanto se paralisa ou se descontrola no plano das visões psicológicas” (1963, p. 242).

Essas ponderações levam o crítico a defini-lo como um romancista *incompleto e mutilado*, uma vez que os assuntos levantados não recebem o tratamento e o desenvolvimento que lhes são devidos. Todavia, *Jubiabá* apresenta avanço na composição do personagem, Jorge Amado deixa de insistir no herói coletivo que esteja aquém da consciência do operário propriamente dito; agora, passa a exigir um espírito rebelde e libertário, insiste Luís Bueno:

[...] Jorge Amado precisa criar um herói que possa demonstrar não apenas consciência de classe como também aparelhamento para a revolta. Não é fácil encontrar essa figura humana em operários esmagados pelo sistema de exploração, capazes, como o Fabiano de *Vidas Secas*, de levantar o facão contra os que representem a ordem constituída, mas incapazes de desferir o golpe. O perfil de Balduino é o daquele homem do povo que, vivendo à margem do sistema econômico, pode penetrar nele por baixo, mantendo sua autonomia e estando apto a liderar ações efetivas de revolta. Lúcia Miguel Pereira, que havia criticado duramente *Cacau* e *Suor*, percebeu no espírito de revolta um traço fundamental da psicologia de Antônio Balduino que, para ela, passa a ser o primeiro personagem de Jorge Amado que se rebela não por vontade do autor, mas por seu desenho interior (BUENO, 2015, p. 260).

Embora bem considerado em alguns pontos por Luís Bueno e Lúcia Miguel Pereira, Álvaro Lins insiste em “condenar” o romance que, a seu ver, é excedido de episódios falsos, banais e sem muita originalidade. Discordou deles a respeito do personagem Antônio Balduino, alegando que os indivíduos não apresentam a configuração de humanos, pois não há fisionomia própria e o tratamento psicológico exigido. A ausência de senso crítico não permitiu que Antônio Balduino se transfigurasse em uma “existência assegurada na literatura”, apesar de ele ser a figura com mais vitalidade e consistência na ficção amadiana. Para Lins, sua verossimilhança se perdeu em meio ao caráter compositivo tão ampliado do autor que, cometido pelo excesso de entusiasmo fácil e sentimentalismo transbordante, acabou criando um prodígio e não uma criatura humana.

Tudo ele foi na Bahia e de maneira fora do comum: mendigo, com a sua quadrilha que assaltava os transeuntes, jogador e campeão de boxe e de capoeira, trabalhador nas plantações de fumo, acabando finalmente como orador a pronunciar brilhantes discursos num sindicato. E para chegar a tais resultados as soluções oferecidas pelo Sr. Jorge Amado são sempre simplistas e arbitrarias. De repente, o leitor encontra a informação: Antônio Balduino fez isso e fez aquilo – o que sucede sem a devida preparação, sem que o curso do romance determine exatamente aqueles desfechos. E isto acontece de modo geral com os demais personagens (LINS, 1963, p. 243).

Com uma plausível explicação, o letrado pernambucano aponta a inverossimilhança do personagem abordado dentro de um episódio corriqueiro situado no enredo de *Jubiabá*. É notável em Jorge Amado o intuito de exaltar o

proletário, e quando qualificados ao extremo, as criaturas ficcionais se afastam veemente da humanização característica do homem. O prosador baiano, com *Jubiabá*, também não progride na esfera estilística; Álvaro Lins denomina carência de estilo e diz que vigora ainda a vulgaridade de muitas expressões, salientando que tais considerações levantadas persistem nos romances da segunda fase do autor: *Mar morto*, *Capitães de areia*, *Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus*.

Luís Bueno, pelo contrário, afirma que o escritor se encontra em franca evolução e que toma novos rumos a cada livro que publica (2015, p. 263); em certa medida, o crítico nordestino também percebe um aperfeiçoamento na técnica do romance. Mas, ainda são insatisfatórios os resultados detectados. Ele alega que o romancista preserva ainda muitos problemas e insuficiências enquanto escritor; trata-se de uma produção bastante desigual (diferem na estrutura e nos temas) que, infelizmente, é “tão malograda nos resultados”.

Mar morto, igualmente, deixou a desejar estruturalmente, e embora a crítica repetisse a toada de que muito nele havia de poesia, Álvaro Lins concebe como excesso de sentimentalismo com palavras e expressões vazias. “E esta é a fisionomia literária do livro; e a tal amontoado de lugares-comuns, e a tamanhas banalidades, será possível dar o título de poesia?”, questiona o crítico. Se na composição o romance não se realizou com a plenitude exigida por Álvaro Lins, na captação da realidade social da desigualdade, *Mar morto* alcançou grande feito, pois, Luís Bueno aponta o “futuro vago” que a situação brasileira prefigurava. O desfecho torna-se episódico cuja indefinição “permite associar as novas leis a todo um universo social que está para se construir” (2015, p. 265). Não é mais preciso nem acompanhar as etapas do capitalismo para se depreender a transformação necessária, portanto, desponta aí um Jorge Amado menos engajado e mais focado no universo popular para caracterizar os aspectos marginais da realidade brasileira.

No artigo “Tragédia, afeto e realismo em Jorge Amado: das brumas em *Mar Morto* às intersecções de classe e gênero”, os pesquisadores Bruno Guilherme Hatschebach e Aparecida Favoreto notam claramente o acabamento devido que o autor em *Mar Morto* alcança na representação da

realidade do país, por exemplo, no que concerne ao horizonte sociocultural e às relações de classes sociais. É importante, sobretudo, a representação do mar na tessitura do enredo, já que as relações entre amor e morte compõem uma dialética em torno das atividades marítimas. A respeito disso, o próprio personagem principal, Guma, morre em um ato de coragem ao tentar salvar alguém que se afogava no mar; a partir daí a figura do herói ganha mais vigor, uma vez que a lembrança dele permanecerá na memória do cais. O episódio é carregado de um caráter mítico e de transfiguração, pois a morte sublime de Guma faz por tornar as águas do local calmas e, de certo modo, mortas. A representatividade do mar no romance ganha um realce importante, sendo ele o elemento fundamental, não somente pelo fato de intitular a obra, mas por ter se dado a formação de nossa civilização via navegações marítimas. Vale, assim, notar o efeito e a cosmovisão da presença do mar em *Mar morto*:

Os homens da beira do cais só têm uma estrada na sua vida: a estrada do mar. Por ela entram, que seu destino é esse. O mar é o dono de todos eles. Do mar vem toda a alegria e toda a tristeza porque o mar é mistério que nem os marinheiros mais velhos entendem, que nem entendem aqueles antigos mestres de saveiros que não viajam mais, e, apenas, remendam velas e contam histórias. Quem já decifrou o mistério do mar? Do mar vem a música, vem o amor e vem a morte (AMADO, 2008, p. 22).

Aliás, é exatamente parte do fragmento supracitado do romance que Álvaro Lins utiliza para desmerecer o estilo do escritor baiano. Os fatores considerados sobre a temática e a respectiva representação dos elementos nacionais passam despercebidos em sua crítica, se ainda não lhe agradavam os aspectos da literariedade, talvez pudesse ter focado em outros pontos relevantes. De igual forma, se não lhe satisfez muito a obra de 1936, a de 1937, *Capitães da areia*, não apresenta fatores consideráveis que indicassem melhoria, tendo o papel de somente “acentuar a inferioridade do romance mais novo em comparação com o mais antigo”, afirma o crítico.

Sobre *Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus* pouco se considerou em seu ensaio, são apenas mencionados para serem somadas ao conjunto das obras mais famosas do autor ou para acentuarem seus erros persistentes na ficção em prosa. De modo geral, Álvaro Lins concebe Jorge Amado como um escritor com sérios problemas de ordem literária e articulação estilística,

jamais de ordem política; o crítico não busca no gênero algo destituído de finalidades ideológicas e revolucionárias, mas tais aspectos só se legitimam se a obra apresentar os requintes que a verdadeira arte exige. Isso porque “um romance, por ser revolucionário, não fica dispensado de ser literatura”, defende. Reitera seu posicionamento considerando que “um livro mal escrito e mal construído não tem significação nem para a literatura, nem para a política” (1963, p. 245). A seu ver, na ficção amadiana falta vitalidade, consistência e duração devido ao equívoco em tentar ser revolucionário; para o crítico, isso exige muito mais para se consagrar como um autêntico artista:

[...] ser um escritor revolucionário não consiste apenas em colocar operários como personagens, tratando-os com um sentimentalismo superficial e vago; tal posição exige antes uma experiência da vida e uma experiência da cultura que não se adquirem com a improvisação, por mais hábil ou brilhante que seja (LINS, 1963, p. 245).

Segundo ele, portanto, criar uma obra subversiva requer muito mais do que o que Jorge Amado está a oferecer e, categoricamente, seu problema principal é a “sua ignorância, o da sua falta de contato com a cultura, o da sua inexperiência literária”. Para tanto, Lins cita um trecho do romance *São Jorge dos Ilhéus* onde é confundido um adjetivo com um advérbio²⁴, fato que o leva a se interrogar: “Pois será possível que o Sr. Jorge Amado não disponha sequer de um dicionário, no qual encontraria indicado que “inacreditável” é um adjetivo e não um advérbio?” e continua a indagar “Pois será possível a um escritor ignorar o que seja advérbio e o que seja adjetivo?” (1963, p. 246). Para concluir determinantemente a questão da inexpressividade do prosador nordestino, Álvaro Lins argumenta que o incidente é antes um pormenor, apesar de significativo. Em seu entender, mais do que saber o que seja advérbio, o autor de *Terras do sem fim* deve é aprender os termos de domínio da técnica e da

²⁴ O trecho citado é o seguinte:

Quando as notícias da Baixa chegaram até a casa dos Badarós, João Magalhães duvidou:

– *Inacreditável!*

Repetia tantas vezes o advérbio que até Chico, o papagaio, o decorou e o juntou ao seu variado vocabulário (Grifo do crítico).

composição do romance para “tornar-se um escritor em estado verdadeiro para o grau e a natureza de sua fama” (1963, p. 246).

De fato, Jorge Amado era e é ainda bastante lido, nesse respeito, o crítico exige dele um grau que corresponda ao êxito editorial de sua obra. É interessante que as cobranças em suas avaliações contaram com algumas notas adicionais no livro *Os mortos de sobrecasaca*, dizendo, por exemplo, que se buscava estimular o autor no sentido de suas ideias políticas e não no caminho da arte pela arte (ou mesmo arte como torre de marfim). A segunda nota avisa que o intuito do trabalho é levar o escritor ao *aperfeiçoamento* e não ao *rebaixamento*. E a terceira e última frisa que o crítico não se portou jamais como reacionário ante o conteúdo político da prosa amadiana, mas cobrou sempre dele com o intento de que seu talento de romancista fosse elevado ao de um verdadeiro artista revolucionário quanto às ideias e um autêntico escritor quanto à forma romanesca.

O acréscimo dessas notas, reforçando algumas ideias já mencionadas nos ensaios, talvez leve a crer que, de alguma forma, se poderia entender os posicionamentos do crítico pernambucano como oposição ao romance nordestino. Sendo ele católico e de direita, havia motivos válidos para uma tomada de partido na visível polarização que se deu nos anos 30. Haja vista, a divisão entre os católicos, buscando um romance espiritualista e introspectivo, e entre os autores de esquerda, – os comunistas –, na elaboração do romance proletário, é possível perceber que estes últimos acabaram ganhando ainda mais representatividade com os escritores nordestinos da geração regionalista de 30.

Obviamente, a divisão mencionada não serve como parâmetro absoluto para todos os escritores e obras, muitos se colocam no *entre lugar* de uma e outra. Mas, a polarização existiu e exigia posicionamento da maioria dos escritores. De modo que dois dos maiores representantes que prefiguraram tais lados foram Jorge Amado e Octávio de Faria. Aquele integrado ao partido comunista, sempre produzindo obras proletárias; este sendo um autor católico privilegiou a tendência psicológica, marcou o cenário polêmico do momento com a publicação do ensaio “Excessos do Norte” que ganhou enorme repercussão na época. Faria combatia o romance proletário e a hegemonia que

vinha conquistando naquela década, apesar de o romance introspectivo se sobrepôr ao romance social no final da década. A “vitória” do romance intimista acontece e ele se sobressai principalmente a partir da década de 40, prevalecendo no final devido à derrocada da ficção proletária, que acabou caducando à medida que o sistema amadureceu e superou significativamente as características do Realismo/Naturalismo.

As palavras de Luís Bueno corroboram a apreensão do que ocorria no decênio de 30 ao contrapor Jorge Amado a um dos grandes ficcionistas católicos, Lúcio Cardoso, que foi amigo íntimo de Otávio de Faria: “[...] A revolução é a utopia de Jorge Amado e o universo social é aquele em que transitam suas criaturas. A proximidade de Deus é a utopia de Lúcio Cardoso e o mundo espiritual é o meio natural de seus personagens” (2015, p. 281). As duas dimensões do romance são expressas nesses moldes, implicando posicionamentos ideológicos em um espaço onde o escritor ou era católico ou comunista. A acirrada polarização, assim, reivindicava tomada de partido; no caso de Álvaro Lins, é válido que o rigor presente no esteio das avaliações sobre Jorge Amado, a principal figura dos escritores de esquerda, poderia levar a entender que sua crítica se tornava um tanto partidária. A hipótese da presença das notas nos ensaios de *Os mortos de sobrecasaca*, a partir da passagem do jornal para a reunião no livro de 1963, reforça a ideia de que ele poderia ser mal interpretado por estar tomando lado no antagonismo ideológico.

Contudo, conforme reitera nas notas, as suas observações sobre o autor de *São Jorge dos Ilhéus* evidenciam que a demanda se restringia à composição e aos aspectos da literariedade das obras. Partindo de tais pressupostos, em Amando Fontes o crítico já consegue encontrar as qualidades de um grande literato no que concerne ao drama elaborado. Mas, o próprio título do ensaio, “Esplendor de enredo e indigência de estilo em *Os Corumbas*, de Amando Fontes”, deixa claro que não há elevações estéticas no romance. Ainda no que se refere à problematização do social, este, assim como as obras amadianas, retrata como eixo a configuração do *outro*, personagens antes marginalizados, agora assumindo o centro da trama. Em *Os Corumbas* há uma família de sergipanos na busca de uma vida melhor, fato

que os levam a migrar para Aracaju. Na capital do Estado, a família de Sá Josefa e de Geraldo com seus cinco filhos enfrenta situações adversas e as mazelas que marcam o país na primeira metade do século XX.

Publicado em 1933, trata-se certamente de um romance proletário, denunciando explicitamente o trabalho infantil e a precarização do operário que enfrentava condições péssimas nas fábricas; apesar disso, a pesquisadora Natália de Sousa Martins observa um desconforto do autor devido ao motivo de ser associado à prosa proletária, ela acrescenta que Jorge Amado, em contrapartida, o considerou longe de escrever literatura proletária (MARTINS, 2015, p. 16). Complementando a discussão, Luís Bueno aborda a luta ideológica que não admite deserções, de tal modo que Fontes aparece como possibilidade de se configurar não como um político autor, mas sim um *autor político*. É exatamente nesse quesito que o historiador literário vê um diferencial marcante entre ele e o autor de *Bahia de todos os santos*, pois sem o intuito de fazer propaganda, o prosador sergipano poderia “se preocupar mais livremente com aquilo que ele mesmo chamaria de realismo” (BUENO, 2015, p. 191).

O romance *Os Corumbas* aparece no mesmo ano que *Cacau*, ambos com notório êxito editorial, esgotando as edições rapidamente e se posicionando nos holofotes da crítica literária. Amando Fontes, católico e conservador, apesar de portar ideais diferentes de Jorge Amado, acabam se encontrando no propósito ideológico literário, pois *Os Corumbas* marca significativamente a ficção proletária por traçar a decadência de uma família de trabalhadores. Ultrapassando consideravelmente a degradação econômica, o romance aborda as questões morais, levantando um rol de temas presentes, porém pouco cogitados na época, dentre eles, por exemplo, a prostituição. Assunto que é evocado também no seu romance *Rua do Siriri* (1937), todavia, este não obteve o prestígio conquistado pela obra de estreia. Sendo assim, após seu lançamento, não tardam os elogios ao livro, deveras bem recebido no meio intelectual da época.

Álvaro Lins, a rigor, logo percebe o realce que *Os Corumbas* confere ao movimento do moderno romance brasileiro, especificamente, no que diz respeito ao romance nordestino regionalista. Os elogios e a vitalidade do livro

que vinha sendo publicado e reeditado há mais de dez anos se devem ao seu eixo dramático, uma simples estória com inestimável capacidade de composição e aceitação literária. Segundo ele, é “admirável espírito de romancista do Sr. Amando Fontes, que se coloca por cima de todas as suas deficiências de estilo, de composição, de gosto e de senso estético” (1963, p. 247). Na questão do estilo, o crítico pernambucano chama o romance de deficiente, estando fora de qualquer nível satisfatório. A coletividade é a espinha dorsal da trama, mas a família Corumba enquanto protagonista vai se desintegrando à medida que as fatalidades vão ocorrendo, a fragmentação é total no desfecho do livro; é exposta uma sociedade que, nas palavras de Bueno, “impede o indivíduo de uma determinada classe de se realizar minimamente” (2015, p. 192), e, nesse aspecto, se aproxima de *Vidas secas*, apesar das enormes diferenças entre ambos. Mas, na análise de Álvaro Lins o foco é a estrutura da obra:

[...] o processo de composição de *Os Corumbas*, a sua construção propriamente técnica como romance, não apresenta fórmulas revolucionárias ou audaciosamente inovadoras. A narração, o desenvolvimento do enredo, o jogo de cenas e a caracterização dos personagens se operam dentro da ordem tradicional do romance naturalista, adaptado às condições do nosso tempo. A verdade, porém, é que o romance do Sr. Amando Fontes revela a estrutura, com linhas muito simples, de uma obra construída com firmeza e segurança, embora com alguns defeitos fundamentais. Um deles está no recurso extremamente fácil, e que por isso se destaca como um vazio ou uma emenda, de que lança mão o autor para fazer cair o efeito do tempo sobre a ação do romance. Para atingir o desfecho, para desenvolver implacavelmente o enredo no sentido de imprimir uma completa dramaticidade ao conjunto, era necessária sem dúvida a sensível passagem do tempo sobre os acontecimentos e as almas dos personagens, principalmente quando se verifica que o centro do romance está fixado numa força de fatalidade – mas de que meio se utiliza o Sr. Amando Fontes para transmitir essa sensação do tempo? O do registro direto como um aviso ao leitor (LINS, 1963, p. 247-248).

Inserido na tradição do romance naturalista, sem acarretar avanços formais, Lins destaca no livro a dramaticidade empregada e o efeito do tempo sobre os indivíduos. Ele inclusive questiona uma cena, ou melhor, o capítulo 11, alegando que poderia desaparecer por não acrescentar nada ao romance; ademais, aponta outras supressões necessárias. Bueno evoca o episódio discordando do crítico caruaruense, por ser, para ele, uma crítica severa que

não faz sentido em muitos momentos. No caso, trata-se do incidente em que um dos personagens, o Dr. Barros, fala com seus amigos sobre o caso de uma das filhas da família Corumba, Caçulinha, que foi obrigada a deixar os estudos. Álvaro Lins talvez por ter realizado uma leitura ligeira não tenha visto a importância da situação no contexto da obra, Luís Bueno pode, certamente, situar o ocorrido no conjunto romanesco.

Opiniões como esta sem dúvida contribuíram para que o romance de Amando Fontes tenha perdido prestígio mais do que seria justo acontecer. Afinal, se não é a suprema maravilha que pareceu ser quando veio a público, está longe de ser um livro irrelevante. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a cena do casamento de Benedita, companheira de fábrica de Rosenda e Albertina, tem função, sim, dentro do romance, e dupla: a de fazer um contraponto com a situação de Rosenda, que caíra em desgraça pouco antes, no capítulo 8, e a já mencionada aqui, de evitar o estereótipo de que toda operária necessariamente se torna prostituta, já que isso ocorre com todas as filhas do casal Corumba (BUENO, 2015, p. 197).

Questiona a opinião de Lins, pois ela leva a obra ao demérito ante o público. O fragmento que ele sugere ser cortado complementa a denúncia explícita que a trama constrói. Decerto, a extrema pobreza comumente levava as mulheres à procura do matrimônio: não sendo possível tal alternativa, restava, em muitos casos, apenas a prostituição; há exceção, algumas conseguiam fugir do terrível destino, um deles é o de não cair na “desgraça”, que é perder a virgindade antes do matrimônio, algo abominável segundo a mentalidade da época. Mas a citação de Bueno serve para reforçar que as supressões de determinadas partes, indicadas pelo letrado pernambucano, se tornam importante no todo do romance.

É notável que o livro expõe impasses sociais cruciais que são os da degradação familiar em um espaço inóspito que não permite sobreviver com a merecida dignidade. Outro livro que retratou as contradições do país geradas pela desigualdade social foi *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão (1910-1962). A inquietação política oriunda da luta de classes faz dele mais do que um romance proletário, eis um feito estético e registro histórico fundamental na literatura brasileira. Ambientado na capital paulista, retrata a dramática vida na fábrica e nos cortiços do bairro do Brás. É interessante que fio condutor são as mulheres; igualmente, em *Os Corumbas*, o universo feminino ganha relevo na

trama, trazendo indivíduos marginalizados e a extrema pobreza e o martírio que os assolam.

A dissertação da pesquisadora Natália de Souza Martins, desse modo, contribui para reforçar as penúrias que permeiam a família retratada; intitulado *Tragédia Familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes*, o trabalho ressalta a fragmentação desses indivíduos que, em um primeiro lance, eram concebidos coletivamente. A degradação acontece, pois, as moças de família se “perdem na vida” (isso significa não conseguir casamento, perder a virgindade ou entrar para a prostituição); Rosenda, Albertina e Caçulinha, portanto, passam por essas intempéries, enquanto Bela morre de tuberculose: soma-se a isso o desfecho infeliz do único filho do casal, Pedro, que é deportado ao Rio de Janeiro após integrar um grupo de esquerda. De resto, sobra ao casal Corumba retornar à terra natal, Ribeira, totalmente arrasados pelos sonhos irrealizados na capital sergipana.

A estudiosa mencionada ainda coloca em evidência um outro ponto positivo de Amando Fontes no romance, reiterando que ele deu voz aos setores populares sem extrema estigmatização, sem cair num proletarismo absoluto. Álvaro Lins, em contrapartida, observa que o diferencial é a maneira com que ele trabalha o efeito do tempo, algo que muito acrescenta na tessitura e no desenvolvimento da trama. Por ser uma característica tão evidente, ele concebe isso como sendo “a vitória do espírito do romancista contra as suas deficiências de estilo e composição” (1963, p. 248). Ainda, a seu ver, alguns trechos poderiam ser suprimidos (o capítulo 11 inteiro, igualmente a segunda parte do 21), é que o escritor não consegue articulá-los no todo, surtindo um efeito que resulta em “contradição com a magistral arte dos diálogos, que se afirma no decorrer de todo o romance”, diz.

É quase certo que a densidade de *Os Corumbas* teria ampliado as suas proporções se o livro não houvesse sido dividido em tantos capítulos, com efeito de interrupções na escala ascensional do drama, quando a sua estrutura psicológica estava a exigir o máximo possível de articulação e convergência para um centro, ao contrário, por exemplo, dos romances de Machado de Assis, que se caracterizam pela construção numa espécie de mosaico. Muitos capítulos poderiam ser fundidos com maior rendimento para o efeito de conjunto (LINS, 1963, p. 248).

Assim, o processo divisório é contestado; para ele, uma melhor articulação dos capítulos melhoraria o conjunto. No entanto, se o estilo e a estruturação não definem o livro *Os Corumbas* como um romance elogiável, o autor se mostra um mestre na harmonização dos diálogos, combinando devidamente as falas dos personagens com a precisão que se requer de um romancista:

E é justamente pela arte do diálogo que o leitor começa a sentir o dom, o espírito, a capacidade de romancista do Sr. Amando Fontes. Bem poucos, raros os romancistas brasileiros no domínio dessa faculdade de fazer falar os personagens com tamanha firmeza, propriedade e verossimilhança. Sentimo-nos naturalmente em contato com uma realidade orgânica de arte ficcionista. Cada personagem exprime através de diálogos o que se poderia esperar de sua espécie humana, com as palavras mais adequadas e a forma mais convincente. Se ao estilo direto do autor falta quase sempre bom gosto e beleza, o seu estilo indireto, o dos diálogos, apresenta-se sempre magnífico, por vezes atinge a perfeição na capacidade de captar a linguagem de criaturas simples e primárias, quando comunicam, umas às outras, os seus sentimentos, impulsos temperamentais ou meras impressões em conversas ao acaso (LINS, 1963, p. 249).

É de se esperar que as palavras proferidas no discurso do romance, seja pelo narrador ou pelos personagens, venham a agradar o crítico, pois, de fato, se usa um vocabulário padrão em *Os Corumbas*. Constrói-se um discurso que não é “marginalizado” (como o uso palavrões ou gírias), algo que ainda não era aceitável pelos críticos e leitores; diga-se de passagem, que em alguns romances tal acometimento o incomodou. No entanto, no caso da citação precedente, Álvaro Lins *exalta os diálogos por conferirem autenticidade aos seres ficcionais, composição verossímil dos indivíduos representados que tanto ele exigia nos romances*. Amando Fontes, em sua concepção, é notável por conseguir “extrair uma matéria humana e literária que se particulariza como uma realidade essencial e inconfundível”. Do particular e da unidade, a obra se universaliza, é regra que toda representação parte de dado local para então ganhar contornos cosmopolitas; dessa forma, Álvaro Lins conjecturou que a comoção ocorre pela maneira com que o prosador sergipano transformou um enredo qualquer em drama solitário de aspectos universalizantes. Os

personagens se individualizam e são verossímeis, embora o marco inicial e o próprio título remetam à coletividade.

O crítico sustenta que o principal “personagem” do romance é o *destino*. Na trama, é factual o efeito de inúmeros incidentes que recaem sobre os seres da família Corumba. O exílio deles na cidade grande coloca em xeque o processo da modernização e as questões econômicas em transformações, tendo o êxodo rural como viés para a decadência nos campos causados pela seca, de forma que o homem interiorano procura na cidade melhor remuneração. Na verdade, a maioria desses refugiados na região metropolitana lutavam pela sobrevivência.

Em sua leitura de *Os Corumbas*, percebe-se que a análise de Álvaro Lins não explorou tanto os eixos temáticos e a representatividade do contexto nacional. Mas, por fim, depreendeu aspectos positivos como a capacidade dramática de Fontes. Se por um lado concebeu na obra características positivas, por outro, deixa bem claro que *Os Corumbas* não lhe agradou plenamente: “Ah, que pena não disponha tal romancista de um correspondente instrumento de técnica para a estruturação ficcionista com estilo, para a expressão em termos de arte literária! Mas é assim no Brasil: ou uma coisa ou a outra...”, conclui. Amando Fontes com certeza privilegia uma tradição mais voltada para a reflexão crítica do Brasil; Bueno acrescenta sua atenção e simpatia pelas camadas marginalizadas, tendo como medida a recorrência da descrição realista, mas que de modo algum se limita aos naturalistas exacerbados do século XIX, há uma clara superação e afastamento da tendência e do determinismo ao molde do romance zolaliano.

Em grande medida, a retomada dos preceitos do final do século XIX permitiu aos escritores neorrealistas de 30 um aproveitamento para a constituição de uma ficção que se caracterizou em um estado adulto e maduro. A herança dessa tradição ainda conferiu um panorama dos mais diversificados e posicionamento crítico sobre a realidade nacional, impasses como a seca, a fome, o declínio açucareiro, a decadência do modelo oligárquico patriarcal, o coronelismo e a disparidade da desigualdade provocada pelos avanços do capitalismo. Temas que apareceram nos autores abordados até aqui, como José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Amando Fontes, como representantes da

prosa nordestina, e também aparecerão em Érico Veríssimo enquanto figura marcante do Sul. O romance de 30 ainda é representativo das zonas concebidas como centrais do país – o chamado eixo *Rio/São Paulo* –; não por acaso, Álvaro Lins se ateve às figuras de Marques Rebelo e Antônio de Alcântara Machado.

Sendo assim, é importante nessa pesquisa retomar parcialmente os capítulos 15 e 17 de *Os mortos de sobrecasaca*, intitulados, respectivamente, “Saga de São Paulo” e “E uma saga do Rio de Janeiro em termos província-nação”. No caso de Antônio de Alcântara Machado o crítico avalia *Mana Maria*, o único romance de prosador paulistano, publicado em 1936 em edição póstuma; trata-se de uma reunião do romance inacabado juntamente com contos esparsos, alguns inéditos e outros já publicados anteriormente em revistas e jornais. Para Álvaro Lins, Antônio de Alcântara Machado é um escritor que representa tipicamente o modernismo devido à fixação pelo movimento. De antemão, o crítico problematiza a dificuldade de definir a produção modernista atual, uma vez que variadas eram as tendências e perspectivas; mas, a grosso modo, o caráter da produção era novo e moderno.

Será sempre muito difícil distinguir com exatidão aqueles momentos realmente novos (personalidades, obras, acontecimentos) que marcam, como etapas, as histórias das literaturas. Para os contemporâneos, então, a dificuldade se torna quase uma impossibilidade. Daí o motivo por que flutuamos e hesitamos quando nos chega a tentação de definir as tendências atuais da nossa literatura. Podemos fazer, para um resultado destes, muitos esquemas nas direções mais diversas. Todos eles, porém, serão parciais e mutilados. Pois a literatura deste último decênio – a chamada literatura post-modernista – encontra-se ainda numa fase de crescimento e formação (LINS, 1963, p. 251).

Avaliar, diante de tantos desdobramentos da produção do período, distinguindo a primeira fase da segunda, foi um desafio para o momento. A seu ver, há um acréscimo significativo, pois defende que o decênio 1930-1940, isto é, o segundo período modernista realizou uma produção a que a geração inicial (1922-1930) aspirou, porém, não conseguiu concretizar. Contudo, salienta que ao mesmo tempo em que se separaram em alguns aspectos, em outros, as duas correntes se imbricam e se prolongam. O crítico suscita tais questões porque concebe Alcântara Machado como uma figura típica do modernismo, na

verdade, das mais representativas, apesar de sua morte prematura. Embora sua produção seja mais voltada para o conto, o único romance produzido, *Mana Maria*, é crucial para o entendimento da produção do autor.

O ápice de sua produção seria o romance *Mana Maria*, no mais, parte significativa se restringiu a intuitos ideológicos sem grande favorecimento aos contos; mas, no caso do romance mencionado, há acréscimo ao seu repertório de escritor que vai muito além dos desencontros e excessos afobados da escola modernista. Narra-se a trajetória da personagem protagonista que acarreta nome ao livro. Ela se depara com um pretendente de casamento, o médico Samuel Pinto, este cuidava de sua irmã mais nova que estava doente apenas com o pretexto de se aproximar de Mana Maria. O pai Joaquim Pereira e toda a família almejam o casamento, já que o médico era, segundo eles, “um bom partido”. No entanto, a anti-heroína não aceita e repudia qualquer tipo de aproximação com os homens.

Trata-se de uma personagem masculinizada que foge claramente dos padrões estabelecidos da época para uma mulher: “a mulher era para casar” e que só trabalhava no caso de a família precisar muito de um acréscimo na renda. Ademais, a protagonista era considerada feia, bruta e jamais alguém lhe fizera a corte antes, isto é, lhe mostrara interesse. Para os pais, nunca ninguém se atrairia por ela, sendo um desperdício ela não aceitar o casamento com Samuel Pinto. A temática central do livro é o casamento e as relações sociais por conveniência. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, não deixa de exaltar a firmeza com que o autor maneja a língua coloquial: “nesse livro inacabado autoriza a falar, sem retórica, de uma bela promessa de ficcionista que a morte impediu que se cumprisse” (BOSI, 2013, p. 401). Além da substância ser relevante, Álvaro Lins concebe-o como o princípio de se libertar de destacados entraves e alcançar um plano autêntico de arte.

[...] *Mana Maria*, porém, já se formou na época nova do nosso decênio e revela que Antônio de Alcântara Machado começava a libertar-se de contingentes limitações para atingir aquele plano de liberdade que é o plano mesmo da arte. Creio, por isso, que Antônio de Alcântara Machado figurará, na literatura brasileira, tão incompleto quanto o seu romance *Mana Maria* (LINS, 1963, p. 254).

Ao tecer considerações favoráveis sobre a obra, de súbito e, estranhamente, a avalia como *incompleta*. Em seguida, retoma os elogios e distingue as qualidades literárias do autor: o *humour*, o lirismo, a seriedade de pensamento e ideias, bem como o seu gosto pelos problemas humanos e sociais. Logo à frente, admite que ao lado do reconhecimento apontado, depreende que falta algo de essencial no autor e na obra, dando a sensação de sujeito e objetos insuficientes. Apesar de suas rápidas pinceladas pela obra do prosador paulista, sua análise se finda com um olhar positivo, afora alguns defeitos sobre ele: “[...] escritor de tanta personalidade como Antônio de Alcântara Machado todos estes defeitos se produziram muito atenuados e muito diluídos”. Complementa que tais impasses “não deixam de abafar um pouco, ou deformar em parte, a expressão completa desta personalidade” (1963, p. 256). Além da ficção de Antônio de Alcântara Machado, enquanto nítido representante de sagas da cidade no capítulo “Sagas de São Paulo”, o crítico perpassa a capital carioca contemplando Marques Rebelo.

Assim como o autor de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, Rebelo é uma expressão da prosa urbana, mas, especificamente, do Rio de Janeiro. O crítico antes de adentrar na ficção do prosador carioca, problematiza os aspectos do sujeito em relação aos seus laços com a terra. Não é gratuito, conforme já dito, a nomeação do ensaio “E uma saga do Rio de Janeiro em termos província-nação”, pois, reflete-se, em um primeiro momento, a respeito do dualismo província/nação. Ele salienta que não há divisão entre tal par, e sim harmonia e complementação; o escritor, nessa assertiva, é mais universal à medida que confere fidelidade ao seu meio de formação, mais nacional e, até mesmo, mais espiritual se estiver ligado ao regional, isto é, à sua terra natal. Na linha de raciocínio do crítico pernambucano, a personalidade se firma apenas em conexão com a atmosfera e os círculos que se estabelecem com ela.

Não acredita, desse modo, em separação entre prosa rural e urbana, acrescenta que não se pode conceber em na literatura nacional uma prosa estritamente urbana com a febre de uma grande metrópole. Mesmo em São Paulo, por exemplo, os escritores se concentram na exploração das mais características e antigas regiões provincianas. Já no caso da capital fluminense, há amparo e união aos diversos indivíduos das localidades mais

remotas do país. “Literariamente, o que significa o Rio de Janeiro? Uma cidade que acolhe, que protege, que estimula o bom provincianismo”, define. Complementa que há nessa cidade a capacidade de receber todos, possibilitando uma sensação de aconchego, como se estivessem em casa; a seu ver, o município carioca tem a “possibilidade de juntar todos os provincianos numa grande província nacional”.

[...] Todos nós amamos o Rio como uma extensão da nossa província; e através do Rio todas as demais províncias. Aqui estão os paulistas, os mineiros, os gaúchos, os nordestinos, os nortistas; e todos nos sentimos como se o Rio fosse a nossa própria cidade, a nossa própria região (LINS, 1963, p. 272).

A afetuosidade defendida por ele tende a acentuar que quaisquer intuítos divisórios e intolerantes entre as regiões nacionais não passam de atitudes ridículas. A rivalidade entre Norte e Sul ou grupos interioranos e provincianos, recebe, segundo ele, o nome de “recurso de baixa política literária”, uma vez que nada acrescenta ao sistema literário nacional vigente atual ou de qualquer outra época remota. O ensaio escrito por Machado de Assis “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado em 24 de março de 1873, no periódico *O Novo Mundo* (v. III, nº 30), esboça muito bem a concepção do que é realmente ser nacional, uma vez que ele próprio era acusado de ser alheio às coisas do país.

O autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* define que o ideal do escritor é expressar sentimento íntimo para se tornar homem do seu tempo e do seu país, mesmo que tratando de assuntos remotos no tempo e no espaço, Álvaro Lins chega a fazer uma citação direta no ensaio sobre essas ideias de Machado (2013, p. 432-433). Na perspectiva machadiana, “não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região”, o problema são os excessos de sentimentalismo, assim, ele arremata o que “não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam” (ASSIS, 2013, p. 432).

A visão de Álvaro Lins sobre o nacional na literatura alia-se ao conceito machadiano, pois em ambos o princípio norteador é a terra, mas o escritor não deve se limitar apenas a esse quesito, já que na concepção de Machado uma obra que se restringir ao localismo puro nada mais faz que

acrescentar uma riqueza vocabular no que tange à fauna e flora. A verdadeira obra atinge patamar universalizante, sempre partindo dos elementos regionais de um lugar específico. Para Álvaro Lins há obras que, apesar de intentarem ser regionalistas, resultam num certo caipirismo, com linguajar localista e de vulgar provincianismo; bem como o autor de *Dom Casmurro*, Lins pensa que é impróprio cair em “uma prisão na terminologia local, no linguajar populista”, com obras desastrosas, só podendo ser lidas com o amparo de glossários ou dicionários especializados. No entanto, com raras exceções, o regionalismo/localismo nacional esboçou resultados formidáveis. Álvaro Lins, por exemplo, menciona a capital fluminense como espaço peculiar que, ao ser representado na literatura por muitos escritores, ganhou relevo; no caso, ele cita o próprio Machado de Assis que foi provinciano sem deixar de alcançar o elemento universal.

De Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis a Marques Rebelo e Octávio de Faria – o que encontramos nos romancistas cariocas? É a sociedade provinciana; ou a da alta burguesia de Botafogo, de Matacavalos, das Laranjeiras, de Petrópolis; ou a da pequena burguesia dos subúrbios, dos bairros distantes, das ruas humildes. Sim, como para confirmar ao Rio a sua categoria de ponto de convergência e de equilíbrio quis o destino que fosse carioca a figura principal das nossas letras, a figura que mais superiormente simboliza a nossa literatura: Machado de Assis. Que fosse um provinciano carioca este escritor de caráter nacional e universal (LINS, 1963, p. 272).

Nesse respeito, a conciliação entre zonas interioranas somando-se aos ambientes metropolitanos de modo algum produz divisão, Machado foi do regional ao plano cosmopolita, tocando em questões humanas e sociais que perpassam épocas na reprodução de leituras que jamais se esgotam. De acordo com Álvaro Lins, é para a família literária do autor de *Quincas Borba* que os escritores são chamados, mas poucos são escolhidos; pelo caminho largo muitos adentram, pela estrada estreita apenas alguns passam. Na intertextualidade indireta com a Bíblia seu discurso se compara com o que Jesus havia dito há mais de 20 séculos em Mateus 7:13-14 (2014, p.1352), mencionando uma “estrada larga e espaçosa” em oposição a uma “estrada estreita e apertada”; figurativamente falando, é pelo portão estreito que se

alcança a salvação; em contrapartida, a estrada espaçosa conduz à destruição, de modo que são muitos, ou seja, a maioria opta por esta segunda alternativa.

O crítico ilustra para assegurar que Marques Rebelo, pseudônimo literário de Eddy Dias da Cruz, faz parte da família de Machado, entrando pelo portão estreito, sendo considerado um grande mestre da escrita. Contribui para isso o mérito de conseguir refletir a vida provinciana carioca, assim como o próprio Machado e Manuel Antônio de Almeida. Lins define Marques Rabelo como um provinciano de espírito universal. Nesse aspecto, qualquer língua para a qual sua obra seja traduzida, ela será compreendida; ao semblante universal adiciona-se a particularidade carioca tanto na abordagem humana quanto paisagística. Os seus personagens acentuam a realidade do Rio, reforçando os ambientes físicos e sociais representados.

[...] Tem se mantido nesta orientação dentro de uma invariável fidelidade. O personagem Jorge, de *Oscarina*, não pode ser imaginado senão em certa classe do Rio; a personagem Lenisa, de *A Estrela Sobe*, está com o seu drama todo ligado ao ambiente radiofônico da cidade. Bem se poderá repetir a mesma coisa para qualquer um dos seus contos, para qualquer um dos seus romances. Tem ele um *humour* que é universal, mas o *humour* dos seus personagens é tipicamente carioca (LINS, 1963, p. 274).

O crítico exalta a ambientação e a retratação do meio carioca. O romance *A estrela sobe*, de 1939, é também destacado pela boa realização dos diálogos entre a protagonista Leniza Maier e Oliveira. Tendo que trabalhar ainda cedo para ajudar a mãe com as despesas, conheceu o médico Oliveira, este pretendia se casar com ela. A protagonista, contudo, almejava a carreira musical, consegue uma posição estável com a música até engravidar; ao ver a maternidade como empecilho, busca o aborto como solução de salvar seu trabalho. O Dr. Oliveira nega-lhe ajuda, pois considerava um crime tal ato, mas Leniza não desiste do interrompimento da gravidez e assim o faz, de modo que quase morre no fim ficando sozinha no desfecho da trama. Luís Bueno alerta que o romance foi aclamado pela crítica logo no seu lançamento. Marques Rebelo já se encontrava reconhecido como grande escritor da prosa urbana por meio do conto e da crônica. Bosi, assim como Álvaro Lins, o aproxima de Machado e Manuel Antônio de Almeida, e ainda de Lima Barreto, de modo que “não rompeu os liames com a tradição do nosso melhor realismo citadino”

(2013, p. 437). Com certeza, tais características contribuíram para o sucesso de *A estrela sobe*:

[...] *A Estrela Sobe* foi considerado logo de saída a obra-prima de um autor que, àquela altura, era considerado o maior contista brasileiro vivo, e teve a carreira de um grande livro, com reedições regulares, tão constantes quanto as das obras de Rachel de Queiroz, por exemplo (BUENO, 2015, p. 503).

As características da obra observadas por Bueno são semelhantes aos apontamentos de Álvaro Lins, sobretudo, no que concerne aos diálogos.

[...] é uma voz autoral que se intromete em tudo. Notas de rodapé explicativas – ou complicativas as mais das vezes –, observações à margem das ações, o controle quase obsessivo do discurso, que faz com que a fala de uma personagem, depois de uma ou duas palavras, passe a ser narrada indiretamente: estes são seus recursos prediletos. Este procedimento é novo na obra de Marques Rebelo se tomamos como referência seu primeiro romance *Marafa* (Idem, p. 503).

Assim como Luís Bueno, o crítico pernambucano admite o êxito do prosador e assegura que apesar de ser conceituado mais como contista, *A estrela sobe* pode ser considerado como o ponto mais alto de sua produção.

Espero que terei ainda oportunidade de estudar este livro, que julgo um dos romances mais completos entre os que foram publicados nestes últimos anos de renovação literária. Dos mais completos pela originalidade do assunto e da realização, pelo drama humano dos personagens, pela construção técnica, pelo estilo, pela força subterrânea que vai crescendo até a culminância das últimas páginas (LINS, 1963, p. 275).

Sem economia de elogios, analisa a obra do prosador fluminense exaltando suas características. É visível o conhecimento que ele possui acerca do Rio de Janeiro, uma vez que sua literatura esboça a fisionomia, os costumes e, até mesmo, a miséria da cidade. Apesar de que, para Álvaro Lins, a preferência é a descrição e a representação dos pequenos dramas da classe média, ou seja, a pequena burguesia com suas situações medíocres. Às vezes, a banalidade nasce dos excessos, caindo na repetição e na monotonia. Para o crítico, é evidente a qualidade de seus contos, destacando-se consideravelmente os diálogos (termos populares e gíria), recursos que, pelo

contrário, o crítico condenou em Jorge Amado. Mas, no caso do ficcionista carioca, é um dos poucos escritores modernos que ganha um parecer favorável na questão da linguagem popular sendo retratada na literatura. Adepto de um estilo com economia de palavras, é promissor igualmente seu tom de lirismo que, fugindo do sentimentalismo, chega a níveis de tonalidades frias e esquemáticas, diz o crítico. Salienta, por fim, que ele possui o perfil de uma “técnica consciente e estilo sóbrio e seco” cujos excelentes resultados advêm e correspondem com sua natureza humana.

Ora, aqui está um aspecto significativo para o entendimento da criação do Sr. Marques Rebelo: o da sua natureza humana. Tenho ouvido dizer e repetir muitas vezes que à sua obra falta um maior sentimento de humanidade, uma mais íntima solidariedade com os seus semelhantes. Acredito que esta é uma acusação perfeitamente injusta; e que nenhuma ausência dessa espécie será constatada na sua obra. Sem dúvida, o Sr. Marques Rebelo não é um sentimentalista; e está sempre em posição de defesa contra o sentimentalismo, contra o pieguismo, contra o verbalismo, o que representa uma vitória da sua arte. Pouco lhe importam as teses, os partidarismos, os gritos, as sensações de epiderme. Só lhe importam – e este deve ser o caminho de todos os artistas – os movimentos essenciais da vida humana. Ora, é triste, mas é verdade, que os homens não vão andando em linha reta; eles vão em ziguezagues como seres perdidos, como seres que nada sabem dos seus princípios e dos seus fins. Nesta marcha, uns são melancólicos, outros são ridículos. Expressar literariamente a melancolia ou o ridículo dos seres humanos: eis a vocação do Sr. Marques Rebelo. Ninguém dirá que não seja uma vocação de artista. Bem: o que há de desumano ou de cruel nesta posição do espectador que se sente, por sua vez, tão desgraçado quanto os seus personagens? Não será difícil verificar como o Sr. Marques Rebelo exprime o sarcasmo ao lado da piedade, a ironia ao lado da ternura e da simpatia, o desdém ao lado da solidariedade (Idem, p. 277).

De fato, é louvável a falta de partidarismo cujas finalidades em nada contribuem à composição do romance, algo muito condenado pelo crítico em um romancista. Pelo visto, a natureza humana presente em sua obra leva o analista pernambucano a dizer que se confundem criador e criatura, o biografismo acaba sendo seu único recurso para explicar os personagens problemáticos que vigoram, sobretudo, a partir do século XX. O que se verá em suas análises sobre o romance moderno psicológico.

Dentro desse panorama do regionalismo de 30, não se pode desconsiderar a omissão da prosa de 22, destacando-se como principais recursos estéticos o uso de períodos curtos, fala coloquial e a aproximação com a poesia. Dessa forma, escritores como Mário de Andrade (de quem o crítico era amigo)²⁵ com o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927) e, principalmente, *Macunaíma* (1928), não pode ficar de fora da história do romance nacional. Assim como Oswald se destaca com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e, sobretudo, *Serafim Ponte Grande* (1933).

Macunaíma, por exemplo, por apresentar o personagem protagonista com nome homônimo ao do livro, figura que, na condição de anti-herói sem nenhum caráter, representa por suas características (feiura, preguiça, falta de caráter e amor pelo dinheiro) uma imagem satírica bastante própria do brasileiro. Cumpre lembrar que esse personagem de Mário de Andrade e o próprio romance é o resultado das pesquisas do intelectual sobre o folclore e os costumes brasileiros e seu objetivo é definir um projeto de caráter

²⁵ Embora seja citado o fato de serem amigos, isso não facilita ao ponto de ele atribuir elogios com uma análise tendenciosa devido à proximidade com o escritor. Exemplo disso, o caso de Nelson Rodrigues (1912-1980), pois mesmo se declarando amigo do dramaturgo, não o livra de seu ponto de vista negativo em relação a um de seus trabalhos específicos. O texto foi coligido à 5ª série do *Jornal de Crítica*, tornando-se o capítulo XVII, intitulado “Tragédia ou Farsa?”. Nele, o crítico faz ponderações ferrenhas ao drama *Álbum de Família* (1946), alegando que Nelson Rodrigues não teve o êxito alcançado com *Vestido de Noiva* (1943). Ele aponta o fracasso da peça que, a seu ver, foi “mal planejada e ainda pior executada”, sendo ela destituída de senso literário e artístico. O autor apresenta um assunto ordinário, além de não conter verossimilhança, uma das características primordiais do gênero tragédia. Assim como em *Édipo Rei*, de Sófocles, dramaturgo grego que é um dos mais importantes escritores de tragédia, o incesto apresenta-se como o tema central; contudo, enquanto que na peça grega o incesto aparece como uma irreparável desgraça em que os indivíduos estão acorrentados pelo Destino, no drama brasileiro o incesto é configurado sob a “apresentação objetiva e simplória, como se fosse uma normalidade; as criaturas que dele participam tudo sabem e tudo conhecem dos seus impulsos” (LINS, 1947, p. 187-188). Além disso, infere o crítico que “[...] na parte do estilo, porém, é que *Álbum de Família* se apresenta numa absoluta fragilidade. Não há nela um só diálogo com a grandeza formal da tragédia” (Idem, p. 192). E, continua ele ponderando sobre a fragilidade do drama: “[...] Mais ainda: não há nela num só diálogo que tenha consistência verbal, valor literário e beleza estilística. Expressam-se geralmente os personagens numa linguagem grosseira, chula e banalíssima, ostentando uma desoladora miséria vocabular” (Idem, p. 192). Apesar dessa nítida visão negativa sobre a peça, Lins deixa claro que, além de *ser amigo do autor*, seu propósito com a crítica é manter vivo seu interesse sobre os rumos do teatro brasileiro, acompanhando as publicações que vinham aparecendo no momento. Por fim, é preciso esclarecer que tais dados foram retirados da dissertação *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos* (RODRIGUES, 2015). É interessante levantar a questão de que Lins foi um leitor do teatro nacional, acompanhando seus desdobramentos, portanto, seria notável um estudo que se buscasse especificamente analisar sua crítica e teoria teatral.

nacionalista. Macunaíma, portanto, representa a miscigenação dos três povos que compõem a formação da nação: europeu, índio e negro.

A trajetória de Macunaíma ao longo da narrativa exprime a realidade brasileira, estabelecendo uma ponte entre o passado e o presente, pois num primeiro momento o espaço geográfico retratado é o interior brasileiro, já que o protagonista é oriundo da tribo indígena Tapanhumas que vivem à margem do rio Uraricoera. Depois a ambientação da trama se desloca para a grande metrópole brasileira que se formava na época, São Paulo, exibindo assim a modernização acelerada pela qual passava parte do país. O romance então coloca a par da incessante busca e luta do herói nacional, de modo que o indivíduo vai se construindo e se reconstituindo de sentido ao longo de seu percurso. Há uma evidente paródia no sentido de desconstruir os heróis do romance do período romântico, sobretudo, o índio ao molde alencariano.

No fundo da mata virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapatar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: - Ai! que preguiça!... E não dizia mais nada. [...] Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém (ANDRADE, 1984, p. 13).

Se Mário soube muito bem representar com crítica e humor a nação em um plano temático e revelar as tensões e contradições da formação do país, Oswald com o romance *Serafim Ponte Grande* apresenta uma aglutinação de procedimentos e estilos artísticos, de modo que a narrativa se compõe em meio aos mais variados tipos de gêneros literários. Presencia-se, de fato, uma verdadeira *radicalização* em termos estruturais da ficção, desarticulando, desestabilizando e, ao mesmo tempo, problematizando as estruturas narrativas convencionais. Na verdade, há uma proposital “anarquia” linguística e formal, contendo uma sequência de fragmentos que leva o leitor a se confrontar com um método ao qual ele não está habituado. Em termos de enredo, apresenta-se a trajetória de Serafim, um modesto funcionário do serviço público que se transforma em terrorista, presidiário e, enfim, milionário. No entanto, não possui requintes culturais para aproveitar sua nova posição no

âmbito social. Seu casamento com Lalá fica abalado com a chegada de sua prima Dorotéia, frustrando-se ao não ser correspondido. Ao retornar ao Brasil, após viajar para diversos lugares, é que ele ataca a imprensa, um quartel de polícia e o serviço sanitário. Na sequência, seu amigo, o bajulador Pinto Calçudo, lhe rouba o barco com o intento de fundar uma sociedade utópica e realizar uma viagem permanente com seus tripulantes.

No romance, portanto, nota-se um inconformismo constante que tenta romper com as hipocrisias e contradições pertinentes à burguesia da época. No decorrer, o herói acaba frustrado e amargurado em meio ao caos próprio do espaço paulistano em que a trama se constitui. A linguagem se mostra concisa e telegráfica, predominando a velocidade da narrativa com informações que se encontram sugeridas e subentendidas. No discurso, ainda predomina certa tendência poética, erótica/sexual, satírica, humorística... Alinhado a isso, observa-se uma mescla entre os elementos estrangeiros e nacionais, de modo que essa obra engenhosa proporciona vislumbrar uma autêntica configuração da identidade nacional brasileira.

É imprescindível contextualizar e situar principalmente essas duas importantes obras do romance nacional que não passaram pelo crivo analítico de Álvaro Lins; de fato, é um momento de experimentação e ruptura na prosa nacional que muito contribuiu para o grande momento que é a produção da década de 30. No caso de Oswald, na busca e no “trânsito para a experiência do romance ‘informal’”, sobretudo, com *Memórias sentimentais de João Miramar*, nas palavras de Bosi “a crítica, severa mas válida, está a indicar que o romance de personagens não era o caminho ideal de Oswald” (2013, p. 383). Talvez por isso se deu a omissão do crítico pernambucano que via o personagem como fator crucial do gênero romance. No caso de Mário de Andrade, encontram-se análises apenas da produção poética em *Os mortos de sobrecasaca*.

Outro fator preponderante, já reiterado na tese, é que Álvaro Lins tinha como concepção ainda o romance tradicional; a revolução formal realizada pelos autores paulistanos possivelmente não se “enquadrou” na leitura do crítico, levando-o ao silêncio sobre tal produção. Isso já antecipa que o romance moderno foi um ponto emblemático em suas análises, um entrave nas

suas interpretações. Mas no que diz respeito ao movimento dos anos 30, percebe-se que os romancistas regionalistas como Amando Fontes, José Lins e Jorge Amado possibilitaram uma leitura mais favorável. Por outro lado, e já antecipando, os intimistas limitaram seu horizonte de expectativa: Graciliano, Veríssimo, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria e a prosa inicial de Clarice Lispector. Tais prosadores serão considerados com mais detalhe no capítulo a respeito do romance moderno psicológico.

CAPÍTULO IV – A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DO REALISMO PSICOLÓGICO

IV.1 REVOLUÇÃO TEMÁTICO-FORMAL E O INÍCIO DO ROMANCE PSICOLÓGICO: O LUGAR DE MACHADO DE ASSIS NA LITERATURA BRASILEIRA E NA CRÍTICA DE ÁLVARO LINS

“[...] Dostoiévski e Machado penetram antes da psicanálise nos porões interiores” (SCHÜLER, 2000, p. 56).

Álvaro Lins foi leitor de Machado? É com tal questionamento que se começa esta etapa. A resposta é sim! Álvaro Lins lê e relê Machado, é um nome constante em seus ensaios. Da maneira mais apropriada? Isso já é uma questão complexa para ser elucidada. Se por um lado ele escreve uma história literária para Eça de Queirós, e um livro sobre a técnica do romance de Marcel Proust, parece evidente que tenha valorizado um pouco mais os estrangeiros do que os nacionais. Mas não cabe a ninguém questionar tanto o gosto como as escolhas de leitura, pois se deve prezar pela liberdade do indivíduo de fazê-las da forma que bem lhe agradar.

O que, afinal, ele escreveu sobre o escritor carioca? Infelizmente, não há artigos e trabalhos sistemáticos em que avalia o trabalho de Machado. No entanto, existe o reconhecimento do autor de *Helena*, aparecendo sempre de forma esporádica como meio comparativo em suas análises dos escritores. De fato, Machado lhe serviu como uma referência nos atributos de um verdadeiro artista. “Para o Sr. Álvaro Lins, a alma humana é o assunto supremo da arte. É esse interesse psicológico que determina o amor inesgotável do Sr. Álvaro Lins à obra de Machado e ao próprio Machado de Assis” (CARPEAUX, 1999, p. 462).

Em meio aos fatos, não se têm certeza se houve tanto amor assim. Inferir acerca dessa estima demasiada como faz Carpeaux parece muito suspeito e um pouco exagerado; mais uma vez a desconfiança se dá pela ausência de estudos meticolosos que o tratassem da forma devida. Machado aparece mais como um espectro servindo para validar um autor caso este estivesse em seu mesmo nível estético. Como uma espécie de farol, baliza, em

muitos momentos, as concepções de Lins sobre as obras da literatura brasileira, quase sempre num viés comparatista. É claro que a comparação serve como fundamento da erudição do crítico ao poder aproximar diversos ficcionistas. Mas, nesse caso, faltou produzir análises mais consistentes acerca do texto machadiano; talvez o crítico, limitado em sua época, tenha encontrado dificuldades e se viu limitado diante de Machado. Assim, uma das hipóteses dessa tese é que Machado tenha sido uma página mal resolvida de sua crítica, possivelmente o seu “calcanhar de Aquiles”.

Em *A glória de César e o punhal de Brutus*, por exemplo, o crítico compreende que a literatura nacional possui raízes no Romantismo, é o “lugar” em que Machado começa sua carreira para, enfim, consagrá-la incorporando elementos do Realismo (apesar de contrariar os próprios preceitos realistas e naturalistas).

Parece-me que no Brasil o neo-romantismo encontrará um ambiente muito propício para o seu desenvolvimento. Não será exagero dizer que toda a nossa literatura está realizada sob o signo de uma certa inspiração romântica, apenas em perturbando, nessa afirmativa, a circunstância de pouco ter de romântica na sua obra duradoura a figura principal das nossas letras: Machado de Assis (LINS, 1963, p. 137).

É com o Realismo que se retrata a nova sociedade na visão de Lins e Machado já é apontado como uma referência sem precedentes e procedentes: “Ora, se além de Machado de Assis, existem na literatura brasileira escritores que mereçam estritamente o título de “clássicos”, João Francisco Lisboa será dos primeiros nesse pequeno número” (LINS, 1963, p. 304). Assim, define que os letrados preferem Machado de Assis e também Raul Pompéia (LINS, 1963, p. 125).

No entanto, é no Capítulo XI da 1ª série do *Jornal de Crítica* que se encontra um artigo especificamente sobre o autor fluminense: “Machado de Assis, exercício literário”. Por ser tratar da 1ª série é um livro difícil de ser encontrado; na verdade, toda a obra do crítico caruaruense encontra-se quase que completamente esgotada e fora de circulação. O ensaio se constitui de um tom bastante elogioso e louvável sobre a presença de Machado e relata a dimensão de estudos que se formava a respeito de sua biografia e bibliografia:

Mais do que o autor principal da nossa literatura, mais do que um perfeito homem de letras, mais do que um permanente exemplo – Machado de Assis representa hoje um assunto. Um exercício literário. Esta é uma circunstância que ajuda a explicar as numerosas tentativas de descrições biográficas, de interpretações, de ensaios que se vêm levantando em torno de uma figura e de sua obra. Não é só Machado que os seus biógrafos e ensaístas acabam revelando; é a si mesmo que um autor exprime quando está exprimindo Machado de Assis. O criador de *Braz Cubas* permanece um espelho, onde as fisionomias mais diferentes e contraditórias podem encontrar a sua forma e a sua expressão. O que há na sua obra de oscilação, de vacuidade, de mistério, excita a curiosidade e provoca a vontade tão humana de decifrar o enigma. A lição dos gregos, porém, se uma vez: aquele que pretende decifrar o enigma não decifrárá senão a si mesmo. O enigma resulta sempre um mito. A sabedoria estará em buscar o segredo da esfinge como um meio e não como um fim (LINS, 1941, p. 171).

Ressalva-se o valor de Machado e o avanço que os estudos a seu respeito vinham ganhando. Apesar do elogio excepcional e do pedestal em que o prosador é posicionado, há muitas incoerências em suas análises. Equívocos foram demasiados ao compará-lo a Eça nas questões do compromisso social, tudo isso foi refutado com os estudos de Roberto Schwarz, já bem discutido no capítulo sobre a ficção queirosiana. Sem falar em sua nítida propensão pelo escritor lusitano. Como a obra de Machado marca uma revolução temática e estrutural, onde forma valoriza o conteúdo e antecipa procedimentos da modernidade, pode ter sido um *entrave* para Álvaro Lins entender sua produção.

Álvaro Lins muito se familiarizou com a arte do escritor português, isso porque sua concepção de narrativa ainda visava aos preceitos do século retrasado. Pois mesmo situando-se no século XIX, o romance machadiano não se dobra ao modelo tradicional com o qual o crítico estava acostumado. Então, acredita-se que tais dificuldades em absorver tamanhas novidades podem ter ocasionado a omissão de Lins em realizar mais estudos sistemáticos a seu respeito. Assim, é preciso confessar que tal etapa conta com a crítica e teoria de tantos outros nomes de pesquisadores de Machado e em menor proporção com a do intelectual pernambucano.

Ao se dar conta da possibilidade de narrar em primeira pessoa e das grandes limitações das escolas realista e naturalista, não tardou para que

Machado de Assis rompesse com tal tendência, em nenhum momento de sua produção ele se filiou estritamente a ela. Inaugurou então os procedimentos que abriam caminho para a “modernidade” na narrativa nacional, de forma que em pleno século XIX as camadas letradas se depararam não com um autor defunto, mas um *defunto autor*. Ao dar voz a um indivíduo que se posiciona além do plano terrestre, o prosador carioca colocou em xeque todos os limites até então estabelecidos que conduziam à confiabilidade do narrador. Assim, Schüler afirma que “Machado, embora muito bem documentado em tudo o que escreve, soube preservar o que à arte romanesca é exclusivo”, a seu ver, ao atribuir “[...] a palavra a um morto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, afronta o cientificismo, sublinhando que não cabe à arte pedir validação à ciência” (2000, p. 77).

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* também desestabiliza uma outra instância respeitada até o século XIX que é a *linearidade* das tramas narrativas. Ao iniciar a estória pela sua morte, o narrador-protagonista Brás Cubas lança novos paradigmas para a estrutura da ficção que alcança voos ainda mais altos no século que o procede. Irrompe, a partir da produção machadiana, um leque de possibilidades técnicas e de organização da ficção no Brasil. Machado de Assis, em contato com a cultura e a literatura ocidentais, a francesa e a inglesa, principalmente, assimila os novos recursos da prosa, realizando um aproveitamento das leituras para “modernizar” a forma de seus romances e oferecer novos modelos aos prosadores nacionais. Álvaro Lins não deixou de reconhecer os créditos que vinham sendo a ele atribuído e a centralidade na cultura nacional.

Machado é o nosso enigma literário e também o nosso mito. Consequentemente, o mais ambicionado e o mais fascinante dos assuntos para os críticos e ensaístas. Todas as literaturas, aliás, possuem essas figuras-mitos (figuras centrais, fundamentais, essenciais), que servem não só de fontes de inspiração para outros autores mas de exercício para os exegetas, sobretudo os jovens: na França, Montaigne; na Inglaterra, Shakespeare; na Alemanha, Goethe; na Espanha, Cervantes; na Itália, Dante (LINS, 1941, p. 171, grifo nosso).

Apesar de incontestável, a visão de crítico não se incumbe do texto e do projeto machadiano propriamente dito. No “novo projeto”, a perspectiva da

voz no texto em prosa deixa de privilegiar o ato descritivo exagerado, ganhando espaço, por exemplo, a técnica do monólogo interior. A descrição exacerbada, muito peculiar às conhecidas escolas realistas do final do século XIX, foi por muitos descartada, ficando em um segundo plano. A ficção dos séculos seguintes e a contemporânea tendem mais a retomar a tradição machadiana, isto é, em muitos momentos, houve predominância do romance psicológico. A instância narrativa *onisciente* (que tudo sabe e tudo vê) cedeu mais oportunidade à visão fragmentada e incerta para se representar o caos do mundo moderno.

O “Eu” como testemunha possibilitou um contato mais direto e verossímil com o leitor, no intento de expressar uma “verdade” ou mesmo uma possibilidade de determinado ponto de vista ²⁶. No entanto, na prosa machadiana, além desse viés, é adotado ainda o narrador-protagonista, comprometendo consideravelmente a *onisciência* e sem “acesso ao estado mental das demais personagens” (LEITE, 1989, p. 43). Ele se manifesta de “um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (Idem, p. 43). São passos importantes para o desenvolvimento do monólogo interior e do fluxo de consciência nas narrativas do século XX, conceitos que serão tratados mais adiante. O crítico compreende a dimensão ambivalente que a prosa machadiana atinge, resultando na complexidade de interpretações de sua obra:

Escrever sobre Machado de Assis importa, pois, a utilização de um tema riquíssimo e inesgotável. Importa também na certeza de que podemos ficar situados para além do bem e do mal, para além do erro e da verdade, para além de todos os critérios e de todas as limitações. Pois se a obra de Machado significa uma afirmação suprema de relatividade e oscilação entre erro e verdade (v., de maneira particular, o conto “O Alienista”), um permanente desencontro sobre a origem e o destino dos homens, uma trágica visão da inanidade das coisas pela ausência de um seguro ponto de apoio – como exigir que se ofereça a seu respeito uma interpretação

²⁶ Para uma melhor apreciação do conceito, é importante consultar a definição de Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo*: No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu e ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos (LEITE, 1989, p. 37-38).

única, certa, exata? Dentro daqueles romances, daqueles contos, daquelas crônicas – o que é regular, certo, exato? Cada um fica, portanto, com a liberdade de ter sobre Machado a sua verdade e a sua visão. Podemos discordar delas porque não se ajustam com as nossas, mas nunca porque possamos dizer que sejam erradas. Uma dúvida sempre se levantará: a visão verdadeira será a nossa ou será a visão contrária? (LINS, 1941, p. 172).

No caso dos romances de Machado de Assis, da tríade – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* – os quais interessam aqui na qualidade de constituírem o mais elevado “salto estético e formal” na prosa nacional, são utilizados os conceitos e categorizações de Yves Reuter²⁷. O narrador *autodiegético* confere a tal liberdade apontada por Álvaro Lins, a falta de ponto de apoio, uma vez que em tal empreitada as vozes mais sugerem do que afirmam. Acontece que as dimensões comunicativas que conduziam o universo romanesco eram, até então, naturais e aceitas como confiáveis; mas, segundo Reuter (2002), tornaram-se suspeitas, pois, certamente, o romance não podia mais ser uma tese ou ensaio como fora nos fins dos novecentos. Novos procedimentos provocam mudanças e uma amplitude que diferencia drasticamente as estruturas e perspectivas estéticas das narrativas. Em Reuter tais transformações despontam como pontos nodais de sua análise, assim, ele corrobora para a compreensão da ficção que surge no século XX.

Essas formas de articulação de dimensões e de sequências heterogêneas, que devem ser novamente situadas de forma constante na história cultural, são finalmente compreendidas em relação ao posicionamento estético dos romances (REUTER, 2002, p.141).

[...] a literatura contemporânea de vanguarda tende a preferir um romance de sentidos misturados ou de sentidos múltiplos (dialógico) a um romance de sentido claro e único (monológico). Desse ponto de vista, podemos considerar Kafka como um dos maiores precursores (ver *O Processo* e *A Metamorfose*) (REUTER, 2002, p. 142).

²⁷ As denominações aqui utilizadas são resultado da consulta da obra *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*, de Yves Reuter. De fato, uma obra significativa para a abordagem da narrativa, trazendo conceitos narratológicos que clareiam o entendimento dos níveis de organização do texto em prosa.

Ampliação de recursos e principalmente de vozes é um impasse típico do romance moderno. Os focos se multiplicam, imbricam e se firmam, e tendem a constantes mudanças. É, de fato, o momento de dar vez e voz ao interior do indivíduo.

A associação de ideias por semelhança, oposição ou aleatoriamente é o princípio que rege o fluir da consciência. Esta, por não se concentrar, desloca-se com rapidez de um objeto a outro. Os conteúdos, presentes só no momento que passa, não estão sujeitos a relógios ou outros recursos empregados para medir o tempo. Lembranças recentes e remotas misturam-se com impressões no mesmo grau de presença. O texto se fragmenta em segmentos curtos, longe da articulação do período, fruto da atenta elaboração racional. Registram-se as ideias na fronteira da consciência, antes de peneiradas por critérios de valor ou de conveniência. A espontaneidade não compromete evidentemente a unidade da obra, balizada que está pelas linhas temáticas do romance (SCHÜLER, 2000, p. 56).

Tais apontamentos reforçam as ideias de fragmento e de focos pluridimensionais que passam a predominar, visto que as narrativas de descrição de costumes onde pairava o centro da gravidade deixam de prevalecer. Como afirma Lúcia Miguel Pereira, “nada os habituara de antemão à nova maneira de Machado de Assis, já que nenhum crítico vislumbra as sondagens psicológicas escondidas sob os casos sentimentais que até então de preferência contara” (1950, p. 49). Salienta ainda que embora *O mulato* tenha atraído os holofotes devido ao teor de inovação (é claro, para a escola naturalista) e rebeldia, ou seja, visivelmente amparado no prestígio das tendências do fim do século retrasado, já o romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas* não obteve a recepção devida e a atenção de imediato, tendo em vista o paralelo com o imenso alcance que a obra teve mais tarde no panorama da literatura brasileira.

Álvaro Lins não comenta acerca da estrutura da narrativa, tampouco realiza um “enfrentamento” do texto machadiano. No trecho abaixo, percebe-se que o crítico se desvia da obra para a vida, mostrando mais considerações sobre o que ele insiste ser um mistério a figura de Machado:

Não é só a obra de Machado que, na sua aparente transparência, se apresenta misteriosa, mas também a sua figura, a sua vida, os seus

problemas. Não que ele não afirme e negue: não fez outra coisa senão afirmar, negando, e negar, afirmando. Mas tudo num plano de relatividade e de cepticismo: sempre pela metade, sempre duvidando, em essência, tanto das suas afirmações como das suas negações. Esta possibilidade de se deixar completar e prolongar representa, ela mesma, a grandeza da arte machadiana; e também o segredo da sua perpetuidade: haverá, em todas as gerações, a ambição insatisfeita de prolongá-lo e completá-lo. Ainda neste ponto, apresenta-se excepcional em nossa literatura. O que é comum, entre nós, é o autor confessando-se todo na sua obra, nas suas entrevistas, nas suas conversas; é o autor matando, com um golpe só, toda a curiosidade e todo o interesse que provoca. Machado, não. Quando muito surge, deixa o pensamento no ar, entreabre a porta (LINS, 1941, p. 172-173).

Fica bem claro que a obra em si ainda não é seu foco; ademais, quando comparou a vida de Machado com a de Eça, exagerou em definir o aquele como alguém que detesta a vida, enquanto este a ama e a valoriza. Não houve fundamento algum em tais argumentos, o que se viu foi o intuito de sempre colocar o autor de *O primo Basílio* acima do escritor brasileiro. De certo, pouco olhou para a estrutura da narrativa e do projeto estético machadiano.

Acontece que o novo aparato narrativo contava com a liberdade formal e dispensava os “melosos e sentimentais, para discernir o íntimo de suas criaturas”, define Lúcia Miguel Pereira (1950, p. 49). Apesar de aqui logo se atentar ao romance de 1881 por sua revolução estrutural, a pesquisadora assegura que o “autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* existia no de *Ressurreição* como a Capitu da Glória estava na de Matacavalos – em germe” (1950, p. 60). Ressalta-se tal ocorrência para mostrar que Machado inova desde as narrativas iniciais, seja nos contos destinados aos jornais ou nos romances também “parcelados” para a publicação na forma dos folhetins do princípio de sua carreira. Tanto uma leitura mais pioneira como a de Lúcia Miguel-Pereira, até trabalhos mais recentes apontam para tal viés renovador; é o caso do estudo de Raquel Cristina Pedroso, cuja dissertação intitula-se *O narrador de Helena de Machado de Assis: ethos modernizador em matéria literária acanhada*, de 2016, pesquisa na qual se olha para o segundo romance do prosador com o intuito de trazer à tona as implicações subjetivas, tais como impulsos, emoções e motivações dos indivíduos de modo a transcender exclusivamente as forças externas. Indagação que se casa muito bem às

palavras de Lúcia Miguel-Pereira ao afirmar que o prosador carioca “buscava a natureza do homem, as molas secretas das suas reações” (1950, p. 60).

Contudo, ainda segundo Raquel Cristina Pedroso, mesmo os romances machadianos iniciais representam um salto em relação ao romance romântico, realista e naturalista. O que se constata e interessa aqui é apontar Machado como o marco inaugural na nova linha de força que se encontra para o romance brasileiro, que é a prosa *introspectiva*, a qual se desenvolve ainda mais nos séculos seguintes, ganhando adeptos de toda ordem (escritores, leitores, críticos e teóricos). É importante, assim, considerar ainda tanto a visão de Álvaro Lins sobre a prosa de Machado de Assis e o seu respectivo *lugar* no panorama da literatura nacional, quanto sua perspectiva sobre o romance psicológico moderno. Pois, se na parte anterior da tese o foco foi o romance tradicional da linhagem do Realismo e do Naturalismo, o presente capítulo e o próximo se interessam pela prosa moderna que ganha traços mais abstratos e rompe com as narrativas estritamente descritivas produzidas até então. Só após passar a limpo tais observações, é possível avançar na parte seguinte da tese, que apura com mais afinco os caminhos e rumos da prosa do início do século XX.

Mas, ainda no século XIX, no que diz respeito exclusivamente ao autor de *Dom Casmurro*, é possível entender que a crítica literária de Álvaro Lins o coloca no centro do cânone nacional; ele afirma, sem receio, em momentos diversos, que Machado é a figura principal de nossas letras e que, a partir de seu provincianismo, surge o escritor de caráter nacional e universal (1963, p. 272). Aliás, Machado, a seu ver, é um homem das letras, pois ao ofício literário que ele se dedicou durante toda a vida. Para muitos escritores a escrita fica em um segundo plano, de modo que a “literatura tem sido, quase sempre, para os nossos autores, um instrumento ou um derivativo. Um instrumento para empregos, para ascensões políticas, para situações sociais” (LINS, 1941, p. 173). Devido a isso, ele afirma que a arte não passa de um derivativo, como para preencher os ócios do ostracismo, distração e complemento da boemia. Machado, por outro lado, é um caso de dedicação ao mundo da literatura apesar de ter desempenhado outros ofícios para sobreviver:

[...] Machado de Assis, porém, coloca-se acima de qualquer divisão e se constitui um tipo exclusivo de escritor. É verdade que, não podendo ser um profissional das letras, aceita um ofício de repartição pública. Estabelece, no entanto, entre o ofício da repartição e o ofício das letras, uma linha divisória: dois mundos, dois homens duas atitudes (LINS, 1941, p. 173).

Vale a pena notar que Lins insiste na biografia do escritor, resultando em desmedida vinculação de autor e obra com conseqüente falta de foco no texto literário:

[...] Machado apresentava duas faces, uma artificial e convencional, a da vida comum; a outra, a verdadeira, esta só se revela no seu gabinete e diante das folhas em branco: a da vida literária. E esta personalidade, ele a resguardou contra todas as seduções e todas as solicitações estranhas à literatura. Por isso, o seu legado não é só o de sua obra; é, igualmente, o da sua figura de autor (Idem, p. 174).

Observa-se que seus escritos apenas tratam do escritor dos romances e contos, não há em seus trabalhos artigos ou ensaios próprios e específicos para tratar da prosa machadiana como há para os mais diversos escritores nacionais e internacionais. É curioso que sua presença percorra quase todos os seus textos de teoria e crítica e a recepção dos autores escritores em prosa. Nessa órbita, a figura do romancista carioca aparece dispersa e de maneira nada uniforme; por exemplo, quando o compara com Eça de Queirós, conforme já salientado, o crítico exalta a figura deste e atribui a Machado um valor mais discreto, já que a trajetória do escritor lusitano é ilustre no ambiente literário e social, enquanto a do brasileiro é ofuscada.

O crítico erra ao considerar que os problemas sociais são abordados somente por Eça. Apesar dessa página malsucedida de sua crítica, Machado ainda ganha destaque ao ser associado a autores brasileiros de peso; melhor dizendo, os escritores de cuja recepção o crítico tratava logo eram comparados ao criador de *Esaú e Jacó* para observar se os principiantes tinham ou não o mesmo domínio estético e inovador que ele. Fica clara a sua admiração e reconhecimento por Machado na citação seguinte de um de seus ensaios em *Os mortos de sobrecasaca*:

Para a família literária de Machado de Assis são muitos os chamados, raros os escolhidos. Não é só uma semelhante natureza humana que se exige, também os rigores do trabalho artístico: um estilo que tenha elegância, precisão e agudeza, sem nada perder na sua simplicidade; uma técnica que signifique completo domínio do mundo imaginativo, sem prejuízo da sua aparência de espontaneidade e abandono; um conhecimento dos homens e da vida social que indique aprofundamento constante de visão, sem esquecer a sua fonte de participação nessa existência pessoal e social dos seus semelhantes (LINS, 1963, p. 247).

Quando comparado a Eça, tratou-se, na verdade, de uma página mal resolvida, já que nas últimas linhas do fragmento citado, Lins fala do potencial de Machado também sobre as esferas sociais de seu contexto histórico; e, ainda a seu respeito, é mencionado o papel principal que cabe ao romancista, isto é, no domínio da técnica. Antonio Candido diz sobre o significativo alcance de sua ficção e do amadurecimento conquistado por Machado, visto que “foi decisivo e cheio de consequências futuras, porque ele não apenas consolidou com maestria uma escolha temática, mas se interessou por técnicas narrativas que eram heterodoxas e poderiam ter sido inovadoras” (1988, p. 203). O auge conquistado com ele permitiu novas possibilidades, por exemplo, o regionalismo ficou como uma opção secundária, tendo em mente que Machado buscou “trazer para o primeiro plano o *homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado” (1988, p. 203). De fato, além de atribuir significado exorbitante ao romance nacional, eleva a narrativa brasileira ao plano universal, possibilitando comparações em um nível mais profundo de complexidade.

[...] Machado de Assis não é aqui apenas citado por ser o maior dos romancistas brasileiros, mas porque seu nome é o único que pode sofrer o paralelo com os grandes vultos universais, o único que suporta o exame puramente crítico; a todos os outros, inclusive a Raul Pompeia e Lima Barreto, que mais de perto o seguiram, é indispensável o socorro do relativismo histórico (PEREIRA, 1950, p. 11).

O fator preponderante é a qualidade estética, de modo que a prosa machadiana resiste a uma análise mais profunda que outros não poderiam aguentar; conforme Lúcia Miguel-Pereira bem especificou, até mesmo autores

de peso do século XIX não contribuíram para a cultura nacional com o êxito que Machado o fez.

No caso, Raul Pompeia, ao publicar *O Ateneu* em 1888, se destaca com tal romance de aspecto memorialista e não indiferente às inquietações da alma humana. Assim, *O Ateneu* se afasta um pouco do realismo que condicionava os seres à fatalidade do ambiente e sempre resultava tanto em indivíduos tipos e em situações típicas. A obra retrata a trajetória do adolescente Sérgio no internato cujo nome é homônimo ao do livro; a narrativa se dá em primeira pessoa pelo estudante que é o personagem principal. Devido ao aproveitamento de tendências múltiplas, há certa indefinição no romance, de modo que a inovação permite uma diferenciação das demais obras do realismo.

Raul Pompeia partilhava com Machado o dom do memorialista e a finura da observação moral, mas no uso desses dotes deixava atuar uma tal carga de passionalidade que o estilo de seu único romance realizado, *O Ateneu*, mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e se já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente (BOSI, 2013, p. 194).

Alfredo Bosi pontua que ao narrar também em primeira pessoa e explorar o íntimo do ser, Pompeia tratou com afinco as questões de moralidade, apenas não atinge o nível de criticidade alcançado por Machado de Assis: “[...] ao contrário dos livros de Machado que, no esgarçado da linha narrativa e no cinzento da linguagem, traem um esforço vigilante de distância e mediação” (2013, p. 197-198). Isso porque é nítida em *O Ateneu* a presença de determinado *ressentimento* e *revolta* por parte do autor, o que não lhe possibilitou o afastamento necessário para tratar da corrupção e hipocrisias latentes na sociedade representada. Mas *O Ateneu* não deixa de ser uma obra inovadora, já que antecipa características modernas e se afasta visivelmente das obras naturalistas, daí um dentre os grandes êxitos do romance é o de ser aproximado aos do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Outro que foi citado por Lúcia Miguel-Pereira como próximo de Machado, é Lima Barreto, também oriundo do Rio de Janeiro, mas que se

encontra em uma época um pouco à frente daquele, já que nasceu em 1881 e morreu em 1922. Lima Barreto é reconhecido pela elevação estética e pelo teor de *crítica social* de sua produção; assim sendo, assume uma posição militante, questiona as tensões latentes na estruturação, e se opõe firmemente aos privilégios da aristocracia e dos militares, resultando na lamentável desigualdade ainda mais acentuada na Primeira República Brasileira. Questões raciais, históricas e políticas são preponderantes em sua arte, de modo que a “obra de Lima Barreto significa um desdobramento do Realismo no contexto novo da I Guerra Mundial e das primeiras crises da República Velha. A sua *direção de coerente crítica social seria retomada pelo melhor romance dos anos 30*” (BOSI, 2013, p. 346).

Desse modo, tanto Raul Pompeia quanto Lima Barreto são escritores importantes que se posicionam ao lado de Machado e contribuem para a formação e o amadurecimento do romance nacional. É claro que não ofereceram relevância na mesma medida de Machado; mas, de todo modo, são ambos apontados como partilhadores das características daquele. O diferencial no caso do escritor fluminense é, como já salientado, a composição de criaturas ficcionais complexas; há uma mistura com doses de boas e más tendências em seus perfis. Quanto à comparação, Álvaro Lins cita o paralelo traçado por Afrânio Coutinho entre Machado e Pascal (1623-1662), aludindo à presença francesa e aos estudos que a obra machadiana vinha suscitando para se descobrir os segredos do indivíduo:

Da Sr. Lúcia Miguel Pereira ao Sr. Elói Pontes, a biografia de Machado vem sendo realizada como a de um homem literário. Ao lado dos biógrafos, encontram-se os ensaístas e exegetas que se empenham em descobrir os segredos e o enigma do pensamento machadiano. Do Sr. Augusto Meyer ao Sr. Astrogildo Pereira – e, agora, o Sr. Roger Bastide, com um ar pretencioso de quem deseja ensinar, enfaticamente, as coisas simples que todos sabemos – os pontos de vista, as teses, os golpes interpretativos multiplicam-se dentro da obra de Machado. O mais recente destes ensaios é o do Sr. Afrânio Coutinho (“A Filosofia de Machado de Assis”, Rio, 1940), que se propôs estudar a obra de Machado num dos seus aspectos mais explicativos e mais desconhecidos; de maneira particular, a influência de Pascal (LINS, 1941, p. 174).

O elogio a Coutinho enquanto intelectual de agudo senso estético é definido como “um escritor que não tem fronteiras na inteligência” (1941, p. 175). A sabedoria demonstrada nos ensaios do crítico baiano, portanto, revelam uma predileção e entusiasmo pelo escritor carioca que é “o que explica que desde muito cedo se tenha sentido fascinado pela obra de Machado de Assis, uma espécie de culto de ídolo da sua mocidade” (Idem, p. 175).

Além de Afrânio Coutinho, Lins menciona os empenhos dos diversos pesquisadores da obra de Machado. A busca por descobertas, por meio de releituras e perspectivas diversas só fizeram por aumentar no que diz respeito aos estudos da produção de Machado, uma vez que ela se mostra cada vez mais ilimitada em possibilidade de interpretações e análises. Isso sem falar na intertextualidade criada a partir das recriações e/ou adaptações literárias, televisivas, teatrais, cinematográficas, pintura e HQs que revisitam o Bruxo do Cosme Velho. Tamanhas as searas que a obra desperta; todavia, no artigo “Machado de Assis, exercício literário”, se esperava de Lins um estudo sobre o escritor. Ocorre, na verdade, “a crítica da crítica”, isto é, sua visão sobre a leitura que Afrânio Coutinho faz de Machado de Assis. Este, a seu ver, exige uma visão sobre sua obra com mais “sangue-frio” para ser compreendido, só que o crítico baiano vai mais pelo sentimento do que pela análise.

[...] Igualmente a inquietação – esta inquietação literária e humana que faz do A. uma figura viva e característica deste estado de espírito resultante do desencontro dos ideais da nossa geração com os fatos da nossa época – prejudica bastante um estudo como este da *Filosofia de Machado de Assis* (o título, aliás, não representa muito exatamente o conteúdo do livro), que, sendo interpretativo, não dispensa, porém, a objetividade, o método, a paciência. Pois ao estabelecer a aproximação entre Pascal (também Montaigne, mais incidentemente) e Machado, o A. estava realizando o que se chama uma crítica de raízes ou, se quiserem, de influências. Esta espécie de crítica (um pouco desconhecida, entre nós, mas objeto de cursos universitários na Europa e nos Estados Unidos) supõe toda uma série de estudos metódicos para descoberta e classificação das diversas raízes e suas respectivas florações raízes vivas, históricas, literárias. A crítica de influências, do mesmo modo, implica exercícios lentos, sistemáticos e ordenados de literatura comparada. Como se vê, o estudo de um autor, sob este critério, nunca poderá ser feito por um só ou de uma só vez dada a multiplicidade de raízes e influências. Uma destas influências de Machado – a de Pascal – acha-se, agora, estudada pelo Sr. Afrânio Coutinho. Mas somente quando as outras forem localizadas e determinadas é que se poderá chegar ao objetivo

que o Autor visou e só parcialmente atingiu: “a determinação dos fatores sociais, psicológicos e intelectuais que repercutiam na sua concepção pessimista da vida, do homem e do mundo” (LINS, 1941, p. 175-176).

Álvaro Lins de modo algum questiona o novo método – o *New Criticism* – adotado por Coutinho; embora, este sempre o tenha julgado de *impressionista*. Reclamou, contudo, a falta de sistematização e consistência que a comparação com Pascal exigia, resultando em um estudo mais generalizado e no conjunto, assim não atinge o êxito que era abordar a filosofia de Machado de Assis. O crítico é contrário ao fato de Afrânio Coutinho o conceber como um ser que odeia a vida:

Creio que os desencontros do Sr. Afrânio Coutinho partem todos do seu propósito de justificar, a respeito de Machado, uma opinião que ousou discutir contra a opinião embora, da totalidade de biógrafos e críticos machadianos: o ódio que Machado votava à vida. Tudo no Sr. Afrânio Coutinho indica, ao contrário, que estava destinado, ele mesmo, a se colocar numa afirmação oposta. Quanto a mim, hesito em colocar Machado nesta família de autores que se caracteriza pelo ódio à vida e de que Pascal é um representante típico (Idem, p. 176-177).

De fato, a colocação de pessimista e de ódio à vida se trata de um posicionamento indevido a qualquer escritor; no caso, não é a vida do escritor que interessa à crítica e à teoria, e sim sua própria obra, o seu projeto estético. Lins esclarece o caso de Machado, que “menos do que o ódio à vida, o seu caso é o do conhecimento excessivamente lúcido e profundo (não-sentimental, portanto) dos homens da vida” (Idem, p. 177). Álvaro Lins o concebe que como um realista no sentido de compreender a vida com bastante serenidade.

Um realista como o autor do *Eclesiastes*. Que tenha observado e revelado os homens e os atos humanos nos seus aspectos mais cruéis e mais desgraçados – esta circunstância não significa rancor, mas imparcialidade. Nem mesmo demonstra em tese, um deliberado desinteresse pelo destino dos homens. É que o pretendido interesse desta espécie não é um objetivo de sentimentos artísticos e sim de sentimentos pessoais. E nunca um artista como Machado permitiria, na sua obra, uma confusão tão lamentável. O papel do artista nada tem que ver com o sentimento pessoal, que oscila segundo as paixões do momento: o seu destino é observar a realidade física e

psíquica e recreá-la em formas sensíveis da objetividade estética. Não confundamos, portanto, o sentimento artístico de uma obra literária com o sentimento pessoal de um homem em sociedade humana (Idem, p.177).

Lins denomina Machado de realista, a princípio, o aproximando dos posicionamentos do rei Salomão (filho de Davi), um dos homens mais sábios que já existiu. Em *Eclesiastes*, de fato, há uma premissa bem consciente da limitação do conhecimento humano e da precariedade do mundo; um dos versículos que ele mais reitera é que “não há nada de novo debaixo do sol”. Salomão reflete sobre a futilidade do trabalho humano: “correr atrás do vento”²⁸. E ainda a sabedoria e as riquezas em demasia são vãs e expõem a vaidade do indivíduo. Comparar as palavras de Salomão com o projeto estético machadiano é um ponto alto da análise de Álvaro Lins, pois é esta sensação de uma certa frustração relativa de que se tem em relação à humanidade. O crítico acerta ao distinguir muito bem que o homem e o artista são instâncias que devem ser separadas, embora ele mesmo não o faça em alguns momentos.

Em seu conceber, Machado e o ódio que lhe é atribuído é apenas uma aparência, trata-se de uma maneira *negativa* de afirmar um sentimento. Ao que parece, ele se contradiz ao afirmar a relatividade perante a vida com a negatividade dela. Mas, enfim, percebe-se que o foco de Álvaro Lins não é a obra de Machado e sim o trabalho de Afrânio Coutinho²⁹, vindo a questionar

²⁸ Aqui, usa-se a referência: ASSOCIAÇÃO TORRE DE VIGIA DE BÍBLIAS E TRATADOS. *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. Brooklyn-New York: Editoras Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2014.

²⁹ Apesar de alguns breves elogios, vale a pena ver na íntegra que Álvaro Lins questiona o trabalho de Afrânio Coutinho num plano mais generalizante, seu método e sua escrita: “É uma pena constatar que o Sr. Afrânio Coutinho não tem uma forma correspondente ao valor das suas ideias e do seu pensamento. Nota-se um desequilíbrio completo entre a sua expressão substancial e a sua expressão formal. Dá-nos a impressão de quem vai escrevendo ao acaso, numa maneira mais oral do que literária, com a ausência de certas qualidades imprescindíveis ao mais simples e ao mais comum dos estilos. Mas não quero falar somente desta sua quase ausência de estilo (quantas vezes, no decorrer da leitura, lembrei-me da verdadeira tragédia estilística do José Veríssimo!), e sim também do uso imoderado e impreciso de certas palavras na sua linguagem. Sobretudo, o uso e o abuso dos adjetivos. Dispensamo-nos de citar exemplos porque os leitores deste livro logo me compreenderão. Não se trata, aliás de frases ou trechos isolados, o que me desligaria da obrigação deste comentário. Refiro-me, ao contrário, à linguagem e ao estilo de todo o livro. É o seu único defeito realmente grave – ao lado de outros menores de método e construção – a perturbar um conjunto de qualidades de primeira ordem” (LINS, 1941, p. 179).

que a aproximação feita por ele entre o prosador brasileiro e Pascal é mais accidental, uma vez que, a seu ver, há mais diferenças que semelhanças entre eles (LINS, 1941, p. 178). Entende que outras comparações seriam mais viáveis, porém é elogiável a empreitada do crítico baiano de escolher a mais difícil de provar e justificar. “Muito mais aceitável, por exemplo, seria aproximar Machado de Assis de Montaigne, como o próprio A. sugere, ou dos humoristas ingleses, como já o fez o Sr. Eugênio Gomes (Influências inglesas em Machado de Assis)”, sugere. De todo modo, fica nítido que Lins se esquia do texto machadiano, coloca-se como avalista da obra de Afrânio Coutinho, tecendo elogios e questionamentos.

Uma qualidade positiva do livro do Sr. Afrânio Coutinho é esta de exercitar a discussão, o debate de ideias, as sugestões. Há um aspecto, porém, que não me parece assim controvertido, no bom sentido: é o seu estilo, a sua linguagem, a sua maneira de escrever (LINS, 1941, p. 178-179).

Não lhe agrada a linguagem e o estilo de Afrânio Coutinho; na mesma perspectiva, o crítico pernambucano teve o trabalho rechaçado por aquele e pela nova geração que se formava, sendo tachados de *impressionistas* devido à ausência de método; tais apontamentos de Álvaro Lins foram leves se comparados aos de Coutinho a seu respeito: “o grau de envolvimento pessoal foi tão grande que a polêmica – ao menos de sua parte – desceu ao nível da ofensa descabida e do xingamento”, afirma Bolle (1979, p. 25).

Lins, associando Machado à amargura e à retidão, o concebe com um *humour* que se oriunda do túmulo de Brás Cubas, enquanto o de Eça possui um *humour* “meridional, amplo e desmedido”. Ele tenta-se atribuir um teor negativo ao se referir à condição sepulcral da atmosfera da prosa machadiana, mas é deste mesmo túmulo que sai uma das vozes mais irreverentes do romance trazendo à tona uma das páginas mais bem realizadas da literatura brasileira. Álvaro Lins aproxima e, paralelamente, distancia Machado de autor de *O crime do padre Amaro*. “Mas, tão diferentes, chegaram ambos ao mesmo fim, porque deixaram um mesmo legado: um legado de arte. Aqui estão juntos, e para sempre, e pode-se, então, estimar os dois, do mesmo modo e com igual intensidade” (1945, p. 20).

A incoerência é visível, entre ditos e não ditos, Eça parece mais exaltado; pode-se até compreender o porquê disso, relativizando e contextualizando, havia no crítico e no próprio meio ainda uma visão com a referência eurocêntrica de obra de arte. Machado de Assis, negro e em um país periférico, era apontado como inferior ao escritor branco e europeu, oriundo de um meio civilizatório tido como centro. Não apenas Álvaro Lins, mas de modo geral, grande parte da crítica tinha tal perspectiva até a segunda metade do século passado.

No entanto, o tempo cumpriu a missão de relevar isso. De certa maneira, é compreensível o favoritismo de Lins acerca de Eça sobre Machado, o que poderia ser também um certo receio de avaliação do texto machadiano; a visão da época ainda era limitada, pois a produção deste possui um nível artístico moderno, desestruturante do que havia de convencional até então e numa rica variedade de diálogos, ao passo que foi difícil de se compreender de imediato; o distanciamento permitiu que, aos poucos, tal infinidade de recursos pudesse ser parcialmente revelada, pois muito ainda falta a se descobrir.

O próprio Álvaro Lins percebe o limite de sua época perante o grande potencial de Machado; no livro *Literatura e vida literária – Notas de um diário de crítica*³⁰ (1963), conclui o fato de que na condição de vivo o artista encontra muito mais percalços do que depois de sua morte. Elucida-se muito bem a questão, de modo que mais uma vez há o reconhecimento do trabalho do escritor, é possível concatenar a explanação de Lins com a própria defesa que aqui se estabelece sobre a presença de Machado que, por ser um caso isolado e pessoal, “pode ser arrancado do seu tempo e classificado cem ou duzentos anos depois, sem nenhuma perturbação” (1963, p. 61). Afirma o crítico ainda que, assim como Shakespeare, que mesmo procurando ambientação fora da Inglaterra, jamais deixou de ser inglês e universal.

³⁰ Embora seja uma obra de cunho reflexivo de aspecto tão intimamente pessoal e de estrutura bem fragmentada. Há interessantes considerações sobre o fazer artístico, nas palavras de Wilson Martins na Introdução do livro, tem-se a seguinte definição: “Livro de reflexões e de pensamento, livro de sofrimento e de trabalho, mas, sobretudo, livros de coragem, de afirmação, de dignidade. Dignidade: a melhor palavra para sintetizar Álvaro Lins. Ele é o exemplo do escritor consciente e bem orientado, combativo do bom combate, sereno e firme, incapaz de trair a si mesmo e aos que nele tem confiança” (LINS, 1963, p. 23).

A moda e o sucesso público imediato, em literatura, apresentam traições que fazem medo. Isto porque os verdadeiros artistas são, de certa maneira, precursores. É do seu próprio destino viverem adiante da sua época; o tempo em que vivem nunca os contém e também nunca os entende inteiramente. Aí está a própria tragédia da glória: a de ser sempre uma realidade póstuma. Mesmo nos que assistiram a outra espécie de glória, por terem vivido muito – num Victor Hugo, num Paul Bourget, num Machado de Assis – mesmo nestes o tempo se encarrega de ampliar ou de retificar essa glória de vivos. (LINS, 1963, p. 52, grifo nosso).

Muito se tem ainda a revelar acerca de seu legado; nesse sentido, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, o resultado de tantas proliferações reverbera do diferencial que é tratamento humano na sua obra; há situações da vida que acabam condicionando o temperamento dos indivíduos, o homem é mutável e sem unidade interior plenamente estabelecida. Contudo, visto que sua prosa ainda estava engatinhando e buscando aperfeiçoamento, antes de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “tudo isso aparecia velado e deformado pelos véus românticos, e como que abafado pelo romancista hesitante” (PEREIRA, 1950, p. 66).

Vale reiterar que a matéria sempre constante de sua escrita é a *trajetória do ser*, prova disso é que “[...] romances e contos retomarão incansavelmente as variações em torno de um tema único – a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de suas mesquinhas dimensões, como para compreender o seu destino” (PEREIRA, 1950, p. 68-69). O indivíduo bem como suas relações sociais estão no foco da sondagem machadiana; se por um lado, Lúcia Miguel Pereira bem observou o tratamento referente ao homem, por outro, Roberto Schwarz estuda com diligência os trâmites sociais do contexto histórico retratado. *Ao Vencedor As Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro e Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* são obras fundamentais para se situar sua prosa como referência no tratamento social dos indivíduos.

Já Gilberto Pinheiro Passos compreende ainda a incorporação da mulher burguesa cuja revitalização do tema da figura feminina sinalizava nova perspectiva no contexto da *belle époque*. No romance *Dom Casmurro*, a abordagem da mulher é uma adaptação do tema finissecular em contextos

européus recorrentes à questão do adultério. Todavia, Machado leva a questão ao impasse do *ciúme* onde se ergue a hipótese da traição e o problema do preconceito social revelado em relação à Capitu e uma crítica ao afrancesamento, tudo isso denunciado pela voz do agregado José Dias.

No livro *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro* (2003), Passos reitera que, velando as intenções, Machado adere aos inovadores contornos em relação à personagem feminina na própria ambientação doméstica. Através do pêndulo afetivo, Bentinho ora sujeito a mãe, ora a Capitu, se revela e se constrói pelo enigma do olhar nas relações com Capitu e Escobar (sugestões homoeróticas), (2003, p. 85). “[...] Elite social, influxo religioso, vida doméstica e certos aspectos da Mulher fatal são, portanto, nosso universo” (Idem, p. 27), afirma o pesquisador. Assim, a adequada incorporação da forma e da temática ao contexto nacional revela mais uma vez o domínio do gênero romanesco por Machado. O paternalismo e as relações do favor novamente são trazidos à tona, uma vez que os modos de sociabilidade norteiam seu projeto artístico.

Contudo, pelo próprio Álvaro Lins, Machado foi tachado de não se importar pelas questões sociais, até a primeira metade do século XX, parte considerável da crítica não reparava em tais aspectos recorrentes na sua ficção. Contudo, os estudos de Roberto Schwarz aparecem para mudar drasticamente tal concepção. As contradições sociais geradas pela falta de nexos entre ideal liberal e a barbárie da escravidão; as instituições burguesas e coloniais de modo algum se harmonizavam. Por exemplo, a *prática do favor* regida pela cumplicidade e dependência, resultou na condição de subordinação em pobres e ricos. Desse modo, o *paternalismo* se instaurou, ao longo do processo formativo nacional, como um ato comum e sistemático das relações sociais. Machado de Assis nota tais acometimentos e os leva ao âmbito ficcional como nunca antes feito na literatura brasileira.

Mais do que apenas tratar de tais temas, Schwarz salienta que adotar o romance era aceitar suas ideologias, cabendo ao escritor o *papel* de estabelecer a devida sintonia no nível formal (2012, p. 36). Acontece que ainda ninguém havia trabalhado no ajuste entre conteúdo e forma, tanto que o romance no caso de Alencar mostrava *incongruência na composição*, visto que

a realidade nacional abordada não se adequava à importação do modelo europeu. O crítico faz uma análise do romance *Senhora* com o intento de compará-lo aos romances machadianos da primeira fase, assim, o capítulo inicial do livro *Ao vencedor As Batatas* é intitulado “As ideias fora do lugar”. O estudo dirigido ao penúltimo romance da produção alencariana propõe mostrar que o escritor faz uma adoção acrítica do protótipo europeu, onde forma europeia e sociabilidade local são tomadas sem reelaboração. O resultado é a falência formal e a fraqueza mimética, visto que falta em Alencar autocrítica e humor.

Desarranjos estes que aparecem não apenas em *Senhora* devido ao desfecho açucarado, mas a falta de liame entre substância e estrutura se revelou nas demais obras de José de Alencar; deste para Machado, troca-se a referência liberal pelo paternalismo conservador. Em *Helena*, é digno de nota que o viés cristão complementa o paternalismo; a família aparece como instituição preponderante em que se dá a constituição dos sentimentos domésticos em paralelo ao painel das hipocrisias sociais e do clientelismo. Machado problematiza o progresso acanhado contraposto ao atraso do país periférico; em *Helena* há o estabelecimento da análise do comportamento humano e suas atuações face ao contato com as corrupções sociais. São observados a conduta e a moral do indivíduo diante da problemática hipocrisia instaurada no meio burguês.

[...] ao situar as viravoltas mais nefastas do romance na conduta de uma personagem pura, socialmente modelar – no que obedecia talvez a uma inspiração cristã, e não crítica – Machado incluía em sua narrativa um elemento de pessimismo e tensão social, que não chega a ser dominante, mas ao qual está ligada a sua parcela realista (SCHWARZ, 2000, p. 122).

O pessimismo ou descrença surge como uma veia crucial nas suas tramas; viés realista que, entre a voz do narrador e a dos personagens, deixa transparecer a inquietude através da denúncia das *contradições* do homem e do meio que o influencia. Aparece uma galeria de personagens com sentimentos, virtudes e defeitos que se alternam ao passo que os indivíduos vão se construindo ao longo do percurso romanesco. É o caso de *Helena*, o segundo romance do escritor, deixando visível que já germinavam nele as

características de sua produção posterior. Logo, os seres dos primeiros romances se mostram com a devida ambivalência e complexidade; daí se pode considerar e, ao mesmo tempo, discordar de uma parcela da crítica que realiza uma leitura limitada do que costumam chamar de “duas fases” do escritor, ou mesmo, “Machadinho” *versus* “Machado”. O que ocorre é a trajetória de um prosador que vai se aperfeiçoando e desbravando caminhos até encontrar e alcançar o inestimável triunfo de sua ficção. Entende-se, por meio dessas elucidações, que um está “dentro do outro como fruto dentro da casca”.

É válido rediscutir sua prosa para considerar que o grande trunfo de Machado é a revolução formal; nesse contexto, se concebe *Memórias póstumas de Brás Cubas* como o texto-marco da ficção nacional ao abrir as portas para inúmeras possibilidades estruturais da narrativa. Ao apresentar um narrador desacreditado com frequentes intromissões no curso da prosa, Roberto Schwarz define que o princípio formal do livro é a *volubildade* no narrador; isso inclui um certo desrespeito, satisfação de amor-próprio, adicionando ao universo narrativo notas do inadmissível e da afronta (2000, p. 41). Ainda segundo Schwarz, a volubildade do narrador-personagem Brás Cubas, portanto, é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática social.

De fato, forma e conteúdo se alinham a ponto de resolver o ajuste que até então não se havia visto na literatura brasileira. Portanto, o presente capítulo se dedica ao propósito de desconstruir a quimera sobre a obra machadiana, muitas das vezes, tachada de tão somente se debruçar sobre recônditos da alma humana. Até mesmo Álvaro Lins cometeu tal disparate. É claro que isso já posiciona Machado em um altíssimo patamar, tendo em vista que foi o pioneiro da obra de introspecção; no entanto, como nenhum homem (personagem) está solto ou perdido no tempo e no espaço, suas criaturas ficcionais esboçaram devidamente seus respectivos contextos históricos e sociais. E um último ponto, porém, não menos importante é a questão da ordem cronológica, haja visto que o tempo da narração e seu efeito é meticulosamente pensado pelo criador de Brás Cubas; entre o retardamento pelas *digressões* e o efeito da *aceleração*, a prosa se constrói em um vai e vem próprio do capricho e ousadia do narrador.

Uma das máximas chocantes e inesperadamente triviais do *Braz Cubas* pode, a despeito de sua banalidade, ser interpretada como um resumo da contraditória atitude machadiana em relação ao tempo; “matamos o tempo; o tempo nos enterra”, isto é, o minuto é longo e a vida breve. O tédio obriga as criaturas sem coesão, sem direção, sem unidade que são em regra as personagens de Machado, a encher cada instante, para passá-lo o mais depressa possível, e o instinto de viver, tão forte nelas, se revolta contra a fuga dos dias (PEREIRA, 1950, p. 79-80).

Na verdade, Machado é coerente em relação ao tempo e sobra coesão na estruturação dos personagens; isso porque o tempo já não é tratado de modo cronológico como na narrativa tradicional, trata-se agora de momentos fragmentados condizentes com a técnica do *monólogo interior* para, mais tarde, se intensificar com o *fluxo de consciência* nas narrativas do século seguinte. O tempo não é banalizado, mas sim *relativizado*. Momentos longos podem ser condensados e instantes curtos podem sofrer retardamento. Dessa forma, a subjetivação radical do tempo fere consideravelmente a ordem cronológica estabelecida, assim como a nitidez do espaço. A incursão na narração em primeira pessoa, como no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é manipulada pelos caprichos do narrador, predominando uma técnica de composição difusa, livre, digressiva, fragmentária e, até mesmo, não-discursiva.

Álvaro Lins embora muito considere Machado de Assis, não lhe dedicou mais ensaios exclusivos para tratar de sua obra, também não detalha a tendência psicológica de sua ficção e, quando o faz, discorre superficialmente. No entanto, quando se fala do ziguezague da memória e da desordem da narrativa, ele muito se beneficia de suas leituras proustianas, alegando que “[...] com a noção de tempo que tudo modifica incessantemente” e com o aparecimento da prosa de Marcel Proust se “renovou o espírito e a técnica do romance” (1941, p. 32).

Entre muitos elogios ao autor de *Memorial de Aires* (1908), e utilizando-o como referência no fazer artístico e literário, Lins não explica com um devido aproveitamento das obras o que valorizou no escritor. Quando muito, realizou apontamentos muito reducionistas de sua obra e sobre sua visão de mundo:

Lidas em conjunto, as frases de fecho dos três principais romances de Machado de Assis representam como que a síntese de sua filosofia pessoal de artista, da sua desencantada experiência humana. Elas aparecem como um remate da decepção, do tédio, da dúvida, dos sentimentos do humour com que ele acompanhava, como espectador, a desencontrada aventura do animal humano sobre a terra. O último romance da sua primeira fase, *Iaiá Garcia*, fora encerrado com esta sugestão: *Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões*. Entre *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ele passou a sentir, sem dúvida, que nada escapa ao naufrágio das ilusões. E é com a própria navegação da vida que deparamos, no final do livro através do qual começa a revelar a sua fase de amadurecimento e plenitude: *Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. Ceticismo em face do outro mundo, convicção de que a vida humana não encontra ligação ou repercussão em esferas extraterrestres, encontra-se simbolicamente representado nestas últimas palavras de *Quincas Borba*: – *O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens*. No desfecho de *Dom Casmurro*, a sua visão de miséria da natureza humana nos seres mais próximos: – *E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve* (LINS, 1963, p. 206, grifos do autor).

O fragmento extenso supracitado, mas importante para elucidar a visão do crítico sobre Machado. Levou-o a considerar a face do homem em detrimento da conjuntura do projeto estético-ideológico do artista. Afora o espírito da própria *Belle Époque*, contrapondo o progresso tecnológico e dos meios de modernização com o descrédito das instituições sociais e humanas. O pessimismo atribuído ao autor de *Dom Casmurro*, portanto, é fruto de uma época, indo muito além da filosofia pessoal do escritor.

Conforme especificado, ao longo de sua crítica, Lins concebe que a finalidade da arte é expor a personalidade humana e, depois, a vida social. Nesse caso, mesmo quando sua crítica não enxergou o devido trabalho de Machado com o viés introspectivo e social, se considera aqui a prosa machadiana (contos e romances circulando na imprensa) do período romântico como a infância da prosa psicológica, que salta logo em maior dimensão no aspecto temático-formal no período posterior com o aproveitamento da estética realista. Isso porque o romance machadiano, para ser mais específico,

Memórias póstumas de Brás Cubas causou desconcerto e suspeita acerca da concepção de romance.

O desconforto sentido pela crítica que, desnorteada e desestabilizada, teve que rever as já arraigadas noções do gênero; no primeiro momento, os críticos perderam o chão, muitos partiram para o “ataque”, odiando Machado, outros preferiram o silêncio diante do que se apresentava aos olhos. Os parâmetros críticos vigentes mostraram-se limitados; Hélio de Seixas Guimarães (2008, p. 31) detalha acerca da recepção do romance de Machado, de forma que a estranheza foi sentida até mesmo no último livro *Memorial de Aires*, vindo a se questionar se de fato era romance.

Os textos do Bruxo do Cosme Velho exigiam novos procedimentos dos quais seus coetâneos não puderam abranger. Críticos como Sílvio Romero (1851-1914), Araripe Júnior (1848-1911) e José Veríssimo (1857-1916) se viram incapacitados para entender as novas configurações de romance: a ironia, o humor, a intertextualidade multiculturalista, o aproveitamento dos outros gêneros dos quais ele produziu (crônica, poesia, teatro, e o exercício da própria crítica) são elementos que foram aproveitados na composição romanesca³¹. Daí um romance reflexivo, crítico e subversivo ao romance romântico e naturalista. As fronteiras da modernidade foram transpassadas com primazia.

Não apenas os críticos do século XIX, mas também do XX, como é o caso de Álvaro Lins, parecem ter perdido o norte e rever as concepções de romance. Ficou claro o descompasso entre a obra de Machado e as *limitações* analíticas e interpretativas da crítica contemporânea, visto que os horizontes de expectativas ainda tinham como modelo Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães e Manuel Antônio de Almeida.

O legado machadiano deixa ao gênero as portas abertas para a continuação do romance psicológico e fragmentado, bem como o tratamento

³¹ Para mais detalhes, é interessante notar o artigo de Hélio de Seixas Guimarães, artigo curto, porém extremamente elucidativo a respeito do romance de Machado e da limitação da crítica da época diante da de sua obra romanesca. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. In. *Machado de Assis em linha*. Ano 1. Número 1, junho 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero01/num01artigo04.pdf> Acesso em: 7 de outubro de 2020.

dos modos de sociabilidade do Brasil finisse secular. Feito tais considerações, passa-se ao penúltimo capítulo da tese com o almejo de averiguar os desdobramentos formais do romance e as incursões pelo intimismo no século XX enquanto herança do trabalho machadiano. Buscará perceber as dificuldades do romance moderno para uma crítica, como a de Lins, que ainda tinha como respaldo os romances realistas e naturalistas do século XIX; não é à toa que Eça foi escolhido como um dos escritores para ser mais avaliado por ele. Agora, resta refletir sobre as novas dimensões da prosa pós-Machado.

IV.2 INFINITUDES FORMAIS E INTROSPECÇÃO NO ROMANCE MODERNO: UM IMPASSE PARA OS CRÍTICOS DE FOLHETIM

“[...] Mas tendo afirmado que acredito no romance, quero acrescentar que acredito apenas naquele que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente do seu autor, do que foi feito como se escarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia”
(CARDOSO, 1991, p. 762-763).

É evidente que apesar de muitos romancistas terem sido tratados como sociais ou regionalistas não se exclui de forma alguma o fato de também terem seus nomes atrelados ao romance moderno e psicológico. Graciliano Ramos, a rigor, constitui um caso dos mais intrigantes para a elucidação entre o regionalismo ou neorrealismo e o romance moderno, pois, ao mesmo tempo que adere à militância social, não deixa de conferir traços modernizantes ao romance, buscando a todo custo as pulsões mais íntimas do ser.

[...] na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica de unificação política) (CANDIDO, 1988, p. 203).

É fato que o elo regionalista é superado, melhor dizendo, incorporado ao viés universalizante do indivíduo. Candido coloca em questão que o particular transcende, consideravelmente, a ponto de não ser suficiente para expressar e incorporar as novas ocorrências mundiais. Diversos

condicionamentos, como a presença das vanguardas europeias, urbanização em processo acelerado e desumanizado, o impulso no processo industrial transformador (as populações rurais tornam-se grandes blocos de massa em condições miseráveis), são os fatores mais gritantes elencados por Antonio Candido no texto “A Nova Narrativa”, de modo que o artigo oferece um quadro evolutivo e os rumos da ficção nacional contemporânea.

Pode-se considerar que a prosa do século XX encontra-se bem alinhada aos inúmeros acontecimentos do período; é claro, toda obra é fruto de seu momento histórico e social; mas, de modo marcante, todo o turbilhão do século passado foi fundamental para os rumos da arte e da literatura. Se por um lado avanços tecnológicos e científicos garantiram mais conforto e maior expectativa de vida aos indivíduos, por outro, ocorreram os grandes massacres causados principalmente pelas duas grandes guerras³².

O século da bomba atômica é também, como não poderia deixar de ser, o século dos temas e das narrativas explosivas. É o século em que nos indignamos contra a opressão e endereçamos nosso pensamento no sentido de solucioná-la mesmo que para tanto tenhamos de enfrentar a dor. Que outra literatura esperar da nossa força criativa? (LINS, 1990, p. 26).

Impasses nacionais e mundiais se atrelam e levam a literatura e todas as outras áreas do saber a refletir seus desdobramentos. Diante disso, Anatol Rosenfeld parte da suposição de que há um espírito unificador predominante em cada momento da história, é o *Zeitgeist*. A unidade de espírito esboça as manifestações culturais que se sobressaem apesar das diversificações nacionais. Crítico e teórico do teatro, Rosenfeld também levanta a hipótese de que surge nas artes o fenômeno da “desrealização”, detectado, primeiramente, no campo da *pintura*, surtindo o efeito de deixar de ser mimética, no sentido de retratar com extrema fidelidade o mundo representado. A pintura abstrata, assim, ganha contornos menos objetivos, há mais espaço para a subjetivação e a deformação da realidade. O fenômeno ocorrido despertou tanto repulsa

³² Para se obter um olhar mais atento sobre o momento referido é imprescindível a leitura das obras *O longo século XX* (1994), de Giovanni Arrighi, e *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991* (1994), de Eric Hobsbawm. Por vieses diferentes eles analisam as contradições do século e as mazelas do capitalismo. Não deixam de avaliar as incertezas, crises, catástrofes e colapsos que marcaram a época e conduziram o mundo para uma nova ordem global.

quanto ganhou adeptos e não tardou para que atingisse as outras artes (inclusive o romance). É uma visão em que predomina uma perspectiva antropocêntrica, ou seja, a representação é consumada através da ótica humana, portanto, subjetiva, fragmentada e relativizada. Rosenfeld, contudo, define que no caso do romance tais mudanças são bem menos intensas, melhor esclarecendo, “não dão tanto na vista”, pois, “o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras do tipo tradicional” (1973, p. 80), alega o teórico.

Ele ainda observa que a cronologia na narrativa ficou comprometida, com um abalo na continuidade temporal; o espaço é eliminado ou cria-se esta impressão; passado, presente e futuro se alternam e se fundem, já que o que vigora é o tempo da mente. Como a consciência do homem é um fluir de *memórias*, há indagações sobre a conjuntura tempo/espaço empírico em que vive e, ainda, vislumbres de futuros imediatos ou distantes. É certo que isso desfez a ordem estabelecida da narrativa tradicional, eliminando as concepções de início, meio e fim; de fato, segundo Rosenfeld, “os relógios foram destruídos”. É que a projeção romanesca encontra a dualidade do *Eu*: Fehér afirma que existe uma conexão entre a materialidade do mundo burguês cujas proporções se encontram cada vez mais insuperáveis e preponderantes na estrutura do gênero ao longo de sua composição e evolução (1997, p. 43).

Desse modo, a forma e a composição do romance sofrem novos procedimentos e rompe-se com os padrões da prosa realista. “Todas as conquistas do *realismo* se tornaram subitamente suspeitas, pois poderiam afinal estar viciadas por uma trágica *ingenuidade*”, comenta Fehér em *O romance está morrendo?* (1997, p. 16). No Brasil, especificamente, é a partir dos anos 30 que ocorre o que Candido chamou de ampliação e consolidação do romance, pela primeira vez o gênero aparece como bloco central com destaque para o intuito de vitalizar-lhe a nova função e natureza (CANDIDO, 1988, p. 204). Tendo destaque o “romance do Nordeste”, assim como o romance proletário, para exaltar elementos do regionalismo e suas diversas interfaces. Não se pode ignorar que a maioria dos críticos e escritores partiam da concepção de que o romance psicológico não era o adequado para um momento politicamente conturbado como o decênio de 30; a percepção dessa

complexidade estava visível nos primeiros escritos sobre os autores desta década. No entanto, nasce um movimento oposto, a ponto de criar controvérsia e polêmica com tais escritores de filiação esquerdista.

Ao mesmo tempo, o romance voltado para os grandes centros urbanos cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação contra os “nordestinos”, como é o caso de Octávio de Faria, romancista e ensaísta de direita, que preconizou a ficção dramática, interessada nos conflitos de consciência e os problemas religiosos ligados à classe social, como se vê em sua obra cíclica *Tragédia Burguesa*. Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, igualmente marcados pelos valores católicos, constroem universos fantasmais como quadro das tensões íntimas (CANDIDO, 1988, p. 204).

Entre outras linhas, essa é a que interessa aqui, a narrativa psicológica que propicia ao leitor uma incursão nas zonas do *eu*. Retomando a tradição machadiana, muitos inovaram, avançando significativamente por caminhos até então não percorridos na ficção nacional. No texto “O Narrador”, a partir de considerações sobre o escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895), Walter Benjamin (1892-1940) participa da discussão acerca da narrativa moderna; como o título do artigo evidencia, o teórico levanta questões importantes sobre a instância narrativa. A seu ver, o narrador perdeu a função didática como aquele que orienta sobre determinado assunto. Pois, concebe que a “arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando” (1980, p. 59), de tal modo que o declínio da narrativa ocorre com o advento do gênero romance na Era Moderna. A posição da voz, ou melhor, das vozes que compõem os textos em prosa já não esboçam certezas sobre o que dizem, na verdade, perderam a autoridade em meio ao emaranhado de múltiplas perspectivas. Então, como antes predominava o narrador heterodiegético enquanto não protagonista, de modo que não era um participante da trama que conta, a narrativa domina o texto literário; em paralelo, com o narrador *homodiegético*, sendo o protagonista da estória, à vista disso, quem domina é o discurso. “No primeiro caso, teremos romances do *Ele*; no segundo caso, romances do *Eu*” (REUTER, 2004, p. 73).

Exemplo notável do incidente é o episódio de um trecho da prosa narrativa, quinta secção da primeira parte do romance de Virginia Woolf (1882-

1941), – *To the Lighthouse* (1927). Em português, no Brasil, a obra é traduzida *Ao farol* ou *Passeio ao farol*, ou mesmo, *Rumo ao farol* (em Portugal). Em *Mimesis* (1946), Erich Auerbach (1892-1957) dedica um capítulo para analisar o trecho do livro, ficando claro que a cena que envolve uma família de Londres é totalmente carente de ações, isso porque grande parte dos movimentos do enredo se concretizam na consciência dos personagens. Para o filólogo alemão e estudioso de literatura comparada ficam evidentes duas características estilísticas que tangenciam a prosa da escritora: primeiro, o escritor objetivo quase desaparece por completo; segundo, quase tudo o que é dito parece ser um reflexo da mente dos indivíduos. Ainda nesse contexto, o escritor põe a si próprio como alguém que duvida, procura e interroga acerca da personagem.

A posição do escritor diante do mundo e da realidade que representa já é diferente daqueles escritores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das personagens, os quais comunicavam a partir de um “conhecimento seguro” sobre os seres ficcionais. É claro que antes havia subjetividade, mas existia um conteúdo consciente acerca do que era descrito. Há aqui um reflexo da consciência de vários indivíduos simultaneamente na mente de Mrs. Ramsay, a personagem do romance que expõe os acontecimentos do enredo. Auerbach explicita que a realidade autêntica e objetiva é relatada mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas e em diferentes instantes, sendo isso essencial para o processo moderno que vem sendo considerado, pois, se diferencia do subjetivismo unipessoal (um único ser falando, considerado somente sua visão como válida). Em Virgínia Woolf os acontecimentos exteriores perderam o domínio por completo e, em casos, servem para interpretar os “interiores”. Assim sendo, nos romances modernos, como é o caso também de Graciliano Ramos, muitas personagens e muitos fragmentos de acontecimentos são articulados frouxamente, de modo que o leitor quase não consegue segurar o fio condutor devido à subjetividade causada pelo emprego de tais procedimentos narrativos; é como se houvesse uma inimizade com a realidade e a representação de suas formas mais cruas.

Os escritores modernos, portanto, possuem a preferência pelo exaurimento de acontecimentos cotidianos quaisquer (em poucas horas e dias), reduzindo ao “essencial” e receiam impor à vida e ao seu tema, algo que ela mesma não oferece. A fragmentação serve ao objetivo de relatar com certa perfeição o que aconteceu aos poucos personagens no decurso de tempo bastante limitado, de maneira que se buscam a “ordem e interpretação da vida”. O resultado é que nesse processo de formação e representação, o objeto é o próprio *eu* (suas vivências e memórias) experiências que se somam compondo o sujeito. Assim, conforme Benjamin, “escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana” (1980, p. 60), de forma que para ele o “sentido da vida” é o “centro em torno do qual o romance se move” (Idem, p. 68). Estas percepções sobre a narrativa contemporânea são muito recorrentes para se pensar na recepção crítica de Álvaro Lins sobre determinados escritores. Se por um lado, sua visão sobre os escritores que seguiam a tradição do romance tradicional se concretizou em meio a determinados critérios de avaliação, nota-se que, para analisar a produção moderna, houve desafios para se compreender os liames da literariedade em diversos casos.

A respeito de Octávio de Faria, por exemplo, aparece um título dialético “Unidade e Divisão”; há a apurada recepção do importante autor em prosa de uma obra monumental e psicológica, *A Tragédia Burguesa*, escritor que também se destacou como membro da Academia Brasileira de Letras, pensador e jornalista. Na primeira parte, intitulada “Explicação preliminar sobre Octavio de Faria”, o crítico nota tensão gerada pelas lutas interiores em que se debatem os indivíduos nas obras num movimento de ódios e divisões. Sendo que a *unidade* e a *divisão* são os elementos chaves que contemplam sua prosa; Lins considera a *unidade* como sendo o “paraíso perdido” que o autor tenta alcançar, já a *divisão* seria o inferno do mundo onde ele luta na tentativa de vencer. É evidente, assim, a premissa de se ultrapassar o universo de penúria.

E creio que “ultrapassar” – o *dépasser* dos franceses se lhe aplica com mais precisão – é bem a palavra que revela o Sr. Octávio de Faria. Pelo menos, era a palavra reveladora de Nietzsche, seu mestre; e é também a sua. “Ultrapassar” – isto explica o Sr. Octávio

de Faria; e o que há de dramático, de trágico e de terrível na sua obra. Vamos desejar que ultrapasse, que vença os seus “demônios”, que conquiste a paz, que se reconcilie com o mundo? Uma solução desta ordem iria torná-lo feliz como homem, contudo iria matá-lo como escritor e como artista (LINS, 1963, p. 99).

Tal o impasse: a estabilidade o libertaria enquanto homem, mas, condenaria sua prosa. Já que a *inquietação* e a *desconformidade* são dados relevantes e necessários na composição do romance: “[...] um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (BAKHTIN, 1988, p. 425). Transtorno este que, ainda de acordo com Bakhtin, se deve à superioridade do homem em relação ao seu destino ou à sua inferioridade ante sua humanidade. Nesse sentido, Octávio de Faria, para Álvaro Lins, cria uma obra que oscila do inferno ao paraíso, desdobrando-se em uma figura tão desencontrada, permeada de tumultos e mistérios envoltos em uma atmosfera de contradições, “o seu mundo é o dos desesperos, das angústias, dos demônios, o mundo misterioso de ‘luz e sombra’”, afirma o crítico. Mas, o autor referido é reconhecido também por retratar os aspectos sociais de sua época sem descuidar das introspecções humanas. Na realidade, é a vertente psicologizante sua principal tacada; o romance *Mundos mortos*, por exemplo, retrata o cenário de colégio católico em que os discentes são acometidos pela dúvida e pelo questionamento da fé. O dualismo e as incertezas, até mesmo o medo, percorrem principalmente os dois indivíduos principais que são Ivo e Roberto; o primeiro é atormentado pelos desejos carnis e duela para preservar a castidade exigida pelo celibato.

De qualquer modo, sentia-se diante de um fato consumado. A tentação se instalou de novo nele. Os maus desejos vêm, como vinham antigamente. Consegue resistir no início, porém o sono foge logo e as piores imagens povoam sua cabeça, como se ocupassem um terreno vazio e abandonado de há muito. É uma estranha sensação essa – pensa Ivo: ver-se, de repente, como que tomado de assalto por não ter querido aceitar logo o inevitável... Sente-se irritado e seus esforços para reagir lhe parecem inúteis e desprezíveis. Se a própria Lourdes nada pode por ele, que adianta lutar? Para conseguir o que? E é nesses momentos de fraqueza que os pecados antigos voltam com mais violência, deprimindo-o (FARIA, 1962, p. 102).

As inquietações são constantes na vida de Ivo, o pavor da perdição e a afloração dos desejos sexuais ainda mais aguçados na adolescência quase o levam ao enlouquecimento. Apesar de as revelações serem feitas pelo narrador em terceira pessoa, nota-se que tais incômodos do personagem acarretam toda a tensão da narrativa. Álvaro Lins notou devidamente as forças que se confrontam na escrita de Faria; no caso de *Mundos mortos* percebe-se a atmosfera torturante pela qual passam os homens. Ivo Freitas e Roberto Dutra são os indivíduos cujo drama mais se acentua; conforme já revelado, Ivo tenta suprimir as vontades do corpo e sempre recorre ao padre Luís. O papel do sacerdote e seu confessor pouco ou nada ajuda o estudante, apenas lhe causa mais tormentos ao aconselhar vagamente que ele não se entregue ao desejo e que persista em orar e vigiar.

Os seios voltavam depois, mais fortes, mais significativos – e, sobretudo, mais persistentes. Muitas vezes, e com outras imagens que foi acolhendo timidamente. Não teve forças para lhes opor resistência séria. Por que se demora olhando aqueles seios, gravando-os na memória? Dela nunca mais se apagariam, podia ter certeza. Bastara um momento de descuido, de abandono. (Para tudo, explicara-lhe mais tarde padre Luís, bastava um momento de descuido...) (FARIA, 1962, p. 29).

O desejo arraigado em seu coração lhe faz se reprimir e sentir culpa, levava-o ao delírio e à perda do sono. Durante a noite, o quarto e a cama eram os piores lugares para o momento de satisfazer as necessidades sexuais, de modo que o personagem constantemente se deixava levar pelo ato da masturbação.

Naquele momento, no entanto, o que havia em sua alma era angústia. Revirou-se mais uma vez na cama e não encontrou jeito. Pensou: se já não podia mais se vigiar, era que estava perdido. Como conservar o coração no estado de pureza necessária para a comunicação com Deus durante as orações? O vigiar dependia do orar, o orar dependia do vigiar – e ambos pareciam nele decisivamente atingidos. Que fazer? (FARIA, 1962, p. 31).

No romance ainda se observa a trajetória de degradação do indivíduo, a trama revela as dificuldades de Roberto ao ter que esconder sua paixão por Carlos Eduardo, de modo que o procedimento repressivo do reitor o faz se afastar definitivamente dos caminhos da fé e romper com a religião. Na maioria

das vezes, a *dualidade* é um fator preponderante em Faria, o crítico caruaruense analisa ainda com mais afinco o dado antagônico em *Caminhos da vida* publicado em 1939. Álvaro Lins, em paralelo, discorda veemente do escritor nas questões de ideologia (cita, por exemplo, a origem, natureza e destino do homem) e alega como ele obriga os avaliadores a tomar uma posição em bloco, seja a aceitação ou a recusa total de sua obra. Tendo já escrito sobre quase todos os seus livros, Lins afirma que o posicionamento generalizado seria um equívoco. Octávio de Faria é ainda concebido por ele como romancista e autor de outros gêneros, no caso, enquanto ensaísta e crítico. Mas, estas atividades não se sobressaem em relação ao Faria romancista.

[...] acredito ainda que exatamente por ser um romancista é que o Sr. Octávio de Faria não é um crítico de importância ou um ensaísta político que se possa catalogar numa categoria superior. *A função do romancista põe-se exclusiva, por excelência contrária a qualquer outra que movimente ideias.* E isto é exato porque no romance as ideias só se exprimem concretamente, encarnadas em seres vivos. De modo que, ou se é romancista, e só romancista, ou se é outra qualquer coisa, e nunca romancista. Estou me lembrando sem dúvida – talvez ao mesmo tempo que o leitor – de algumas exceções, mas muito raras. Se parecem demasiado numerosas, vale a pena uma fixação mais atenta nos casos que as representam; na maioria deles a desproporção entre a qualidade dos romances e a qualidade de outros possíveis gêneros ajudará a confirmação daquilo que nos parece, histórica e psicologicamente, um fato de ordem geral (LINS, 1963, p.100-101, grifo nosso).

Sua constatação é clara: o romancista deve ser apenas romancista, caso queira desenvolver outro gênero deve se abster do romance. Eis o erro do escritor carioca ocasionando no próximo tópico do ensaio: “Ensaísta detestável e autêntico romancista”. Nem precisa dizer assim que Álvaro Lins deprecia seus escritos enquanto ensaísta e crítico, alegando que além de se exprimir mal, o autor brasileiro defende ideias detestáveis, desumanas e, até mesmo, fascistas. Ademais, além das acusações, a impossibilidade de ser um bom crítico recai no fato de ele não conseguir distinguir a razão de suas paixões, as ideias dos sentimentos. Quanto ao ensaio e à crítica, foi nesse âmbito que Octávio de Faria estreou nas letras, apresentando a tese *Desordem do mundo moderno* para participar do Centro de Estudos Jurídicos e Sociais, dos

estudantes da Faculdade Nacional de Direito. Depois, colaborou em jornais e revistas, vindo a lançar o ensaio *Maquiavel e o Brasil*, em 1931. Ele publicou ainda *Destino do Socialismo* (1933), *Cristo e César* (1937), *Fronteiras da Santidade* (1937) e *Três tragédias à sombra da cruz* (1937).

Contudo, *Tragédia burguesa* (1984-1985) é a obra que mais interessa ao crítico pernambucano. Ela é uma produção vasta composta em treze volumes (Volume 1 - *Mundos mortos*; Volume 2 - *Os caminhos da vida*; Volume 3 - *O lodo das ruas*; Volume 4 - *O anjo de pedra*; Volume 5 - *Os renegados*; Volume 6 - *Os loucos*; Volume 7 - *O senhor do mundo*; Volume 8 - *O retrato da morte*; Volume 9 - *Ângela ou as Areias do mundo*; Volume 10 - *A sombra de Deus*; Volume 11 - *O cavaleiro da virgem*; Volume 12 - *O indigno*; Volume 13 - *O pássaro oculto*). Ampla coletânea que expõe os costumes da realidade carioca, aliando impasses sociais e humanos. Para Lins, é nítido o mérito do primeiro livro que integra o volume, *Mundos mortos*, assegurando que ao término da leitura paira a sensação de “dominado por sentimentos humanos e por uma série de perguntas inquietantes. Os sentimentos são de ansiedade, dúvida, temor” (LINS, 1963, p. 101). De modo que muitas perguntas a respeito dos personagens permeiam a trama; segundo o crítico, o romance ultrapassa o nível dramático e torna-se trágico.

Já *Os Caminhos da vida*, segundo livro da série, num primeiro relance lhe parece moralista e político ao retratar a rivalidade entre dois indivíduos do enredo (Branco e o Professor Veloso). No entanto, reitera que isso “é parte da essência da arte do romance e se combina, às maravilhas, com o temperamento do Sr. Octávio de Faria” (artista da unidade e da divisão). É interessante que Álvaro Lins inicia seu ensaio discordando do autor carioca, mas apenas no terreno das ideias. Nos aspectos do romance, reconhece a necessária e apropriada tensão gerada por dualidades na trama dos enredos romanescos, sendo que há ainda outro embate que ele observa como mais primordial no avanço do dualismo gerado.

De outro plano, de outra zona muito mais profunda e muito mais séria, é o conflito entre Branco e Pedro Borges. Atribuo a este conflito uma excepcional importância porque marca o ponto central do Sr. Octávio de Faria, como homem, do Sr. Octávio de Faria, como romancista, e da vida em si mesma, na qual se encontram e se

fundem o homem e o romancista. Entre Pedro Borges e Branco a diferença não é só de “grau” mas de “dureza”. Um conflito de duas naturezas humanas, de dois mundos, de duas formas de vida, de dois sistemas de ideias. Sentimo-nos como diante da própria luta entre o Bem e o Mal. Mais uma vez o Sr. Octávio de Faria se divide entre a ética e a estética; procura atingir a ética pela estética e a estética pela ética. Fica com o Bem ou fica com o Mal? Fica entre os dois, nas fronteiras entre Pedro Borges e Branco, nesta zona de fogo e de perigo que lembra a posição – desdobrada em outros planos, embora – de Dostoievski, no meio dos Karamazov, entre Aliocha e Ivan. Branco sugere Aliocha, da mesma maneira que Pedro Borges sugere Ivan (LINS, 1963, p. 102-103).

Fica claro que tais forças opostas entre os seres mencionados condizem com a própria especificidade do gênero. Lukács (1999), por exemplo, não vê esse papel do romance de estabelecer soluções conciliatórias (cabendo à narrativa realista a captação das leis sociais fundamentais de uma dada época, ainda que haja um viés fantástico). E insistindo no teor antagônico, eis o terceiro tópico do artigo, “O romancista entre o anseio de pureza e os seus demônios”, vindo o crítico a reiterar o caráter de complexidade presente em Octávio de Faria. Álvaro Lins encontra no personagem Branco resquícios da própria vida do artista. Nessa investida biográfica, faz um breve delineamento da trajetória do homem para explicar o que há dele em sua criação. Após a aproximação, esclarece a distinção entre ambos: Octávio enquanto criação da vida, Branco enquanto criação da arte. O personagem, portanto, de acordo com ele, nunca é totalmente o próprio romancista.

Se cada personagem de romance é uma experiência do romancista, concluímos que nenhum personagem é o próprio romancista. Pessoalmente, o romancista, como todos os homens, só tem uma experiência, a *sua* experiência, a experiência de *uma* vida que é sua. Por consequência, só nas aspirações de realizar experiências diferentes – portanto: em “sonhos” e “ideias” – explicam-se os personagens. Podemos, então, dizer: os personagens são e não são o romancista. São e não são dentro desta perspectiva: que todos os personagens se constituem daquelas experiências que o romancista imaginou realizar ou de todas aquelas que repeliu, imagisticamente, ao lado ou além de sua própria experiência pessoal. Foi neste sentido que Julien Green escreveu: *Je suis tous les personnages*. E Flaubert: *Madame Bovary, c’ est moi*. Nesse sentido também é que Julien Green não chega a ser qualquer um dos seus personagens e nem Flaubert se identifica de verdade com Madame Bovary. Igualmente, dentro da mesma ordem de argumentos, o Sr. Octávio de Faria

poderá dizer: “Branco sou eu”. E o crítico retificará: “Branco é e não é o Sr. Octávio de Faria” (LINS, 1963, p. 104).

Isto posto, personagem e autor não são a mesma coisa, aquele nada mais é que fragmento e impressões das vivências deste; de fato, uma conexão complexa entre criador e criaturas. Pensando nisso, na obra de Octávio de Faria, se sobressaem os elementos da introspecção. O crítico caruaruense afirma que ele só não é o maior dentro da produção romanesca brasileira porque houve antes dele um Machado de Assis. Essas ponderações importantes encontram-se no último tópico do ensaio: “Volta à “divisão” sob o signo de revolta e dilaceramento”. É relevante, sobretudo, o reconhecimento do escritor e sua inquietação não apenas literária, mas *inquietação humana*. Isso o afasta de e ao mesmo instante o integra a todas as escolas (romântica, realista, naturalista...); por fim, um romancista cuja produção revela “um temperamento marcado pela divisão, pela dualidade, por um tremendo signo de contradição e revolta” (LINS, 1963, p. 106).

Nesse ínterim, como traço distinto do romance, tem-se tal turbilhão de inquietude resultando no chamado “herói problemático”. Em *A teoria do romance*, Lukács assim caracteriza o protagonista da epopeia burguesa aceitando a ideia de Hegel de que o romance é o produto literário da sociedade burguesa. Tais considerações apontadas em Octávio de Faria também permeiam a obra de Lúcio Cardoso, cujo teor é *adentrar o íntimo do ser* já é antecipado no título do capítulo, “No subsolo da natureza humana”. O prosador, jornalista, dramaturgo e poeta mineiro integra os romancistas estudados pelo crítico, um dos representativos autores introspectivos da década de 30, com uma produção que principia no aprofundamento no íntimo do sujeito moderno, permeado desde as inquietações existenciais até a crítica social. Para explicar a trajetória artística de Lúcio Cardoso, é comparada à de Aluísio de Azevedo, ambos escreveram obras importantes aos exatos vinte anos de idade, respectivamente, *Maleita* e *O mulato*. Eles também se igualam pelo fato de que começaram com uma tendência e terminaram em outra; os dois encontram estilos que diferem das obras iniciais; aliás, as superam encontrando tendências que mais condizem com seus modos de escrever. Aluísio inicia-se no Romantismo e acaba no Naturalismo, já Lúcio Cardoso de início é Neonaturalista e se reorienta “num puro e ardente introspectivo”.

Apesar de aproximar Cardoso ao autor de *O cortiço*, Lins pondera que tal ligação só se constrói pelos seus caminhos enquanto romancistas; de resto, não há “nas suas naturezas ou nas suas obras qualquer semelhança”. Para ele, “mesmo que se fosse vivo Aluísio Azevedo repeliria a obra do Sr. Lúcio Cardoso, com a mesma decisão, com a mesma veemência com que este condena os seus livros naturalistas” (LINS, 1963, p. 107). De acordo com Álvaro Lins, o romance com que Lúcio Cardoso se lança na literatura não apresenta as qualidades desejáveis, ainda não revela a dimensão de sua potencialidade e sua verdadeira personalidade. Isso porque, em *Maleita*, “a sugestão do exterior era ainda mais forte do que a do seu insuspeitado mundo interior” cujo resultado é a sobreposição da ordem dos fatos sobre a ordem dos espíritos. Ele filia o modelo (construção técnica) da obra aos exigidos em 1934.

Eis por que *Maleita* representa hoje um livro envelhecido e destituído de importância propriamente literária: porque foi um livro de ocasião, feito de acordo com modelos formais; e porque foi um livro realizado por um autor em superfície, num momento em que não tinha ainda se encontrado a si mesmo. Um livro, portanto, em desacordo com a possibilidade do seu autor. A respeito de *Salgueiro* (1935) ainda a mesma série de considerações seria lícito emitir, com a única diferença de que o romance já representa, como construção formal, como caracterização de personagens, como estilo literário, um passo adiante do primeiro. *A Luz no Subsolo*, porém, não significa só um progresso, mas uma nova vista. E de tal maneira que qualquer estudo sobre o Sr. Lúcio Cardoso terá que dividi-lo em duas fases distintas: antes e depois de *A Luz no Subsolo* (LINS, 1963, p. 109).

É patente que apesar de *Maleita* não exprimir a notável habilidade do autor, a obra que a procede, *Salgueiro*, já apresenta determinado avanço que culmina no surgimento de *A luz no subsolo*. Agora, se pode falar em um artista profundamente voltado para o psicologismo e o intimismo.

Antes: um romancista ligado a processos contrários ao seu temperamento; um autor indeciso e vacilante, ouvindo mais a voz dos outros do que a sua; um escritor que procura as suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das ideias, das paixões. Depois: um romancista de análise e de introspecção; um autor que se afirma com tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que

movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos (LINS, 1963, p. 109).

A luz no subsolo (1936), *Mãos vazias* (1938) e *O desconhecido* (1940) são as últimas produções do autor, as que mais agradam o crítico. Todavia, ele não deixa de prezar pela sua primeira fase, pois, a seu ver, é a preparação para a segunda. As duas etapas possuem um elemento similar que é o *homem em luta*. Na estrutura do romance, tal impasse resulta da vida moderna enquanto cisão entre essência e substância, isto é, o eu *versus* o mundo, já que a unidade entre a vida e essência foi destruída. Enquanto a epopeia homérica criava um cosmo perfeito de maneira que o sujeito se encontrava em uma relação orgânica com a sociedade e em condição de apreender o sentido da vida, no romance, o indivíduo enquanto *herói problemático*, jamais alcançará o eixo da reconciliação devido às condições sociais burguesas (LUKÁCS, 2000).

Álvaro Lins, portanto, avalia o conflito entre o sujeito e a realidade nas obras do escritor mineiro. Mesmo na primeira etapa de sua escrita, já em *Maleita*, existe o embate do homem contra outros homens, contra o meio, contra a doença, de fato, uma luta exterior. Nos últimos romances, a luta é interior, o *sujeito contra si mesmo*, contra forças que o agitam, uma luta no subsolo. O crítico define que o elemento predominante no romancista é a análise, tanto no romance naturalista quanto no psicológico, em seu conceber, o instrumento central é a *ação*. Porém, no autor de *A luz no subsolo*, a ação é um elemento precário, mais presente como um reflexo, e um traço que distingue sua ficção é o “princípio de que em todo ser humano existe um mistério”. Então, em Lúcio Cardoso, há o mistério do homem, a sua vida subterrânea, que só se desvenda por meio da revelação do íntimo mais profundo dos personagens. O cerne desse contexto não recai sobre o que os indivíduos realmente fazem, mas nos monólogos reveladores de suas consciências. Dessa forma, é “no plano da consciência que se afirma esse caráter anormal (digo ‘anormal’, não num sentido clínico, sim, num sentido humano mais geral e mais largo) da obra do Sr. Lúcio Cardoso”, aponta o crítico pernambucano. Fala ainda de um clima de pesadelo na atmosfera romanesca do autor que atinge um plano de intensa dramaticidade.

Definitivamente, apesar de ressaltar alguns defeitos e deficiências, Lins considera a dimensão alcançada pela obra do autor chegando a evocar Dostoiévski para, desse modo, demonstrar o quão complexo e largo é o caminho do seu romance. Logo, esse é o rumo de *O desconhecido*, obra que visa à análise de um indivíduo (paixões, caráter, sentimentos), figura central da narrativa, José Roberto, que reside numa fazenda com pessoas tão estranhas quanto ele. Eis que o recurso do autor é a luta de sentimentos; segundo Álvaro Lins, tudo se volta para “as paixões que destroem e aniquilam, para as revoltas que sufocam e transbordam, para os amores, os ódios, as invejas, os ciúmes que parecem captar e conter a essência mesma da vida” (LINS, 1963, p. 113). Nesse cenário, os enredos de Lúcio Cardoso nada apresentam de excepcional, todavia, atingem “densidade dramática das paixões incontroladas”, denotando a “miserável realidade de certos sentimentos fundamentais no coração humano”.

A história e a análise destes sentimentos desconstruídos e misteriosos são os eixos que sustentam *O Desconhecido*. E o que faz aumentar a dramaticidade da novela é o princípio de indeterminação, que a atravessa como uma onda. A surpresa parece ser o único instrumento com que conta o romancista para levantar e desdobrar as situações. Os próprios personagens nada sabem a respeito do seu destino e o que lhes acontece torna-se para eles uma surpresa como fora para os leitores. Nada sabem, nada podem, nada fazem contra o destino que os aguarda como uma fatalidade. É que os móveis das ações humanas (na arte do Sr. Lúcio Cardoso) estão dentro do homem, mas ele os desconhece, ou nem sequer os pressente, até o instante da sua eclosão. Aparentemente, pois, os fatos ocorrem sem causas e sem explicações. Madalena (*A Luz no Subsolo*) envenena o marido como uma autômata; Ida (*Mãos Vazias*) entrega-se a um médico, no dia da morte do filho, sem amor e sem saber por quê; José Roberto (*O Desconhecido*) mata o amigo, numa espécie de vertigem. Tão só as suas naturezas envenenadas, os seus espíritos vencidos pela angústia e pelo desespero, os seus corações subvertidos pelas paixões incontroladas – explicam estes acontecimentos sem quaisquer ligações naturais com o exterior (LINS, 1963, p. 114).

Todas essas características resultam em um autêntico romancista; há um alto nível de dramaticidade, de modo que os sujeitos do mundo romanesco não escapam dos lances trágicos que os esperam. A destruição é a finalidade, pois os seres, de modo geral, são desgraçados, insatisfeitos e alucinados. Na

interpretação de Álvaro Lins, o mérito visível no romance, entretanto, não é notório nas novelas publicadas posteriormente: *A professora Hilda* e *O anfiteatro*. Ele fala de suas fragilidades enquanto obras artísticas, pois quanto ao movimento “ela gira sobre si mesma, infirme e inarticulada, não avança juntamente com os vocábulos, recusa-se ao dinamismo da ação, permanece incorpórea na vacuidade” (Idem, p. 116). Sendo assim, considera que os procedimentos temáticos, no caso, as paixões humanas, não se concretizam devidamente na matéria de ficção do autor. Ainda na tentativa de explicar o porquê de as novelas de Lúcio Cardoso não atingirem o êxito que os romances obtiveram, o crítico comenta a distinção entre romance e novela. Enquanto aquele deve ser extenso, podendo se desdobrar em múltiplos episódios que giram em torno de um drama central, por outro lado, a novela é mais curta e se configura com proporções mais limitadas. Nesse sentido, o crítico nordestino evoca a definição de E. M. Forster sobre romance, sendo, segundo este, “uma obra de ficção com mais de 500.000 palavras”, e Lins ainda complementa a partir daí viáveis elucidações sobre o gênero:

Realmente, os verdadeiros romances, como as obras-primas do romance universal, são obras extensas, minuciosas, com muitos personagens e episódios, explorando zonas muito vastas na ordem social e psicológica. As obras-primas da ficção em pequeno tamanho são mais propriamente novelas ou *récits*. E a novela está muito mais ligada ao conto do que ao romance. De certo modo, é um conto desenvolvido. Por efeito da pequena extensão, ela não pode dispersar os seus elementos, nem dividir o seu conteúdo emocional em múltiplas situações. A sua forma deve ser concentrada, com um seguro núcleo de convergências, disposta em todos os aspectos para a revelação de um só drama ou episódio, de uma determinada situação psicológica (LINS, 1963, p. 116).

A distinção entre novela e romance devido às suas respectivas extensões ainda é insuficiente para definir um gênero tão *indefinível*. Pois há grandes romances cujo tamanho não é necessariamente extenso e nem possui muitos personagens. É preciso lembrar das palavras de Bakhtin (1988) quando ele expõe a problemática do gênero, sendo o romance o único por se constituir, em suma, é ainda *inacabado*. “A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades” (1988, p. 397), afirma o pensador russo, de modo que “a teoria

literária revela a sua total incapacidade em relação ao romance” (BAKHTIN, 1988, p. 401). Se contraposto a Bakhtin, a crítica de Álvaro Lins apresenta considerações mais limitadas em relação ao gênero romanesco; no entanto, ele não deixa de avançar com ponderações relevantes sobre o assunto e de acrescentar para a teoria e história do romance, tratando de autores até então desconhecidos e sendo o pioneiro na recepção de escritores que hoje são grandes nomes do cânone nacional.

Está claro que também o romance é como uma história imaginada, formado com acontecimentos supostamente passados, reconstituição de um drama já acontecido, encerrado pelo menos na imaginação de seu criador. Da arte do romancista, porém, faz parte a capacidade para atualizar esse passado real ou imaginário, apresentando-o com uma sensação de matéria presente, transmitindo ao leitor a impressão de que os acontecimentos da ficção, como os da própria vida, estão se desenvolvendo naquele mesmo instante aos seus olhos. Este é um dos seus meios para atingir e transmitir o estado de verossimilhança, que é o próprio estado da ficção, romance, novela ou conto. Na novela ou no conto, porém, a sensação de atualidade é geralmente substituída pela sensação do já acontecido. Mesmo quando o verbo é empregado em ação lançada no presente, ficamos ainda com aquela velha sensação do “Era uma vez” (LINS, 1963, p. 117).

Acima, há comentários significativos sobre o tempo e a questão do estado de verossimilhança, ou seja, situações como as da própria realidade, isso se dá ao *realismo formal* que é um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram no romance de modo geral, havendo uma reorientação individualista e inovadora que conferia fidelidade às experiências humanas, o que tanto contribuiu para a sua popularização enquanto gênero ascendente no século XVIII (WATT, 2010). O romance de Lúcio Cardoso, portanto, apresenta mecanismos que condizem com tal estrutura do gênero; porém, isso não ocorre com suas novelas, uma vez que, na leitura do crítico, fica explícita a ausência de plano e de preocupação quanto à técnica e à construção em *A professora Hilda* e *O anfiteatro*. O desequilíbrio se deve ao excesso de situações secundárias e até mesmo episódios acidentais presentes em uma estrutura que comporta um único drama. Em *A professora Hilda*, faltam ao personagem principal ações que coincidam com o ódio que ele esboça, é como se os leitores esperassem em vão; ele não se revela nos acontecimentos e nem nos

diálogos com as demais personagens. O sentimento de ódio também tematiza *O anfiteatro*, todavia, com mais vitalidade e animação que naquela.

Falta nas duas novelas “finura, aquela plasticidade, aquela riqueza verbal que seriam necessárias para acompanhar um instrumento de análise em profundidade no interior das almas”, alega o crítico caruaruense. São inexistentes nelas, conseqüentemente, o vigor e o senso literário do escritor, qualidades já notadas nos seus romances. Apesar disso, Álvaro Lins reconhece que há nas novelas mencionadas páginas bem escritas (situações magistralmente esboçadas); porém, no conjunto, o prosador não atinge o êxito da atmosfera sentimental e densidade psicológica presentes em *A luz do subsolo* ou *O desconhecido*. Tais obras arrancam elogios do crítico a ponto de considerar o escritor mineiro como uma das primeiras *figuras do moderno romance brasileiro*, e isso em meio a um cenário literário marcado em grande parte pelas exterioridades, pelo superficialismo, pela improvisação e a busca pela consagração imediata.

Por falar em figuras da prosa brasileira moderna, aparece Graciliano Ramos enquanto escritor mais notável do momento; sendo o próximo romancista elencado, por ser devidamente analisado pelo crítico que acompanhou todo o seu trajeto no mundo das letras. Mas, em meio ao êxito percebido por Lins e pela crítica em geral, nota-se que ele, em sua leitura cronológica, principia discorrendo sobre a parcela mais vulnerável da produção graciliânica. O romance *Caetés* representa a parte fraca de sua literatura, e o fracasso da obra de estreia do mestre alagoano é tão manifesto que nem mesmo deixaria “suspeitar o grande escritor que surgiria depois em *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*”.

Álvaro Lins foi um dos primeiros a se manifestar sobre o autor de *Vidas secas*; anteriormente, Antonio Candido havia produzido seus artigos sobre ele, cerca de 5 rodapés que antecederam pouco menos de dois anos a publicação no jornal de “Visão Geral de Um Ficcionista”, de Lins. Em *Os mortos de Sobrecasaca*, temos o capítulo “Valores e misérias das Vidas Secas”, o qual integra três artigos: “Graciliano Ramos em termos de construção do romance e

arte do estilo”³³; “As ‘memórias’ do romancista explicam a natureza e a espécie dos seus romances”; “Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista”. Preliminarmente, o crítico apresenta o autor e sua produção, alegando de antemão que ele é um caso de estudo muito complexo aos seus contemporâneos, isso pois, a seu ver, a figura do escritor e a do homem se diluem. Desse modo, frisa em relação a ele que sua obra explica o homem, ou seja, “o homem interior, o homem psicológico”. Ademais, encontra em Machado de Assis um amparo, pois, por um viés comparatista, Graciliano se aproxima e se distingue da produção machadiana.

[...] À maneira de Machado de Assis, o Sr. Graciliano Ramos, nas aparências, nas exterioridades, nada revela que o possa distinguir de um homem comum. Tudo o que ele tem de especial, de anormal, de misterioso, fica reservado para a sua literatura e não para a sua vida. A obra de Machado de Assis esclareceu o “mistério” Machado de Assis. Os romances do Sr. Graciliano Ramos esclarecerão mais tarde o “mistério” Graciliano Ramos (LINS, 1963, p. 144).

No entanto, ao passo que tenta desvendar o universo romanesco graciliânico, em grande parte das vezes, encontra respaldo apenas na biografia para explicar os heróis de suas tramas. Sendo o mestre alagoano ainda vivo no momento, Lins se policia para não recorrer demasiadamente aos aspectos biográficos, visto que apenas após a morte do escritor se obtém o direito de um “julgamento definitivo” (o artigo foi publicado oficialmente na imprensa em outubro de 1941 e o escritor veio a falecer em 1953). Seria, decerto, uma violência projetar sobre um escritor que ainda vive todos os elementos de análise oferecidos por sua obra. É evidente que, logo de início, o crítico pernambucano já reconhece e distingue os traços peculiares que definem a prosa do autor:

Nessa página encontro sugeridas as duas linhas convergentes da personalidade do Sr. Graciliano Ramos: um homem do seu meio

³³ Denominado apenas “Vidas Secas”, foi publicado pela primeira vez em 18 de outubro de 1941. Mais tarde, foi incorporado como sendo o sexto capítulo da segunda série do *Jornal de Crítica* (1943) e dedicado a Dario de Almeida Magalhães (1908-2007), José Olympio (1902-1990), Osório Borba (1900-1960) e Barreto Leite Filho. Todos os capítulos dessa série foram publicados como folhetins semanais das seções de crítica literária do extinto jornal carioca *Correio da Manhã*.

físico e social, ao mesmo tempo que um romancista voltado para a introspecção, a análise, os motivos psicológicos.

[...] Meio físico – o que seria, no romance, a paisagem exterior – não aparece muito objetivamente no romance do Sr. Graciliano Ramos. Ele exprime o ambiente com fidelidade, mas somente em função de seus personagens. A ambiência é um acidente; o personagem é que é a vida romanesca. A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem (LINS, 1963, p. 145).

A elaboração dos personagens e tudo na composição do romance é pensado em relação a eles. O espaço enquanto meio de denúncia social, expondo as mazelas de uma realidade opressora e injusta também se fundamenta em prol da realização dos indivíduos representados. Paulo Honório, de *São Bernardo*, por exemplo, é uma criatura que emerge de uma atmosfera de tirania cujo resultado é a sua própria desumanização, isso através de um “minucioso arcabouço psicológico dos personagens” (MORAES, 1992, p. 78). Desse modo, Álvaro Lins identifica que “a realidade fundamental do romance é a figura de Paulo Honório com o seu egoísmo, com a sua maldade, com o seu ciúme, com a sua desumanidade” (LINS, 1963, p. 145).

A abstração é ainda mais profunda em *Angústia*, embora a ficção de Graciliano remeta a dois planos, um resgata o meio regional, físico e social, evidenciado, em muitos momentos, pelos próprios diálogos e pelos ambientes descritos. No entanto, o que o realoca em um patamar universal é a acurada representação do íntimo complexo das personagens (revelação do caráter humano), eis o diferencial de sua prosa, assim como a linguagem “rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista”, define o crítico. A partir daí, é preciso notar que Lins, ao tentar analisar a complexidade dos seres ficcionais graciliânicos e não encontrando respaldo para tanto, começa a emaranhar autor/personagem e a fazer indevidas acusações ao prosador nordestino.

Esta preocupação de fixar e exhibir o caráter humano poderia significar que o Sr. Graciliano Ramos estima os seus semelhantes e está interessado pela sua sorte. Mas, não. Verifica-se o contrário; o seu julgamento dos homens é o mais pessimista e frio que se possa imaginar; *o seu sentimento em face deles é de ódio ou desprezo*. Numa certa ocasião, o personagem de *Angústia* diz que tem pena de Marina, que tem pena de D. Adélia, que merecem compaixão todas as criaturas que são instrumentos. Contudo, embora todas as criaturas sejam instrumentos de destino ou dos seus instintos, nos romances do Sr. Graciliano Ramos, não encontramos em parte

nenhuma aquele sentimento de piedade que Luís da Silva sugere. *Com uma fria impassibilidade, o romancista contempla a miséria humana de seus personagens. Não lhes concede a mínima piedade. Ao contrário: o romancista chega a estar animado de um certo prazer nessa contemplação da miséria humana. Podemos falar, sem exagero, de uma crueldade do criador diante da sua criação* (LINS, 1963, p. 146-147, grifos nosso).

De fato, culpá-lo pelas penúrias e padecimentos dos seres ficcionais criados foi um meio infeliz que o crítico encontrou para tentar elucidar a nova configuração de herói que vinha aparecendo. Ainda encontra sentimentos análogos em Machado, ao reiterar sua presença na produção do criador de *Infância*, ele alega que este é mais feroz e cruel, enquanto o sentimento do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é mais de “indiferença e ceticismo”, sendo que seu “*humour* era destruidor, mas sereno”. Já o íntimo de Graciliano, segundo ele, era permeado de ódio ou desprezo, emergindo em um caráter sombrio e áspero; chegou assim a definir sua produção: “obra constitui uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade”.

É espantoso o excesso na pena do crítico caruaruense. É evidente que, na maioria das vezes, suas análises são bem aguçadas descortinando aspectos proeminentes: exemplo notório é a comparação que ele faz entre os próprios personagens Paulo Honório e Luís da Silva. Enquanto naquele há uma ambição frenética que determina sua trajetória, neste há a índole de vencido e fracassado, sem um sentimento forte que o mova ao seu objetivo (a ascensão de Paulo Honório *versus* a decadência de Luís da Silva). “Conquanto opostos, eles se encontram na sequência final dessas vidas instintivas e materialistas; encontram-se na conclusão de que a vida não tem sentido nem finalidade”, conclui Álvaro Lins. Paira uma filosofia do nada rumo ao niilismo, atos que se condicionam destituídos de preocupação moral e transcendente.

Um mundo romanesco, o do Sr. Graciliano Ramos, que nunca se afasta da dimensão naturalística. Representa, ele, o estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, em que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida. E o materialismo dos personagens é que os leva logicamente ao relativismo moral. Nem praticam a bondade, nem acreditam sequer na existência dela. Por detrás de todos os gestos surge o interesse egoísta, uma segunda e secreta intenção (LINS, 1963 p. 148-149).

Os heróis graciliânicos (Paulo Honório, Luís da Silva e o próprio Fabiano) são condicionados a uma travessia de miséria, seja ela física ou humana. As memórias fragmentadas de Luís de Silva se dirigem e se relacionam com os acontecimentos do presente, ao mesmo tempo em que visões do futuro permeiam sua mente. Isso impele o crítico a falar em ausência de tempo resultando na falta de ação propriamente dita. “*S. Bernardo* ainda contém uma ordem narrativa, uma regular disposição romanesca, enquanto *Angústia* se realiza sob o signo da mais oscilante desordem”, reitera. Ele denominou que o espírito e a forma de *Angústia* resultam harmonicamente no caos. Tal impasse se deve, principalmente, ao processo de desrealização ocorrido nas artes, assim, na narrativa contemporânea a relação entre presente, passado e futuro ora se fundem, ora se alternam, resultando em um remate fragmentário dando a impressão de “estilhaços”.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1973, p. 80).

O espaço também fica definitivamente comprometido diante da abstração temporal; é claro que resulta da própria desintegralização do indivíduo moderno comprometendo totalmente a sua identidade. As palavras de Rosenfeld, nesse caso, muito se ajustam à teoria de Lukács: “[...] no colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o *eu* permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio” (2009, p. 52). Ele explica ainda que tal subjetividade tem a intenção de a tudo dar forma, eis o motivo que consegue espelhar apenas um recorte, uma fração ou uma impressão da realidade.

Álvaro Lins observou bem tais proporções na ficção de Graciliano Ramos e as explicou ao seu modo, chamando a atenção para o intimismo do personagem Luís da Silva. De fato, as obras do prosador alagoano remetem

aos romances de *tensão interiorizada*: o herói não se dispõe a enfrentar o mundo, de modo que a tensão acaba se subjetivando, Bosi explica que os romances desse tipo apresentam o eixo do tempo deslocado da perspectiva objetiva e cronológica para a percepção psíquica do sujeito; então a narrativa se eleva ao plano dos “conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a atmosfera” (BOSI, 1987, p. 443).

A análise do *fluxo de consciência* leva o crítico pernambucano a comparar o criador de Baleia a Stendhal, fator que o distancia de Dostoievski, pois a fruição em sua ficção é estática como no caso do prosador francês. O autor russo, pelo contrário, detém uma movimentação dinâmica em sua prosa. Diante disso, é pertinente apontar que apesar das inúmeras comparações entre Graciliano e outros ficcionistas, o crítico em momento nenhum deixa de reconhecer o seu mérito, destacando em seu estilo a concisão, a exatidão e a precisão da escrita. Germina um elo entre os diálogos e a narração com tanta excelência que faz dele “*um mestre do seu ofício de romancista*”. Legitima-o, decididamente, como “um mestre da arte de escrever”, e acrescenta em sua afirmativa que se posiciona “sem nenhum medo de estar errando”. O tempo e a fortuna crítica só fizeram por confirmar as observações de Álvaro Lins; porém, seus equívocos, do mesmo modo, aparecem nitidamente na explicação do personagem frente aos eventos biográficos.

E essa categoria, ele a conquistou com as “vidas secas” que povoam o seu mundo romanesco. Este mundo romanesco é um mundo sem amor. A sua concepção da vida está toda limitada, de um lado pelos instintos humanos, do outro por um destino cego e fatalista. Mas *não esqueço o que essa visão do mundo significa de sofrimento e de tormentos íntimos na figura do seu criador*. Por isso a circunstância de aceitar-se ou não toda a concepção da vida, que ressalta dos romances do Sr. Graciliano Ramos, não deve impedir ninguém de admirar o artista que a sustenta; o artista que transforma este mundo árido e sombrio numa verdadeira categoria de arte. Além disso, quem sabe, estes romances podem constituir mais do que uma obra de arte, isto é: a libertação de um homem que se evade de um mundo que detesta, embora carregando o destino de somente criar mundos semelhantes. E aqui está uma lição: a de que nem sempre a imaginação dispõe de recursos para dominar a vida real (LINS, 1963, p. 152, grifo nosso).

É em seu segundo artigo que ele tenta fundamentar ainda mais sua leitura psicologista do prosador, vindo a extrapolar significativamente os limites do texto artístico. “As ‘memórias’ do romancista explicam a natureza e a espécie dos seus romances” é publicado primeiramente na imprensa em 7 de setembro de 1945, e depois passou a compor o XI capítulo da 5ª série do *Jornal de Crítica*, sendo nomeado “Infância de um Romancista”. Todos os capítulos deste livro foram publicados nos seguintes jornais: *Correio da Manhã*, *Folha da Manhã*, *A Tribuna*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Comércio* e *Folha do Norte*. Logo, o título já anuncia que o viés biográfico ainda norteia sua interpretação, de maneira que a complexidade de um indivíduo da proporção de Paulo Honório só foi compreendida após o contato do crítico com *Infância*. De fato, é uma obra memorialística que expõe uma gama significativa e expressiva de momentos de opressão na vida do autor (ademais, problemas dentre perdas e dores que não atingiram apenas a ele, mas todo o meio que o cerca), em vista disso, afirma o analista: “Sim: é em *Infância* que poderemos encontrar a significação de *S. Bernardo* e *Angústia*. As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista”. Apreende que o teor áspero e sombrio da sua obra, portanto, se justifica na autobiografia, evidenciando o seu niilismo implacável e devastador. Ele alega que “o criador de *S. Bernardo* e *Angústia* já estava no menino amargurado de *Infância*”, possivelmente, se entende aqui como “um dentro do outro como fruto dentro da casca”.

Um mundo ficcional, aliás, sem amor e alegria, pois os seres se movimentam em um labirinto no qual jamais haverá salvação³⁴. Pois o flagelo

³⁴ É interessante notar detalhadamente o sentido determinista que o crítico atribui ao universo criado por Graciliano, evidenciando o quão foi limitada e insatisfatória sua análise em muitos instantes: “Sim, um mundo sem amor e sem alegria, o da ficção do Sr. Graciliano Ramos. Aparece nos seus romances toda uma galeria de personagens egoístas, cruéis, insensíveis. Paulo Honório, em *S. Bernardo*, ergue-se como um símbolo, marcado pelo ciúme, pela maldade, pelo egoísmo, pelo temperamento áspero e solitário. Os seres deste mundo de ficção em quatro romances – um dos mais impressionantes, sobretudo pela construção literária e pelo senso artístico, em toda a literatura brasileira – são em geral desgraçados, criaturas em desencontro com o destino, humilhadas e destroçadas. Não encontram sentido para a vida, não se associam nem se solidarizam em movimentos de ascensão; carregam, com a ausência de fé, um tamanho poder de negação que só encontra correspondência numa espécie de niilismo moral, num desejo secreto de aniquilamento e destruição. O ambiente que os envolve tem qualquer coisa de deserto ou de casa fechada e fria. Nenhuma salvação, nenhum socorro virá do exterior. Os personagens estão entregues aos seus próprios destinos. E não contam sequer com a piedade do romancista. O Sr. Graciliano Ramos movimenta as suas figuras humanas com uma tamanha impassibilidade que logo indica o desencanto e a indiferença com

que os assola é ao que visa o criador sem nenhuma piedade. Acrescenta o crítico: “o Sr. Graciliano Ramos movimenta as suas figuras humanas com uma tamanha impassibilidade que logo indica o desencanto e a indiferença com que olha para a humanidade” (1963, p. 153). Desse modo, a única resposta encontrada pelo crítico para tamanho niilismo dentro de seu mundo ficcional é a desilusão de Graciliano enquanto indivíduo, fato que se “encerra” definitivamente na seguinte conclusão:

E isto só acontece quando nas raízes da vida do romancista também se encontram os mesmos traços de infelicidade, tristeza e solidão, os vestígios ou as sombras dos sonhos sufocados e estrangulados. O autor não pode então exprimir piedade, porque o pudor e dignidade artística o impedem de ter piedade de si mesmo. Ele não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma (LINS, 1963, p. 137).

Embora mal visto por grande parte dos estudiosos, sobretudo, desprezado pela crítica estrutural e formalista, o enfoque biográfico, segundo João Luís Lafetá (1946-1996), só é realizado nos *limites* corretos quando respeita e reconhece a autonomia da obra em relação à passagem da matéria existencial à expressão artística. Assim, para Lafetá, a leitura amarrada na vida “só pode resultar no enriquecimento da crítica, que vê aumentada sua capacidade de compreender os recursos utilizados pelo artista” (LAFETÁ, 2004, p. 519-520). No mesmo diapasão elucidativo, Umberto Eco (1932-2016), considera que existe uma “dialética entre os direitos dos textos e os direitos de seus intérpretes” (2005, p. 27), isso porque houve um exagero no direito dos intérpretes nas últimas décadas. Resultou em violação e incoerências em

que olha para a humanidade. Que me lembre, só a um dos seus personagens ele trata com verdadeira simpatia, e este não é gente, mas um cachorro, em *Vidas Secas*. Contudo, a piedade que não lhes concede diretamente, o Sr. Graciliano Ramos provoca nos leitores para os seus personagens. E isto só acontece quando nas raízes da vida do romancista também se encontram os mesmos traços de infidelidade, tristeza e solidão, os vestígios ou as sombras dos sonhos sufocados e estrangulados. O autor não pode então exprimir piedade, porque o pudor e dignidade artística o impedem de ter piedade de si mesmo. Ele não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. Este fenômeno de criação literária, nos romances do Sr. Graciliano Ramos, aparece agora devidamente esclarecido na revolução da sua infância por intermédio de um livro de memórias” (LINS, 1963, p. 152-153).

diversas leituras comprometendo tanto os direitos dos textos quanto dos autores.

A interpretação deve ser fundamentada no discurso (a enunciação), jamais se pode dizer mais do que a obra realmente comporta. Desse modo, “dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (2005, p. 27), pois nem todo ato interpretativo e apontamentos são válidos aos textos, em suma, o leitor/intérprete não deve ignorar as coordenadas que enunciado sinaliza: a obra é aberta, mas não escancarada. No primeiro capítulo “A poética da obra aberta”, do livro *Obra aberta* (1962), tal proposição fez o próprio Eco voltar atrás para rever o risco da dimensão descontrolada proporcionada ao leitor sobre a obra de arte, isto é, ela não se encontra lançada a toda sorte de *entendimento*, pois existe a *intenção da obra*. Considera-se aqui também o conceito de leitor-modelo preconizando tanto abertura e controle, pois sua autonomia deve ser estimada ao dar sentido ao trabalho literário; nada, porém, desconsidera a autonomia também da obra³⁵.

Diante disso, é perceptível o descomedimento presente nas palavras do crítico pernambucano que se dispõe a analisar não mais a obra, os romances, mas o próprio escritor³⁶. No entanto, quando se observa o terceiro e

³⁵ Para um aproveitamento dos conceitos e estudos de Eco, é de grande valia o contato com a dissertação *Obra aberta, mas não escancarada: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura* (2015), de Patricia Cristine Hoff, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³⁶ Nessa citação é bem visível que Álvaro Lins tenta revelar o âmago da ficção do autor, mas se rende explicitamente aos aspectos de sua vida, isto se torna visível nas seguintes considerações do crítico: “Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. Ele não escreveu essas memórias apenas por motivos literários, antes para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes. Escreveu a história da sua infância porque a detesta com amargura. Não se achou, por isso, obrigado a complacências para com os outros. Refere-se aos pais com realismo, com objetividade, como se estivesse desligado deles. Não manifesta propriamente ódio a nenhum dos seres que o fizeram sofrer, mas dá-lhes uma retribuição na frieza, na dureza implacável com que os revive. E este rigor, este sistema anti-sentimental de observação, estende-se a si mesmo sem qualquer condescendência. Verificamos nestas memórias que a atitude do Sr. Graciliano Ramos em face da vida não é bem a do *humour*, mas a do sarcasmo, produto da revolta de uma sensibilidade vibrátil e tensa. Sensibilidade que maltratada, macerada, sufocada, reagiu depois por intermédio da criação de um mundo de ficção em que se projetaram as sombras e as sensações de um pavoroso mundo infantil” (LINS, 1963, p. 156-157).

último de seus ensaios sobre o autor de *Alexandre e outros heróis* se percebe, felizmente, uma análise mais rigorosa e menos destituída do biografismo. “Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista”, assim como os outros três artigos sobre Graciliano comentados, foi coligido ao posfácio “Valores e Misérias das Vidas Secas”. De início, ele foi publicado na imprensa em 27 de junho e 4 de julho de 1947; depois o texto foi reunido à 6ª série do *Jornal de Crítica* (1951), como o quarto capítulo, nomeado “Visão Geral de um Ficcionalista”, tal obra foi dedicada a Marina e Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989), Helena e Otto Maria Carpeaux, Luísa e Mauricio Rosenblatt (1906-1988).

Então, neste último texto sobre o mestre alagoano, ao passo que se dispõe a tratar de sua produção no conjunto, Lins aponta *Angústia* como sendo sua obra-prima, definindo-a como realização das mais importantes e características no panorama da ficção brasileira. Por outro lado, *Caetés* é visto por ele como “uma obra de todo falhada e inexpressiva” e sem valor, de tal maneira que não deixa suspeitar o grande prosador das obras sucessoras (*São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*); fica claro, que seu intuito é, no momento, estudar a evolução literária do autor. Nesse sentido, Álvaro Lins tenta elucidar os motivos de ser tão inferior o romance de estreia de Graciliano: problemas de escrita (frases cujo ritmo se apresentam sem regularidade); enredo comum, portanto, destituído de interesse; personagens convencionais que não se individualizam. Os problemas detectados em *Caetés* são muitos, ele se refere à vulgaridade de algumas expressões na fala dos personagens, de modo que desconsidera que os termos expressos revelam a fala coloquial dos interioranos, o que é uma das tendências do romance moderno, onde os sujeitos periféricos ou regionais passam a ser representados.

Álvaro Lins não deixa de notar a presença de Eça de Queirós, mas alega apenas alguma semelhança de *Caetés* com as páginas finais de *A ilustre casa de Ramires*; passa totalmente batida a similaridade entre o romance de estreia de Graciliano com *O primo Basílio*: em ambos acontece o adultério no casamento, sendo cometido pela esposa Luísa envolvida em leituras que eram

decisivas em suas respectivas formações³⁷. É característico do crítico pernambucano utilizar a comparação entre obras em suas análises, nesse ponto, poderia ter explorado mais os aspectos de *O primo Basílio* para traçar um paralelo entre as estruturas de ambas as obras. Talvez isso pelo fato de sua intenção ser comparar os livros de Graciliano entre eles mesmo, isto é, *Caetés* com a obra que o sucede, *São Bernardo*. Nesse livro, aponta o crítico, o valor estético e a significação humana se elevam a um grau tão marcante que poderia dizer que se trata de um outro escritor.

Embora mais reduzido em quantidade de personagens e menos amplo em questão de espaço, em *São Bernardo*, o avanço se dá na amplitude acentuada das representações humanas: “[...] figuras apresentam humanidade, paixões, dramas, misérias, anseios de felicidade e quedas na irremediável desgraça”. É no nível dramático que o autor se realiza, utilizando a densidade psicológica para aderir mais vida à existência interior dos personagens. Falando em personagem, é nesse aspecto que assoma o defeito principal do livro, segundo o crítico: inverossimilhança de Paulo Honório como narrador. Em sua interpretação, não consegue compreender a ligação entre o aprofundamento psicológico, elaborado com elevados requintes da arte literária, e a escrita de um indivíduo rústico e primário como é o protagonista de *São Bernardo*. Se assim for, também há inverossimilhança em *Grande Sertão: Veredas*, pois a trama monumental igualmente composta de complexidade psicológica e estética não poderia ser narrada por um jagunço, pois Riobaldo, narrador-protagonista, conta sua saga pelo sertão a um ouvinte letrado.

Em *Angústia*, tal investida na introspecção é ainda mais exacerbada; as reminiscências de Luís da Silva percorrem a narração do começo ao fim. Contudo, para o crítico, a instância que narra não apresenta a inverossimilhança com o conteúdo narrado, o que não é o caso de *Caetés* e *São Bernardo*, lembrando que ele aponta João Valério como um incapaz

³⁷ Ambas se encontravam plenamente envolvidas na leitura de romances, sendo isso algo relevante que influenciava a formação das personagens:

1. “Luísa lia um romance francês; ou tocava piano; ou pensava indignada nos beijos que lhe dei no pescoço” (RAMOS, 1977, p. 20-21).
2. “Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia [...]” (QUEIRÓS, 2009, p. 24).

absoluto e Paulo Honório como um bandido rústico, ambos não se caracterizam ou têm verossimilhança como imaginários autores desses dois primeiros livros. No mais, o romance de 1936 “não se liga particularmente a qualquer modelo europeu ou norte-americano, sendo um livro brasileiro quanto ao espírito e à forma”.

Vidas secas, igualmente, apresenta qualidades representativas de um grande ficcionista. Apesar de reconhecer tais méritos, o crítico caruaruense aponta que há falta de unidade formal, isto é, sem articulação firme e segura entre os capítulos, mas com perfeito arranjo substancial. Na verdade, nas partes apresentadas como lances apartados uns dos outros e nos episódios isolados há uma unidade profunda que no conjunto “passaram a formar um todo coeso, indissolúvel, com uma linha definida que os unifica” (CACCESE, 1977, p. 158). Porém, outro problema é perceptível no romance, na concepção de Álvaro Lins, é a introspecção em excesso na forma de monólogos em personagens que se mostram deveras primários e rústicos levando ao impasse da inverossimilhança; eis um problema da técnica que, em seu entendimento, só seria resolvido se houvesse uma melhor distribuição nas proporções entre episódios/monólogos e vida exterior/interior dos indivíduos.

Vidas secas, apesar de tais “defeitos” reclamados pelo crítico, trata-se de uma produção de peso que consta na produção do autor; mais do que isso, soma-se enquanto realização que evidencia evolução em seu trabalho, isso no que concerne ao estilo e a expressão harmônica da realização verbal. Ao lado de *Angústia*, o romance de 1938 configura-se como uma dentre suas maiores proezas enquanto prosador: “*Angústia* é a sua maior realização como ficcionista, *Vidas Secas* é a obra que nos oferece toda a sua medida como escritor, juntamente com *Infância*”. Esta, de suma importância para se elucidar o universo da ficção graciliânica, já que, para Lins, toda a criação do seu feito artístico se projeta nas “sombras e as sensações de um pavoroso mundo infantil”. Assim, *Infância*, para ele, pode ser considerado como um dos livros mais bem escritos do autor.

Extrapolaria os fins dessa tese se ater a sua produção contística, já que, por si só, os romances configuram um recorte bastante amplo, mas é válido observar brevemente as considerações do crítico sobre alguns livros e

narrativas específicas. A coletânea de contos *Insônia*, por exemplo, que integra a produção de Graciliano, o crítico a aponta como mais uma obra que constitui a “parte fraca” de sua prosa; ele elenca apenas “Dois Dedos” e “Minsk” como tendo significação literária na conjuntura de *Insônia*. Em contrapartida, há contos que ele considera que nunca deveriam ter sido escritos (como “A Prisão de J. Carmo Gomes”, “A Testemunha”, “Ciúmes” e “Uma Visita”); alega, determinadamente, que tais peças “são literariamente indignas de qualquer escritor, ainda mais de um escritor da espécie do Sr. Graciliano Ramos”. Embora tal obra seja tão menosprezada em sua leitura, ele apenas diz que os contos são ruins, mas não realiza uma análise com o devido afinco para evidenciar em que se pautam seus pressupostos.

De modo geral, Graciliano foi considerado um grande romancista que permanecerá na história literária, pois um dos seus méritos reside na capacidade de criar grandes figuras humanas. A criação de personagens vazios e inexpressivos causa danos irreversíveis ao romance, como ficou bem destacado nos critérios estipulados pelo crítico. No caso, Lins aponta alguns disparates no livro *Inocentes e Culpados*, de Gilberto Amado. No artigo “Primeiro passo no equívoco de um talvez-romancista: o romance inicial de Gilberto Amado”, percebe-se logo a denominação “talvez-romancista”, pois sem o acabamento devido do personagem, o romancista não se realiza plenamente. O escritor sergipano trabalha também sob o enfoque do plano psicológico e sob a tendência naturalista; nesse respeito, predomina a presença respectivamente de Dostoiévski e de Eça de Queirós. O personagem Emílio vive um drama dostoiévskiano em seu desencontro com a realidade e sua crise existencial; por outro lado, os demais seres de *Inocentes e culpados* pairam no viés do naturalismo. Contudo, é no plano psicológico que o crítico nota o movimento de vigor na ficção do autor.

[...] Esta linha principal que sustenta *Inocentes e Culpados* – que representa tudo o que há de mais vivo e de mais consistente no romance – é a história de Emílio e do seu drama psicológico. Um personagem, Emílio, que significa luta interior, inquietude, desespero. Um personagem que implexa, agudamente, o trágico conflito do “ser” e do “parecer”. Um desses seres múltiplos, divididos, “ilógicos”, que constituem os tipos ideais dos heróis de romance, a partir de Dostoiévski. Os homens simples, os homens-inteiros, os “bem-

pensantes” passarão talvez indiferentes através desta figuração atormentada e infeliz. Colocar-se-ão diante de Emílio com aquela mesma atitude de indiferença ou incompreensão dos outros personagens, seus companheiros de romance ” (LINS, 1963, p. 173).

A notável dramaticidade do romance é resultado da figura atormentada de Emílio, apesar de ter tudo para ser feliz, em seu íntimo irrompe forças que sublinham a miséria humana. A inadaptação do herói em seu meio resulta em tormentos e agonias; Emílio, por fim, enxerga apenas dois caminhos, o suicídio ou o enclausuramento na igreja tornando-se padre: a finalização da vida natural ou a transcendência divina. Os demais indivíduos do romance são pouco expressivos, daí possivelmente o motivo de Álvaro Lins chamar *Inocentes e culpados* de incompletamente realizado: seu problema não é de estilo, é de idealização e forma.

Mas, é em *Os Interesses da companhia* que o crítico nega todas as possibilidades de Gilberto Amado se constituir como romancista. Se no primeiro artigo, datado de março de 1941, ele o chamou de *talvez-romancista*, no segundo, “E o passo segundo no malogro em cheio de um evidente não-romancista: o outro romance de Gilberto Amado”, de janeiro de 1943, é denominado declaradamente de *não-romancista*. Apesar da sensibilidade do prosador, ele não se realizou no âmbito do romance, pois as informações que compõem a narrativa se sobrepõem às ações dos personagens. O resultado, segundo o crítico pernambucano, é um romance frio, superficial e sem vida íntima. O enredo retrata o meio comercial, a realidade do mundo dos negócios, em decorrência de companhia de seguros. Ao delinear tal universo, também aborda as transformações oriundas da modernização e a passagem do patriarcalismo rural e arcaico para o urbanismo industrial. Além dos romances aqui mencionados, Gilberto Amado publicou outras obras distintas: poesias (*Suave ascensão*, 1917); crônicas (*Impressões de viagem*, 1933; *Dias e horas de vibração*, 1933); ensaios (*A chave de Salomão*, 1914; *Grão de areia*, 1919); trabalhos a respeito da vida política e social brasileira (*As instituições políticas e o meio social no Brasil*, 1924, e *Eleição e representação*, 1932); autobiografia (*História da minha infância*, 1954; *Minha formação no Recife*, 1955; *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, 1956; *Presença na política*, 1958; e *Depois da política*, 1960). Álvaro Lins chega a mencionar seu papel como ensaísta e

militante político, de modo que determinada medida ideológica resultaria em resultados apreciáveis ao seu romance; sua obra, porém, não atingiu os fins esperado pelo crítico.

Do mesmo modo, José Geraldo Vieira, Clarice Lispector e Gustavo Corção, que são os próximos romancistas analisados pelo crítico, todos acabam se constituindo como experiências que não se realizaram plenamente. No caso de José Geraldo Vieira, eis uma experiência transbordante, pois há variedades e extensão das situações em demasia. Em *A quadragésima porta*, seu romance de 1944, ele mostra conhecimento ao posicionar a trama em um cenário estrangeiro e exótico, como a capital francesa, por exemplo. Todavia, o crítico aponta falta de raízes e conhecimentos sólidos para tal inserção, resultando em uma impressão de sentimento vago e flutuante no meio internacional. Outra questão em seus romances é que, ao tratar de economia e política, ele acaba se transformando em um ensaísta. Nesse romance, a erudição do autor resultou em prejuízo da valorização excessiva do conteúdo do livro e em uma extensão mais do que necessária.

[...] Com a ânsia de tudo referir, escreveu páginas em que nada mais existe do que a reprodução do noticiário telegráfico. Não vejo, com efeito, que resultado tais reproduções possam ter para a arte da ficção. Parece que nem sempre o Sr. José Geraldo Vieira esteve lembrado do princípio estético que situa a sugestão acima de tudo (LINS, 1963, p. 183).

Por outro lado, o romance *A mulher que fugiu de Sodoma* já se esboça com mais dramaticidade, revelando o destino trágico do homem. Embora as falhas sejam visíveis em *A quadragésima porta*, José Geraldo Vieira é considerado uma personalidade criadora que revela um artista com enorme sensibilidade criativa.

Clarice Lispector, do mesmo modo, se revelou uma personalidade criadora no romance moderno brasileiro, estreou com *Perto do coração selvagem* em 1943, e, em 1946, lançou *O lustre*. As duas obras foram recepcionadas pelo crítico e denominadas de *experiências incompletas*. Ele parte da questão feminina enquanto impasse muito presente em sua ficção, possivelmente fundindo erroneamente a personagem Joana, narradora-protagonista, com a própria Clarice. Há também generalizações quando trata

da constante recorrência do lirismo e do posicionamento no centro da ficção para firmar suas confissões pessoais nas literaturas expressas por mulheres; pois, a seu ver, o próprio narcisismo é feminino em seu caráter essencial. Narciso, como bem se sabe, personagem da mitologia grega, filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope, era um homem que se tornou símbolo da vaidade, orgulho e arrogância. No entanto, Lins parece atrapalhado com o aspecto feminino e não fundamenta devidamente seus apontamentos, tentando atrelar determinadas questões ao gênero da escritora.

O lirismo é um dos elementos do romance moderno como revelador da realidade íntima dos indivíduos com aptidão aventuresca para trazer à tona terrenos até então inexplorados do ser humano. A incompreensão do lirismo trata-se, *a priori*, de outro atestado do pendor realista do crítico ainda não muito familiarizado com tamanhas inovações. *Perto do coração selvagem*, de fato, se situa nesse território da ficção contemporânea configurado na tradição da técnica de James Joyce e Virgínia Woolf. Segundo o crítico, é o primeiro romance brasileiro dentro desses moldes do universo psicológico. Apesar de considerar o romance e a autora, ele define a obra como *incompleta*, a estrutura parece dar a impressão de inacabada.

Vejamos agora o resultado dessa experiência no mundo de *Perto do Coração Selvagem*. Percebe-se, desde logo, que a Sra. Clarisse (*sic*) Lispector ainda não está no domínio daquela experiência vital que permite a realização de um romance completo. Apresenta ela um precoce amadurecimento de espírito, um poder de inteligência acima de sua idade, mas não toda a experiência vital que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista. Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da estruturação ficcionista. O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia, e, sim, com o lirismo da ficção. Do contrário – e é o que sucede às vezes com o livro da Sra. Clarisse (*sic*) Lispector – o romance perde o seu ponto de apoio e afasta-se do seu centro de equilíbrio. Perde o seu contato com a terra, com o animal humano (LINS, 1963, p. 190).

Perto do coração selvagem, em sua interpretação, imbrica indevidamente os elementos da poesia; é interessante, sobretudo, a ausência de uma efetivação plena, de modo que não é a primeira vez que ele menciona a idade da prosadora como elemento relevante para a realização absoluta do livro. Outro dado crucial de sua análise é o apontamento da perda do contato

com a terra e com o homem. Acontece que no momento de Clarice a subjetividade entra em crise, surgindo com ela expressões modernas de introspecção. No seu caso, o que ocorre não é propriamente uma perda do contato com as coisas concretas, mas sim um salto para beber nas fontes de sua própria existência, surgindo experiências que transcendem a realidade propriamente dita (BOSI, 2013, p. 452). Com as considerações de Bosi, pode-se ter uma visão mais elucidativa sobre a estrutura das obras clariceanas, já que ele, diferentemente de Lins, contou com o distanciamento temporal para avaliar as obras da prosadora.

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aberta”. Modelo que já aparece, material e semanticamente, nos últimos romances, *A Paixão Segundo G. H.* e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (BOSI, 2013, p. 452).

Álvaro Lins, portanto, não enxergou plenamente seu projeto estético, se limitou aos dois primeiros romances e encontrou-se mais despreparado para compreender as novidades formais na ficção de Clarice Lispector. No caso de *perto do coração selvagem* há uma alternância entre a terceira pessoa do singular e do plural, se intercalando à primeira do singular, resultando no monólogo interior e no fluxo de consciência com muitas vozes se fundindo. É na voz em terceira pessoa que o narrador revela o íntimo de Joana, a protagonista do romance.

[...] Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos (LISPECTOR, 1998, p. 23).

É nítido que as lembranças da personagem vão interferindo no presente, mesmo em terceira pessoa se pode compreender que o narrador não permanece de fora. “[...] Dir-se-ia que a terceira pessoa se torna interior também, par a par com a primeira pessoa, como se por meio dela os episódios

e os objetos fizessem autoanálise” (MOISÉS, 1968, p. 236-237). Nessas circunstâncias, o crítico pernambucano também não tardou em notar o elaborado trabalho com a linguagem e a técnica do monólogo interior como recurso da ficção moderna na qual se ambienta Clarice Lispector.

Já se disse da arte do romance que é um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico, o espelho está partido, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos. O romance da Sra. Clarice Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde. Há, com efeito, na Sra. Clarice Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista: a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras. O seu recurso de mais efeito é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos. Todavia, nessas ocasiões, torna-se ainda mais dramática a sua luta com as palavras; e também aí se sente mais tentada pelo verbalismo, o que representa uma solução às vezes fácil demais para quem está operando dentro de uma forma de arte complexa e difícil (LINS, 1963, p. 191).

Muitas das qualidades e das deficiências da obra de estreia são igualmente assinaladas por ele em *O lustre*³⁸, o segundo romance, publicado em 1946. A seu ver, este nada mais é que uma continuação do primeiro; enquanto tudo gira em torno da protagonista Joana na obra de estreia, em *O lustre*, o centro de tudo agora é Virgínia. Realmente elas se situam no núcleo, pois a partir delas é que tudo ganha vida. Os demais personagens, espaço e tudo mais se firma pelas perspectivas da protagonista e do narrador que revela seu íntimo, uma vez que, como já entendido, a técnica de Clarice é o desenvolvimento do monólogo interior. Apesar de reconhecer os méritos de Clarice Lispector, Álvaro Lins não se agrada muito de seu segundo romance. Ele é um dos primeiros a enxergar os novos rumos que sua ficção apresenta. Eis um montante de elementos formais que, propositalmente, dá a impressão

³⁸ Sobre o romance, dois trabalhos recentes de pesquisadores da UNESP favorecem a leitura e interpretação da obra. Trata-se do estudo de Marta Francisco de Oliveira, *Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio*, tese de doutorado de 2016. Há também o trabalho de Moisés Gonçalves dos Santos Júnior, intitulado *Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre (1946), de Clarice Lispector*. Este último é uma dissertação de mestrado defendida em 2015.

de falta e ausência em virtude do teor fragmentário, para tecer o amplo projeto da escritora.

Ainda sobre *O lustre* é interessante considerar a respeito de sua recepção crítica. Do contato com a dissertação de mestrado *Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre* (1946), de Clarice Lispector, cuja autoria é de Moisés Gonçalves dos Santos Júnior, foi possível levar em conta o silêncio da crítica em torno da obra e para o fato de a própria autora ter consideração pelos textos do crítico pernambucano a seu respeito. Também foi por meio da dissertação referida que se deu a possibilidade do contato com as cartas de Clarice Lispector destinada às irmãs e amigos reclamando a ausência dos comentários de Álvaro Lins e de Antonio Candido. Notadamente, em uma carta de 08 de maio de 1946 para as irmãs ela esboça o sentimento de inquietação diante do silenciamento dos críticos e da imprensa. “[...] Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Em todo o caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério”, diz Clarice Lispector (BORELLI, 1981, p. 115).

Ao evocar Lins, ela deixa transparecer que superou suas observações sobre seu livro, isso no sentido de que os comentários do crítico eram ferrenhos em muitos momentos, mas ela esclarece que leva em conta, considerando importantes seus apontamentos. Tal dado é trazido à discussão para se pensar no fato de os escritores também lerem os textos críticos e ansiar por eles. Além de Clarice, Graciliano Ramos igualmente mostrou apreço pelos comentários de Álvaro Lins. Na dissertação *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos*, cuja pesquisa precede esta tese, possibilitando o seu avanço, especificamente no quarto capítulo, “Um olhar pioneiro sobre a produção de Graciliano Ramos: um escritor no centro da Literatura Brasileira”, é levantada a questão se o crítico e o escritor chegaram a dialogar por cartas ou pessoalmente sobre as questões que engendraram a ficção apurada³⁹.

³⁹ Desse modo, a respeito da relação entre autor e crítico, foi possível averiguar dados importantes. Com certeza tiveram contato por conta de Graciliano ter sido revisor do *Correio da Manhã* (inclusive sua filha, Clara, trabalhou no jornal como repórter) onde o crítico colaborou: “Graciliano ocupava uma mesa numa sala contígua à de Costa Rego, batizada de Petit Trianon, por abrigar celebridades, como os editorialistas Otto Maria Carpeaux e Álvaro Lins” (MORAES, 1996, p. 241).

Além de se saber que trabalharam em um período concomitante no *Correio da Manhã*, foi constatado que Graciliano menciona o crítico nordestino em uma correspondência dirigida a Antonio Candido, discutindo os apontamentos de Lins e de outros sobre *Angústia*⁴⁰. Existe ainda outro episódio curioso que os aproxima: ao iniciar sua carreira de escritor, o filho de Graciliano, Ricardo Ramos (1929-1992), foi inicialmente motivado pelo pai a levar seus escritos para o crítico pernambucano⁴¹. Mais tarde, Graciliano mesmo pegou um dos contos do filho para levar pessoalmente para que ele avaliasse, ficando comprovado que “o escritor teve consideração para com a seriedade de sua crítica; e, sabendo que ele era um de seus leitores, facilitou assim para que fosse leitor também do trabalho de seu filho” (RODRIGUES, 2015, p. 116).

Percebe-se, por conseguinte, que tanto Clarice quanto Graciliano atribuíram crédito aos escritos de Lins. E, em meio aos seus erros e acertos, concebe a autora brasileira como “uma personalidade original, de uma natureza humana particular e inconfundível”, qualidades que se estabilizam através da construção das personagens, isto é, “na figura de Virgínia ou na de Joana” (LINS, 1963, p. 192). Clarice se consagrou como uma das figuras mais expressivas do século XX, se entregou ao procedimento do fluxo de consciência em suas narrativas, transcendendo constantemente ao plano metafísico e levantando questões existencialistas. Assim como em Guimarães

⁴⁰ Vale a pena acompanhar o comentário de Graciliano na íntegra: “Por que é que *Angústia* saiu ruim? Diversas pessoas procuraram razões, que não me satisfizeram. Olívio Montenegro usou frases ingênuas e pedantes, misturando ética e estética. João Gaspar Simões afirmou que o americano é incapaz de introspecção – e com esta premissa arrasou-me. Veja só. Nada há mais falso que um silogismo. Álvaro Lins veio com aquele negócio de tempo metafísico. Mas isso diz pouco, não é verdade? Se eu constituísse uma exceção à regra de João Gaspar Simões e contentasse Olívio Montenegro e Álvaro Lins, *Angústia* não deixaria de ser um mau livro, apesar de haver nele páginas legíveis” (RAMOS, 1945, p. 8).

⁴¹ Nesse caso, a seguir, se expõe a citação do episódio, mas para se obter mais detalhes é relevante a consulta da biografia do escritor, de autoria de Dênis de Moraes, *O Velho Graça: Uma Biografia de Graciliano Ramos*: “– Papai nunca tocou numa vírgula do que eu escrevia. Dava uma opinião geral, sempre de estímulo, muito mais até do que eu podia imaginar. Estímulo na linha dele: ‘Já vi muita coisa pior’. Ele não elogiava ninguém, muito menos a mim. O estímulo dele era sutil. Um belo dia, fui operado de apendicite e passei uma semana em casa de repouso. Escrevi quatro contos e mostrei-os a ele. Um ele pegou para levar ao Álvaro Lins, responsável pelo suplemento literário do *Correio da Manhã*; os outros me recomendou que levasse ao Valdemar Cavalcanti, no *O Jornal*, e ao Rui Lima, no *Diário de Notícias*. Depois, continuei escrevendo, até que um dia, talvez percebendo que eu poderia dar para o negócio, disse: ‘Tome vergonha e entregue diretamente ao Álvaro Lins’” (MORAES, 1996, p. 239).

Rosa (1908-1967), sua produção integra os romances de *tensão transfigurada*, onde o herói ultrapassa o conflito imediatista, atingindo o plano mítico ou a realidade metafísica, forçando consideravelmente os limites do gênero romance, alcançando a poesia e a tragédia (BOSI, 2013, p. 419). Na recepção do crítico pernambucano, embora tenha teimado no impasse do feminino, foram notados os pontos altos de Clarice Lispector logo no momento da publicação das obras.

Segundo ele, outra estreia cuja experiência não foi plenamente realizada é a de Gustavo Corção. Na verdade, tal caso é mais grave chegando a ser um romancista que não convence, antes de tudo, decepciona, devido a isso se refere à produção como *experiência falhada*. Ao levantar a questão do catolicismo presente na realidade do autor, enxerga duas possibilidades dimensionais, a danação e a beatitude. No entanto, em nenhuma delas o autor se realiza, apesar da tendência do personagem José Maria para a elevação, tal feito não é atingido. Então, ambas não são bem desenvolvidas no romance do autor, *Lições do abismo*, pois seus admiráveis recursos de ensaísta e pensador tão bem empregados ao serem transpostos ao romance lhe servem de obstáculo na ficção. O enredo retrata um homem que sabe que vai morrer. Mas o crítico questiona a falta de tensão ou movimento que um tema desses poderia despertar, de modo que o personagem diante do dilema criado se posiciona sem inquietação, porém com lucidez e sentimento. Não é possível concebê-lo como um autêntico personagem de romance. Em algumas páginas de *Lições do abismo*, se lidas isoladamente, o crítico consegue perceber algum mérito, do contrário, se lido no conjunto, o livro causa uma impressão negativa.

Não sei se o Sr. Gustavo Corção é ou não é romancista, mas este *Lições de Abismo*, certamente, não chega a ser um romance. Por mais largo, ou menos rígido, que seja o nosso conceito de romance, não saberíamos, ainda assim, como aceitá-lo ou enquadrá-lo num conceito de qualquer espécie. Desde o começo, a partir do lançamento da primeira página, sente-se que é um ensaísta, e não um romancista, quem está em cena, seja pelo recurso direto às citações de erudito, seja pela lucidez do processo demonstrativo. E esta lucidez (a lucidez *intelectual*, não a lucidez *poética*) será uma nota constante no decorrer de todo o livro, sufocando a autonomia do personagem, matando, a cada momento, a curiosidade do leitor (LINS, 1963, p. 197).

Devido aos problemas de ordem estrutural, o crítico hesita em considerar a obra como um romance. Ele se mostra inflexível em muitos momentos, não havendo meio termo: ou a obra era romance ou não era. A esse respeito, é muito útil a distribuição do romance brasileiro moderno a partir da década de 30 elaborada por Alfredo Bosi; nela há quatro tendências principais e são definidas à medida que aumenta a tensão entre o herói/anti-herói e o seu meio. Então, a cobrança constante de Álvaro Lins em relação ao “acabamento” do personagem muitas vezes se torna indevida, já que nas categorias apontadas por Bosi há os *romances de tensão mínima*; aqui o conflito “configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e das paisagens que as condicionam” (BOSI, 2013, p. 418). Na categorização se sobressaem as dimensões espaciais e históricas, levando a narrativa à proximidade com a crônica. Em contraponto, o romance intimista estabelece uma sondagem do interior do ser.

É fato que a paulatina ascensão do romance intimista não eliminou o de cunho regionalista e social; em muitos autores, ambas as abordagens predominaram se intercalando e se imbricando. Érico Veríssimo que é o próximo escritor tratado, é um notável exemplo de que as duas dimensões podem conviver equilibradamente na prosa de um autor. Em *Os mortos de sobrecasaca*, se vê a parte intitulada “Sagas de Porto Alegre”, para tratar do escritor sulista. O artigo “I – Prestígio do nome – Érico Veríssimo e os romances ‘fabricados’ para o sucesso” aborda sua produção romanesca. Veríssimo também se dedicou aos outros gêneros como conto, literatura infanto-juvenil, memória autobiográfica, biografia, ensaio e ainda foi jornalista e tradutor. No ensaio, Álvaro Lins já declara que toda crítica ou qualquer trabalho dirigido a ele deve obrigatoriamente reconhecer seu talento e sua consagração enquanto romancista. A seu ver, tal constatação não é uma simples afirmativa, e sim uma conclusão advinda da aparição do romance *Caminhos cruzados*. Por outro lado, o descrédito de *Saga* faz com que pareça se tratar de outro escritor devido à disparidade entre eles em termos de literariedade. Na aproximação entre *Caminhos cruzados* e *Saga*, sendo eles publicados

respectivamente em 1935 e 1940, tal fato leva o crítico a enxergar uma decadência na produção do ficcionista.

Ao contrário do que seria natural – um autor que se aperfeiçoa de livro para livro – o que se estava vendo era o plano inclinado: o escritor que piorava sucessivamente de um romance para outro. Da sua plenitude em *Caminhos Cruzados* para *Música ao Longe*, *Um Lugar ao Sol*, *Olhai os Lírios do Campo* – eis um caminho para baixo, e não para cima, como todos esperávamos (LINS, 1963, p. 221).

Intrigado com a inversão causada pela decepção com o livro *Saga* em seu lançamento, Lins discorre sobre o fato de que os holofotes estavam voltados para a obra, oriundos da expectativa anunciada por uma elaborada campanha publicitária; além disso, por se tratar de um autor já reconhecido e aclamado pela crítica, isto colabora para o surgimento de um cenário que cria um “ambiente de expectativa febricitante”. Contudo, para ele, a decepção foi indisfarçável diante de uma obra que não corresponde a um escritor do porte de Érico Veríssimo.

No ensaio, é constatado que o escritor sulista “possui as qualidades do romancista, a consciência do seu ofício, o senso da literatura”; no entanto, seu sucesso, que ascendeu desde *Caminhos cruzados*, faz de Érico Veríssimo um autor portador de um brilhantismo como uma espécie de vertigem. Nesse caso, a situação se complica a ponto de a empolgação por parte do público o dominar, vindo a implicar questões mercadológicas e editoriais. Isso porque “não é mais o romancista que faz a sua arte” e sim “é o público que lhe impõe o seu gosto e as suas preferências”, define o crítico. Sua análise se aprofunda mais nesse incidente, já que o romance analisado, *Saga*, é construído em meio a tal inconveniente. O romance, de fato, foi realizado para o público, sendo, portanto, mais uma produção do que uma criação; nessa circunstância, o romancista Érico Veríssimo desapareceu, afirma definitivamente Álvaro Lins. Logo, comenta a respeito dos personagens, em específico, Vasco, que é quem narra a trama em forma de diário.

Alfredo Bosi discorda nitidamente disso, fala em *mediedade* que não se deve conceber como *mediocridade*, pois Veríssimo, no caso, construiu figuras humanas representativas que se tivessem que se submeter à análise profunda poderiam ocasionar um “mal intimista” (2013, p. 436). Eis que, para

Bosi, o prosador utilizou a técnica do contraponto (no caso, personagens como Noel, Vasco e Clarissa) apreendida em Aldous Huxley (1894-1963); assim sendo, desdobrar as tensões internas profundas não é o melhor caminho quando a trama intenta passar rapidamente de um episódio ou de uma situação para a outra. Tal discordância entre as visões apresentadas, deixa claro, vezes anteriores, que o personagem é o elemento fundamental no romance para o crítico caruaruense, por isso surgem em seu texto tamanhas cobranças.

Por vezes, tenho insistido sobre o que me parece o elemento fundamental do romance: o personagem. Mas a insistência não significa desprezo diante de outros elementos consideráveis: a ação e o ambiente. O que é certo, no entanto, é que a ação e o meio só se valorizam por intermédio dos personagens. *Personagens de caráter dentro de um meio adequado realizando uma ação consequente* – eis um romance. Partindo precisamente deste ponto foi que Guyau já concluía tratar-se de um gênero literário essencialmente psicológico e sociológico (LINS, 1963, p. 220, grifo do autor).

Conforme o trecho supracitado, o romance é constituído por um personagem que atua e que age em seu meio ficcional. Tal característica foi bem notada em Machado de Assis, Álvaro Lins, assim como Schwarz, notaram na ficção do autor de *Quincas Borba*, embora o crítico pernambucano não tenha explanado com mais argumentos sobre o assunto. Todavia, isso evidencia sua percepção para com as questões político-sociais na estrutura romanesca. Decerto, Machado de Assis sempre esteve presente em suas análises sendo evocado com o propósito de compará-lo aos autores trabalhados; de fato, o criador de *Dom Casmurro* foi um modelo no que diz respeito à prosa não somente para Lins, mas concebido pela crítica/teoria como uma referência nacional quando se trata do gênero romance. Érico Veríssimo, autor do qual se falava anteriormente, também se dispõe a captar as temáticas sociais. De fato, esboçou fases diferenciadas desde o intimismo, ficção urbana, histórica e memorialista; ao seu modo, conseguiu abordar a pequena burguesia gaúcha de meados de 30, compondo um retrato social ao modo de crônicas de costume. Diante de tais considerações, pode-se dizer que ele se aproxima do *modelo* machadiano de romance, de forma que o tempo histórico é um dos acabamentos que define a prosa de Veríssimo. A respeito

disso, no romance *Saga* há a evocação da guerra civil da Espanha na qual o personagem Vasco (que é quem narra) aparece como membro da Brigada Internacional; Lins nota que o criador muito se informou para documentar o episódio no enredo, a ponto de que o “romance toma assim o caráter de um depoimento minucioso e exato” (LINS, 1963, p. 223). Contudo, o crítico não se detém em questionar a veracidade das fontes históricas, mas sim a estrutura romanesca, o que, em sua visão, deixa terminantemente a desejar.

[...] Nego apenas que tenha corpo, forma, espírito romanesco. Ao contrário: o romance é um amontoado de reflexões, de anedotas, de fatos pitorescos ou melodramáticos, de golpes teatrais ou cinematográficos – todos cosidos arbitrariamente, todos justapostos, todos emendados; e de tal modo que ficam aparecendo sempre as mãos do romancista procurando *juntar* e *armar*. Quanto aos personagens – aos companheiros de Vasco na Brigada Internacional – não direi propriamente que são simples sombras ou fantoches. Alguns deles são muito menos: são nomes, apenas. Entram no romance sem nenhum propósito justificado, para compor uma anedota ou um diálogo; e desaparecem depois sem que deixem qualquer lembrança ou o mais leve indício da sua significação. Quando, porém, um ou outro pretende impor-se, a consequência será a vulgaridade ou o artificialismo. De uma vulgaridade enorme, por exemplo, são as reflexões moralistas sobre a guerra e os sentimentos humanos que Vasco e outros personagens emitem – justamente personagens aqui tratados com um máximo de simpatia (LINS, 1963, p. 223).

Saga, como se vê, não se caracteriza como um autêntico romance, pois o crítico pernambucano discorre sobre a composição da obra, o inacabamento e despropósito de muitos personagens que surgem na trama. Acusa que há evidente artificialismo nas criaturas ficcionais e nas situações evocadas que resultam em certo constrangimento. Felizmente, a segunda parte da obra lhe agrada mais, agora ambientada em Porto Alegre após a sua estada em solo espanhol. Mas, o que pesa negativamente em relação ao livro é a composição dos personagens, apesar de em alguns momentos Érico readquirir o seu talento e espírito romanesco. Definitivamente, o romance não se salva pelos personagens, ação, ambiente e estilo; na composição técnica, ele também não deslancha, assim como na primeira parte de *Olhai os lírios do campo*.

[...] *Saga* poderá salvar-se pelo que representa como documento humano, quer dizer: como expressão de sentimentos de paz, de fraternidade, de solidariedade humana. Concordo que estes sentimentos são realmente puros e nobres. Concordo que esta obra seja benéfica sob este ponto de vista, mas não creio que caiba propriamente ao romance este papel *edificante* e *prático*. O destino da convicção ideológica e sentimental pertence à oratória e não à obra de arte. Ao romance, não, portanto (LINS, 1963, p. 224).

Como se sabe, o papel da literatura não é nem corromper, nem edificar, as ideologias não devem se constituir como finalidade primordial, já que o destino da arte é questionar, refletir e problematizar a realidade. O romance, lembra Bakhtin (1988), muitas vezes se tornou um tratado filosófico, um sermão moralizador ou panfleto político, em síntese, um “grito da alma”. Obviamente, muitos desses impasses permeiam a arte do romancista, porém, a qualidade estética, os fatores da literariedade e a estruturação jamais podem ser subjugados por conta disso.

Por exemplo, para o crítico pernambucano, Érico Veríssimo tinha pleno domínio da composição do romance, apesar de ter se perdido em algumas obras. Um de seus ensaios, “Érico Veríssimo: uma grande técnica em busca de uma grande temática”, trata mais a respeito da estruturação de seus romances. Por exemplo, *O resto é silêncio*, obra lançada em 1943, tematiza o suicídio de uma moça (Joana Karewska) que cai do alto de um edifício no centro da capital do Rio Grande do Sul. Então, tendo Porto Alegre como espaço da trama, a obra analisa os perfis humanos, sete seres (um desembargador aposentado; um homem de negócios à beira da falência; um romancista; um advogado; um vendedor de jornais; um boêmio; uma mulher angustiada que é esposa de um regente) que passam diante do cadáver no momento após o incidente ocorrido no entardecer de uma sexta-feira da paixão. Diante dessas circunstâncias, Álvaro Lins avalia no seu centro de convergência já despontam curiosamente com efeito bastante original.

Acometidos pelo trágico acidente, que lhes desperta impressões distintas, os personagens se interligam por meio do ocorrido durante o tempo específico da trama (desde o entardecer de uma Sexta-feira da Paixão até a noite de sábado de Aleluia), isto é, o espaço temporal de um dia. É descrito o período de 24 horas dos personagens em meio ao processo memorialístico e à imaginação, implicando ao presente seus respectivos passados (fatos,

lembranças, circunstâncias) e delineando seus projetos de futuro. Segundo Álvaro Lins, ao importar a técnica de James Joyce, o prosador gaúcho produz efeitos relevantes devido à variedade de seres envolvidos. O prazer reside no desdobramento de vidas diferentes, até então distantes entre si, que se encontram revelando segredos e emoções de cada criatura, bem como seus problemas, anseios, misérias e esperanças. Após se desagradar com *Saga*, a publicação de *O resto é silêncio* muito o satisfaz. Em seu conceber, com o livro de 1943 o autor retoma o estimado processo compositivo de *Caminhos cruzados*. Tanto naquele quanto neste, há a mesma técnica e objetivos; ressalva-se apenas que as premissas são mais artísticas/literárias em *Caminhos cruzados*, enquanto que em *O resto é silêncio* elas são mais sentimentais/humanitárias. Constata-se, por fim, que Lins não esconde sua preferência por aquele.

[...] Logo sentimos a segurança com que movimenta os elementos romanescos. Sim, ele conhece realmente, em toda a sua extensão, a arte de construir um romance moderno. Esta virtude fez-se perigosa, porém, em suas mãos, uma vez que se vai tornando um virtuosismo, um maneirismo. Daí a desproporção entre a forma e o conteúdo. Os seus últimos romances dão a impressão de casas por demais espaçosas para os seus habitantes. Que não se esqueça também a fraqueza principal do seu estilo: aquela falta de originalidade, de individualidade, na expressão pela linguagem, que o leva às vezes aos lugares-comuns e a certas frases de gosto duvidoso (LINS, 1963, p. 226).

Em suas palavras, percebe-se que o escritor sulista se encontra aquém do que se espera de um romancista, produzindo um romance moderno; contudo, poderia dispor de maior unidade, construindo uma “correspondência mais exata, entre o conteúdo romanesco e a sua arte da composição”, argumenta o crítico. É com *Caminhos cruzados*, definitivamente, que Érico Veríssimo esboça todo seu potencial de prosador. Há a repetição de alguns personagens de *Caminhos cruzados* em *O resto é silêncio*, havendo igualmente a repetição de tipos e situações.

[...] E a causa destas repetições encontra-se num erro de romancista que, a meu ver, o Sr. Érico Veríssimo vem cometendo: o de preocupar-se mais com certas situações sociais do que com os personagens. Daí a tal série de figuras estereotipadas, feitas em

clichê. Parece-me que deve ser inverso o processo do romance: em primeiro plano, a criação dos personagens; em segundo plano, aquelas situações criadas pelas figuras humanas da ficção (LINS, 1963, p. 226-227).

Sublinha o crítico que o personagem é o elemento que deve ser mais bem consumado, teorizando que ele só alcança o efeito de símbolo ou tipo por meio de sua independência individual. Pois, a seu ver, resulta em fracasso quando primeiro se fixa uma situação social para só depois escolher o tipo humano que irá representá-la. Amiúde, é o que ocorre com o escritor gaúcho aderindo desmedido convencionalismo em suas criaturas ficcionais, subtraindo sua respectiva naturalidade no âmbito literário. Há casos em que logo nas primeiras descrições já se esboçam os traços gerais dos indivíduos, não restando nada mais que se precisa saber a respeito deles. Tal circunstância não vincula sua ficção aos fins partidários ou ideológicos, uma vez que ele não é um autor de romances de tese. Na realidade, existe outro interesse, ele almeja é influir sobre a natureza e o destino dos seus leitores. É interessante a representação de uma de suas criações ficcionais, o escritor Santiago, pois, a partir dele, traça-se a definição partilhada de arte entre ambos, escritor e personagem. Este afirma que não intenta realizar nem *arte-torre-de-marfim*, nem de *teses*. Mas, escrever para o conhecimento da realidade humana e sua possível interpretação. Apesar de concordar cabalmente com a definição de Érico Veríssimo, o crítico pernambucano o acusa de não levar tal princípio para os romances.

Se por um lado Álvaro Lins afirma que seu mundo de ficção vai se tornando nebuloso, vago e incaracterístico enquanto efeito de seu otimismo; por outro, Bosi (2013, p. 436) define que problemas tais como “repetições abusivas, incerteza na concepção de protagonistas, uso convencional da linguagem” só fazem por aclarar a ligação entre intenção e forma, a função de representar um plano social e psicológico médio, para fazer conhecer as realidades específicas que ele intentava mostrar. Quaisquer sinais de superficialidades se configuram com a intenção de delimitar tempo histórico e fluxo de consciência, ao mesmo tempo, traçar o que Bosi (2013, p. 436) chamou de *mural da vida provinciana*. Paralelamente, o crítico nordestino aponta que o autor de *Incidente em Antares* (1971) poetiza até sobre misérias

irremediáveis, aderindo uma perspectiva exagerada de esperança na sua narrativa. Lins entende isso como “desconhecimento da natureza humana, ausência de visão realista do mundo, além de superficialidade e simplificação dos problemas” (1963, p. 228). Ademais, torna-se mais sentimentalista e otimista com a intenção de consolar os leitores, posição que contradiz os valores da obra de arte. Para o crítico, Érico Veríssimo envereda, às vezes, por um caminho que não é o seu de romancista, havendo momentos distintos com altos e baixos na sua produção literária.

[...] As suas melhores páginas estão nos episódios dramáticos, na fixação da vida em sua realidade. Bastaria lembrar o que há de bem realizado, de emocionalmente revelado em arte literária nas páginas iniciais de *Um Lugar ao Sol*: o velório de João de Deus. Abandonando os seus recursos mais poderosos, o Sr. Érico Veríssimo aventurou-se a uma espécie de romance filosófico, de romance com receitas de bem viver. Mas não é filosófico o seu pensamento, nem é do seu feitio intelectual o apostolado. Daí essa filosofia vaga, sem conteúdo, toda sentimental e piegas, que está sufocando e aniquilando os seus romances. Aparece agora nos seus livros um tom moralista, sentencioso, que o coloca nas vizinhanças de um O. S. Marden. Toda uma série de frases e conceitos de insuportável “moralismo” pequeno-burguês (LINS, 1963, p. 228).

Apesar de episódios dramáticos edificantes, pesa consideravelmente o propósito de conduzir a maneira de viver, ainda o sentimentalismo e o teor moralizante que principiam a despontar; a proposta da verdadeira obra de arte, pelo contrário, é problematizar, questionar, inquietar.... Em virtude de o autor se perder em devaneios e sonhos vagos, Álvaro Lins alega que o público começa a se afastar dele nesse momento. Vale notar que o ensaio é de maio de 1943, e muitas obras posteriores não chegaram a ser estudadas pelo crítico: *O tempo e o vento* – 1ª parte: *O continente* (1949); *O tempo e o vento* – 2ª parte: *O retrato* (1951); *O tempo e o vento* – 3ª parte: *O arquipélago* (1962); *O senhor Embaixador* (1965); *O prisioneiro* (1967); *Incidente em Antares* (1971).

É evidente que faltou certo distanciamento para Álvaro Lins abordar precisamente a produção do escritor, além de publicar seus ensaios no calor do instante, não acompanhou o restante de suas obras. Desse modo, sua análise contempla até o romance *O resto é silêncio* de 1943, definindo que Érico tende para uma técnica que se dirige mais ao desnudamento do íntimo

dos personagens para marcar seus estados mentais. Todavia, o problema é que, segundo o crítico, ele apresenta timidez diante dos estados psicológicos dos indivíduos criados, sendo questionada, assim, sua capacidade em manejar situações psicológicas de alto nível.

Ainda em busca de aconselhar sobre o aperfeiçoamento da técnica romanesca, aparecem autores nas séries do *Jornal de Crítica* de tendência voltada para o intimismo: Dalcídio Jurandir (1909-1979), Clovis Ramallete (1912-1995), Dinah Silveira de Queirós (1911-1982), Dyonélio Machado (1895-1985) e Cyro dos Anjos (1906-1994), entre outros. Tais nomes ele analisa com mais apuro, já os demais são brevemente mencionados, perfazendo o papel do crítico de apresentá-los ao público leitor. Portanto, em muitos momentos, o compromisso mercadológico com o sistema editorial desincumbia o analista de uma abordagem profunda e meticulosa da obra de arte. O intuito do trabalho é se ater prioritariamente ao enalço dos escritores mais consagrados, conforme os citados há pouco.

Entende-se que mencionar os nomes e obras de modo aleatório e destituídos de uma interpretação e análise por parte do crítico não endossa um compromisso primacial com a literatura. A acuidade de seu tratamento não foi um critério para todos os autores, selecionam-se assim os mais expressivos que aparecem. No entanto, também não se pode deixar de considerar que o crítico jornalístico escrevia para provocar a reflexão e, nesse sentido, ao se posicionar contra uma obra ou um literato buscava movimentar e instigar grupos de leitores. Assim, não provoca de antemão uma análise aprofundada e complexa, tendo em vista o caráter mais informativo da resenha.

Alguns textos importantes do crítico nordestino não foram compilados no livro *Os mortos de sobrecasaca*, continuam dispersos na coletânea dos oito volumes do *Jornal de Crítica*. Por exemplo, na 2ª série do *Jornal de Crítica* alguns nomes importantes são discutidos no capítulo X, “Romances de concurso”, de modo que Álvaro Lins aborda dois romances reconhecidos e que foram premiados pelo jornal literário *Dom Casmurro* (1940) e pelo editor Vecchi: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1939), de Dalcídio Jurandir, e *Ciranda* (1941), de Clovis Ramallete. O crítico acaba aproximando as duas obras visto que ambas possuem uma peculiaridade similar: um caráter de

literatura efêmera e transitória. Enquanto a primeira carece de realização literária e domínio do material romanesco, o romance *Ciranda* revela que seu autor possui incapacidade para o romance. Mas, a seu ver, é possível constatar a existência de indícios de um romancista com *Chove nos campos de cachoeira*.

Apesar de apresentar traços intensos do regionalismo ao retratar a região interiorana no Norte do Brasil, denunciando a pobreza e as mazelas locais, a obra manifesta ainda forte traço do *intimismo* por meio do desenvolvimento da técnica do discurso indireto livre. Segundo Álvaro Lins, o romance de Dalcídio Jurandir ainda apresenta outras falhas inconcebíveis: a falta de domínio da linguagem popular presente na obra e a constante monotonia. Sobre o estilo do autor, Lins salienta que “parece dominado pela ambição de tudo contar, de tudo narrar, de tudo reduzir às letras”. Assim, falta-lhe um direcionamento melhor em que busque mais concisão, pois é preciso levar em conta que nem tudo é propício à obra de arte.

Ainda que haja crítica incisiva ao romance do autor paraense, na obra de Clovis Ramallete são encontrados defeitos ainda mais graves. Em vista disso, Lins chega a desconsiderar que a obra seja realmente um romance e que seu autor seja um romancista. De fato, a seu ver, o livro não esboça nenhum elemento que um romance deve ter; ademais, apresenta um sentimentalismo em suas páginas que agrava ainda mais a sua situação. Álvaro Lins diz preferir no trabalho do escritor capixaba sua produção como ensaísta, em vez de romancista. De fato, além da literatura, ele colaborou em diversos periódicos: *A Noite*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias* e a revista *Vamos Ler*. O crítico lembra um dos estudos de Clovis Ramallete sobre Eça de Queirós e conclui dizendo que o recordará sempre, o que não ocorrerá ao fechar a última página de *Ciranda*.

No capítulo seguinte, Álvaro Lins faz menção a alguns ficcionistas do período, é preciso ressaltar que o crítico apenas os cita brevemente, atribuindo-lhes uma peculiaridade que, a seu ver, é relevante ao escritor de romance: o relacionamento com a *Bíblia*. Em sua concepção, é imprescindível o conhecimento bíblico ao escritor; defende que grandes correntes da moderna literatura universal foram marcadas pela presença de assuntos e inspirações

bíblicas: a cultura russa e a inglesa. Ele adverte que não é necessário que o escritor seja pessoalmente religioso para encontrar nas *Escrituras Sagradas* uma fonte de inspiração na criação sua obra de arte. Sendo assim, cita o nome de alguns romancistas em que há intertextualidade com a *Bíblia* em suas obras: Otávio de Faria, Marques Rebelo e Erico Veríssimo. Contudo, é ao escritor Tasso da Silveira (1895-1968) que Lins atribui mais mérito por ser o mais animado nesse percurso. O crítico discorre sobre o romance *Só tu voltaste?* (1941), alegando que a obra nada possui de senso artístico, então o resultado do empreendimento foi a composição de um livro sem significação artística e, nem mesmo religiosa. Apesar de conhecido e pertencente ao grupo da ala espiritualista do modernismo, ao ver do crítico pernambucano, não houve mérito nesse quesito.

Outro capítulo em que o crítico aborda ficcionistas de 30 é o XVI, nomeado “Letras Femininas”. Lins retrata uma escritora que marcou presença na ficção regionalista – Dinah Silveira de Queirós –; para Bosi, mesmo ainda dentro do esquema tradicional, aparece certa “alusão às fontes pré-conscientes da conduta cotidiana” que constitui matéria-prima da psicanálise que se disponibiliza como recurso da obra narrativa (2013, p. 449). No primeiro momento, o crítico então chama a atenção ao fato de nos últimos anos alguns dos sucessos literários mais “ostensivos e rumorosos” pertencerem aos nomes femininos. Assim, Álvaro Lins menciona duas obras importantes da carreira da autora: *Floradas na Serra* (1939), romance que a tornou conhecida, e *A Sereia verde* (1941), volume de contos que foram as suas primeiras publicações em revistas e jornais. Pode-se notar que Lins focaliza o gênero feminino da escritora, assim como fez em alguns momentos com Clarice Lispector, argumentando que este é o talento primordial da ficcionista paulistana. Alega que Dinah Silveira de Queirós buscou retratar personagens femininas jovens. Na concepção do crítico, ela consegue comover o leitor em suas tramas; aliás, há um certo distanciamento em seu modo de narrar. Essa distância entre a autora e a sua narrativa faz com que ela jamais seja confundida com seus personagens, devido a essa falta de semelhança e afinidades, é como se ela ficasse impedida de se aproximar deles:

A sua emoção criadora nunca a conduz a uma dessas confissões totais de personalidade que comovem e arrebatam o leitor. A sua literatura é sempre agradável. Receio mesmo que a sua consistência não suporte uma maior duração. Ela narra as suas histórias a distância, como que tem receio de se contaminar. Logo se sente que a sua figura pessoal está pairando numa situação de paz, de tranquilidade espiritual, de contentamento de si mesma e da própria vida. É certo que nem sempre – ou quase nunca, para ser mais exato – os seus personagens apresentam uma situação idêntica. Os seus personagens não são muito rigorosamente os seus espelhos. Eles têm os seus problemas e as suas inquietações, os seus ímpetos de evasão, os seus conflitos com a vida. Nunca, porém, essas realidades se levantam muito vivas e poderosas porque a sua autora está a distância, está impossibilitada de se confundir com elas, mesmo subjetivamente, e exprimi-las através de si mesma (LINS, 1943, p. 187-188).

Conforme visto, a distância entre autora e personagem indicada pelo crítico resulta em certo dano à sua narrativa: as realidades apresentadas acabam não se mostrando vivas ou poderosas. Percebe-se que ele está buscando a todo custo ligar a criadora às criaturas ficcionais, e não encontrando tal elo, acabam lhe faltando meios para entender os personagens. O crítico discorre brevemente acerca de um dos contos de *Sereia verde*, o que leva o mesmo título do livro, o qual, a seu ver, é o mais relevante da coletânea. Nele, Álvaro Lins aponta a ordem psicológica em que a trama se desenvolve e a atmosfera de sugestão em que ela se pauta. As sensações que a personagem principal vai experimentando ao longo do enredo é outro ponto que merece atenção. Por outro lado, Lins também salienta acerca de um dos defeitos mais visíveis da trama: a falta de continuidade em sua estrutura interior. Lins então afirma: “Certas situações narrativas ou psicológicas se intercalam ou se suspendem de uma forma que mostra muito bem como a autora não está ainda no conhecimento e no domínio de toda a arte literária” (LINS, 1943, p. 188-189).

Alguns outros contos da escritora são mencionados pelo crítico: *Pecado*, *Bandeirita*, *Raimundo*, *Babinha e Eunice* e *A Fileira das Sombras*. Em cada um deles Lins acusa um defeito específico e, de modo abrangente, discorre sobre algumas peculiaridades e falhas de seu estilo: abuso excessivo com alguns recursos de pontuação e ausência de verbos, por exemplo. O crítico enfim conclui seus argumentos e não deixa de reconhecer o talento da autora, persistindo em dizer que lhe falta apenas uma maior concentração

artística que se junta à ausência “de um maior contingente de esforço pessoal e de técnica, de uma vida, portanto, mais intensa e mais interiorizada”. Logo, na 3ª série do *Jornal de Crítica*, ele se prolonga no tema da técnica romanesca ainda falando de um escritor de cunho psicologizante. A respeito de Dyonélio Machado, aponta que há ausência de técnica no romance *O louco do Cati*. Mas, em *Os ratos* vê vitalidade e caracteres que permitem perceber os traços de um devido romancista.

Fiz uma nova leitura de *Os Ratos*, e acho que nada se perdeu dessa obra sombria e densa. Ela conserva toda a sua vitalidade; conserva sobretudo aqueles caracteres que logo pareceram a todos como os traços mais pessoais do romancista: o seu *poder de concentrar todos os aspectos do livro num só ponto da narrativa*, a sua *capacidade de compreender em profundidade os pequenos dramas de miséria*, a sua *técnica de construir para um efeito de síntese* (LINS, 1944, p. 100, grifo nosso).

Conforme notado, se apontam qualidades que marcaram o romance; porém, em relação ao livro que o procede, *O louco do Cati*, Lins supõe que a ânsia por renovação tenha levado este escritor a falhar consideravelmente no âmbito da construção com uma *técnica vacilante*. “Não se dirá do volume todo que seja um completo fracasso porque o romancista está presente com o seu senso da narrativa e com a sua capacidade de interessar às vezes o leitor”, diz o crítico. Já *Os ratos* além de poder ser considerado proletário, pode-se constatar que é mais do que isso, pois implica um certo tipo de narrativa de testemunho. E, se comparado a Jorge Amado, Bueno afirma que “*Os Ratos* figurou de forma muito mais aguda o esmagamento do proletário no capitalismo” (2015, p. 595).

A figuração do outro que *Os Ratos* concretiza é muito mais matizada do que a de Jorge Amado, por exemplo. Em primeiro lugar, porque não confere grandeza heroica ao seu protagonista – muito ao contrário, já que Naziazeno Barbosa é um caso clássico de pobre diabo. Depois, porque é construída não a partir das ações de seus personagens, mas sim de sua visão sobre o mundo, em função do estabelecimento de um narrador muito peculiar (BUENO, 2015, p. 577).

De fato, o diferencial se dá pela instância narrativa com um relato formalmente em terceira pessoa, mas que se alterna e revela a visão de mundo

em primeira. No entanto, segundo Bueno, tal *desenho psicológico* de Naziazeno Barbosa encontra-se distante da voz do narrador, sendo a proximidade entre eles enganosa; certamente, cabe ao leitor detectar os efeitos que geram suas diferenças. *É importante levantar tais peculiaridades da instância narrativa para considerar que, em muitos instantes, Álvaro Lins deixa passar batido esse elemento do texto em prosa.* Se, por um lado, lhe agradou o romance *Os ratos*, por outro, define *O louco do Cati* como medíocre e visivelmente falhado. Sobre o romance *Passos perdidos* (1946), que surge como sequência de *Desolação* (1944) e de *O louco do Cati*, o crítico diz: “a verdade é que este intitulado romance nem chega a ser propriamente literatura, e merecia apenas o silêncio se o nome do autor não obrigasse a um comentário”.

Em meio a tamanho descrédito, ainda é preciso considerar alguns pontos da obra: o enredo gira em torno dos “passos” do personagem Maneco Manivela, mecânico e ex-presidiário, que se movimenta na grande cidade de São Paulo, indivíduo que já protagonizou *Desolação* e *O louco do Cati*. O tema do encarceramento remete a trama a uma atmosfera de sufoco e alucinação. Manivela, mesmo encontrando-se liberto, sentia receio de voltar à prisão, vivenciando uma perseguição ao mesmo tempo imaginada e factual. Além da questão da subversão política e do cárcere, vigora ainda outra temática relevante no romance de Dyonélio Machado, a prostituição⁴². O pouco contato com a prostituta Dorinha é suficiente para levar o protagonista a fantasiar as causas de ela se encontrar na condição miserável; ele se coloca a imaginar um casamento com ela, tirando-a da situação opressora que o sistema capitalista lhe impõe.

Márcio Miranda Alves define que “[...] *Passos Perdidos* formaliza o quadro político e social da época com uma atmosfera de opressão que, apresentado numa linguagem ficcional subjetiva, aparece amarrado a outros conflitos próprios do tempo histórico do autor” (ALVES, 2009, p. 137-138). Os

⁴² No artigo “Mulher-máquina: ‘o caso social’ da prostituta Dorinha em *Passos Perdidos*, de Dyonélio Machado”, de Márcio Miranda Alves, há uma análise que elucida os nichos sociais representados no romance, focando prioritariamente o impasse da prostituição, de modo que se considera a prostituição como uma metáfora do funcionamento do sistema de produção capitalista.

pensamentos, preocupações e episódios vão se diluindo na superficialidade e vacuidade do livro. Segundo Álvaro Lins, a obra se constitui de pedaços soltos, esboços de situações, fragmentos de pessoas, sem articulação necessária. O autor se prendeu a uma complexidade que ficou apenas sugerida, sem o consequente desenvolvimento. Há dois planos da narrativa: o presente em que o personagem percorre São Paulo e o *tempo psicológico* das reminiscências. Os dois planos foram juntados artificialmente. O livro apresenta algo de coisa automática, de modo que não passa de “um simples registro de impressões com uma forma de má reportagem”. Além disso, outras falhas sobressaem consideravelmente na obra:

Com a fragilidade do assunto, ainda mais se destaca a pobreza estilística de *Passos Perdidos*. Uma pobreza que chega a ser miséria vocabular. A prosa do Sr. Dionélio Machado emperra ou arrasta-se, sem colorido, sem vibração e sem beleza. São muitos os trechos em que se revela simplesmente vulgar. Além do mais, as repetições são tão frequentes que de tudo em conjunto, o que resulta para o leitor é uma descomunal sensação de monotonia, e de tal ordem que somente por esforço profissional não se transforma em irritação (LINS, 1944, p. 98).

Do exposto, pode-se concluir que, de acordo com as considerações críticas de Álvaro Lins, *Passos perdidos* realmente é um livro *perdido*, pois não deslanchou no estilo, das fragilidades indicadas por ele, bate-se na tecla da pobreza de recursos estéticos; diferentemente, de Luís Bueno e de Márcio Miranda Alves que ao menos recorreram sobre a representação social e o teor denunciatório do sistema, o crítico caruaruense foi muito taxativo e não se dispôs a exaltar qualquer ponto positivo que tenha detectado. Dentre os romances de Dyonélio Machado, somente *Os ratos* lhe tirou elogios, alegando que possui considerável medida de aprofundamento nos dramas retratados e capacidade de concisão.

É de interesse ainda tratar de outro escritor de relevante tendência intimista que aparece na 5ª série do *Jornal de Crítica*: Cyro dos Anjos que estreou na ficção com o romance *O Amanuense Belmiro* (1937). Contudo, Lins se atém mais ao seu segundo livro, *Abdias* (1945). Lins o considera um autor de personalidade própria, apesar de ter sido muito influenciado por Machado de Assis. Na linha traçada pelo crítico, Cyro e Machado não se assemelham

apenas no estilo, mas também em suas respectivas concepções de vida, permeadas de “ceticismo” e “ambiguidade”. Ainda assim, podem ser aproximados quanto ao modo com que constroem suas personagens, em especial, as femininas. Na produção de ambos é possível ver as mesmas características na composição dos seres ficcionais.

[...] atribuição aos personagens femininos de qualidades brilhantes de inteligência e de recursos intensos de vontade em contraste com a fraqueza, indecisão e timidez dos personagens masculinos. Neste *Abdias*, por exemplo, a personagem Gabriela como faz lembrar a Sofia de *Quincas Borba* (...) embora ambos sejam introspectivos e analíticos os personagens de Machado veem o mundo sob a perspectiva da realidade: os do Sr. Ciro dos Anjos – pelo menos o personagem principal, em cada um dos dois romances – sob a perspectiva quase que exclusivamente da imaginação (LINS, 1944, p. 128-129).

Apesar de insistir no viés comparatista e detalhar as similaridades na citação, Lins diz que Cyro dos Anjos não é um mero imitador ou copista, trata-se de um escritor que encontrou em Machado alguns estímulos à sua expressão literária. “A crítica da primeira hora preferiu discutir o tipo de tratamento dado ao passado e o que havia de Machado de Assis em *O Amanuense Belmiro*, deixando de lado esta questão – do valor da aquisição do espírito olímpico de Belmiro” (2155, p. 570), afirma Bueno. O romance que se apresenta enquanto memória, na verdade, se configura como diário. Além de problematizar sobre a posição do intelectual e seu isolamento, trata da perenidade das coisas, constatando-se o sentimento de melancolia.

Luís Bueno ressalva que segundo “Antonio Candido o alheamento do amanuense faz pensar sobre o processo de anulação a que as estruturas de poder sujeitam o intelectual no Brasil” (2015, p. 571). Álvaro Lins, por outro lado, deixou passar as questões fundamentais representadas na obra. Ao analisar *Abdias*, ele salienta que o romance foi construído na forma de diário, a mesma de *O Amanuense Belmiro*. As duas narrativas, então, se estruturam mais no plano da memória do que em matéria de acontecimentos.

A sua existência é pobre em acontecimentos e nada brilhante o seu papel à vista dos outros. Ele substitui, por isso, a impotência na vida exterior pela intensidade da vida interior que se projeta no diário. E adquire uma tal verossimilhança como personagem que se diria ser

ele próprio o autor do livro e não apenas uma figura de ficção. Esta é uma das vitórias da arte romancista do Sr. Cyro dos Anjos (LINS, 1944, p. 131).

As lembranças e a imaginação são o fio condutor da trama, de modo que permanece na mente do leitor a “sugestão que vem do autônomo mundo imaginativo de *Abdias*”. Além do mais, o romance é permeado de lirismo, em que o predomínio do mundo interior se intensifica sobre a impotência da vida exterior na projeção da confecção do registro íntimo. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, projeta o prosador mineiro no tópico “Outros narradores intimistas”, apostando, decerto, que sua narrativa introspectiva apresenta traços inovadores se comparada aos demais. Ele define que a incursão pela memória nem sempre se dá pelo sonho ou pelo aspecto irreal, podendo bem “deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração” (2013, p. 445-446). Mais uma vez, as assertivas de Luís Bueno corroboram para a compreensão do livro de Cyro dos Anjos.

O Amanuense Belmiro é um livro difícil. A impostura, às vezes voluntária, às vezes não, disfarçada ou diluída numa consciência que se quer vigilante e abarcadora, é a marca principal de seu narrador em primeira pessoa. Todas as conclusões parecem apenas provisórias para o leitor, que não sabe bem o que está ali para despistá-lo, o que está para que o narrador se despiste e se console e o que é, efetivamente, a confissão que o texto promete para o leitor e para o próprio narrador (BUENO, 2015, p. 551).

É interessante o aspecto assumido pelo narrador e distinguido pelo crítico. Álvaro Lins, em contrapartida, pouco analisa a instância narrativa. De modo geral, ficou claro que sua crítica não se compromete tanto com tal elemento. De fato, não apenas no caso de Cyro dos Anjos, mas quanto aos demais escritores intimistas tratados pelo crítico pernambucano, deixa transparecer que houve dificuldade na interpretação de suas obras. Às vezes, atrelar a figura do narrador ou personagem ao próprio escritor foi a única possibilidade que lhe restou. Os críticos de folhetim sentiram certo nó que a ficção moderna trouxe para suas análises.

Álvaro Lins, apesar da irregularidade de alguns juízos apressados e de eventuais equívocos, mostrou-se um exímio leitor da prosa contemporânea,

isto é, a de seu momento de atuação. Recepcionou e acompanhou a produção dos principais nomes nacionais da época. Conforme notado, suas ponderações acabaram sendo relevantes sobre Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado, Geraldo Vieira, Clarice Lispector, Dyonélio Machado e Cyro dos Anjos (até mesmo sobre a obra inicial de Guimarães Rosa, a produção contística).

É perceptível que o crítico não se ateve a determinado método, na verdade, portava um *método básico*, típico da crítica jornalística, comentando as obras de acordo com o que o próprio texto proporcionava. É claro, tal impasse é discutível e não generalizado, intelectuais como Sérgio Milliet e Antonio Candido atestam isso. Contudo, era recorrente o uso da comparação entre os romances, ora de um prosador em relação a outro, ora uma comparação com sua própria obra, isto é, avaliava-se o percurso literário do escritor.

Entre um comentário ligeiro e sem muitos fundamentos explicativos, em diversos momentos, a crítica e a teoria de Álvaro Lins mostraram-se um tanto insuficientes em relação aos infindáveis recursos formais e conteudísticos do romance moderno. Obviamente, seja qual for o texto e contexto, tendo em mente a gama de pluralidades de significações da arte, não há análises que possam “fechar” as questões atemporais que as obras primas conseguem galgar. Nem todos os círculos hermenêuticos findam as possibilidades interpretativas.

Certamente, a crítica é uma leitura profunda (ou melhor: profilada), ela descobre na obra um certo inteligível, e nisso, é verdade, ela decifra e participa de uma interpretação. Entretanto o que ela desvenda não pode ser um significado (pois esse significado recua sem cessar até o vazio do sujeito), mas somente cadeias de símbolos, homologias de relações: o “sentido” que ela dá de pleno direito à obra não é mais, finalmente, do que um novo florescer dos símbolos que fazem a obra (BARTHES, 1999, p. 225).

Roland Barthes (1915-1980) elucida a faceta limitada da crítica e da teoria, daí se justifica o sentido de não poder cobrar demais dos analistas. Quanto a Álvaro Lins, cujo trabalho foi tachado de “achismo crítico” por Afrânio Coutinho, constatou-se, ficando cada vez mais claro ao longo da tese que a erudição foi lhe proporcionando meios mais assertivos de analisar a obra

literária. É claro que a prosa moderna apresentou e apresenta dificuldade para a teoria literária, devido às influências das vanguardas e às múltiplas possibilidades de desdobramento do gênero. A crítica sentiu e sente grande incômodo por não poder compreender a dimensão ou a totalidade da obra no calor da hora. Na verdade, nenhum método ou corrente crítica é suficiente para entender completamente o texto literário em sua magnitude, de forma que as leituras interpretativas jamais serão perfeitas e esgotadas; pelo contrário, a crítica e a teoria encontram-se totalmente sujeitas aos erros (limitadíssimas), de modo que o tempo é um fator imprescindível e decisivo para atestar o real valor de um escritor e de sua produção.

**CAPÍTULO V. A TEORIA DE ÁLVARO LINS: PERSPECTIVAS SOBRE A
TÉCNICA E A FORMA ROMANESCA E A FUNÇÃO DO ROMANCISTA**

“O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”
(ADORNO, 2003, p. 58).

Álvaro Lins obteve uma trajetória considerável no meio sociocultural brasileiro. Embora seja mais conhecido como crítico literário, devido à contribuição intensa na imprensa, ele se destacou também por ser professor, jornalista, editor, bacharel em Direito, Chefe da Casa Civil do governo de Juscelino Kubitschek, embaixador do Brasil em Portugal, Secretário e Vice-Presidente da UNESCO no Brasil, membro da Academia Brasileira de Letras, historiador da cultura, filólogo e biógrafo.

Foi um homem múltiplo, com capacidade inestimável para a realização das mais variadas funções. No entanto, é como crítico literário que ele é mais destacado e conhecido; de fato, foi um propagador cultural colocando em circulação resenhas e ensaios que evidenciavam seu grande conhecimento nas diversas áreas do saber. A literatura foi sua principal fonte de interesse; ele comenta sobre prosa, poesia, teatro, e sobre a própria função da crítica e da teoria. Dentre tantos papéis, o trabalho não tem a pretensão específica de chamá-lo de *teórico do romance*, pois basta notar o título de uma de suas produções *A técnica do romance em Marcel Proust*, além de ele ter escrito uma história literária acerca de Eça. Entretanto, o título do livro é

insuficiente para considerá-lo um teórico. Também, lhe atribuir tal denominação não resolve a questão, pois o que interessa é rever os mecanismos de sistematização teórica por ele utilizados. Há de se concordar que é imprescindível pontuar seu contexto de atuação⁴³: [...] Lins exerceu a crítica como jornalista profissional, militando na imprensa diária, e qualquer estudo dedicado ao seu pensamento sobre a literatura deve levar essa circunstância em consideração (MAIA, 2013, p. 165).

Pensando em tal fato, e nesse grande leque de possibilidades de seu legado, busca-se aqui a sua perspectiva sobre o gênero romanesco, tendo como recorte a prosa brasileira. Mas, o legado sobre o romance é tão amplo que ampliou significativamente os propósitos iniciais da tese: capítulos abordaram a história do gênero, a prosa europeia (Eça e Proust). De fato, eis um leitor e crítico do romance brasileiro, já que seus ensaios abordam desde Aluísio Azevedo e Machado até Clarice e Guimarães Rosa⁴⁴. Perceber as

⁴³ No Capítulo III – Crítica e Circunstância: Uma revisão dos conceitos de “impressionismo”, “personalismo” e “humanismo” na crítica jornalística de Álvaro Lins, da tese *Crítica e Contingência: Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins*, o pesquisador esclarece mais a respeito do contexto de atuação dos críticos de rodapé e da (im)posição do crítico nordestino.

⁴⁴ É necessário esclarecer que no caso de Rosa, não é sabido se Lins chegou a conhecer sua produção romanesca, mas é quase certo que não se manifestou sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956). Por outro lado, reconheceu seu livro de estreia, a obra de contos *Sagarana*. É um notável exemplo, que reforça a ideia do inquestionável prestígio da crítica realizada no jornal e da influente presença de Lins é o fato de que após a publicação de um de seus célebres artigos (intitulado “Uma grande estreia”), no qual ele discorre sobre o livro de 1946, no jornal carioca *A Manhã*, de 24 de maio de 1946, a obra do prosador mineiro passou a ser procuradíssima nas livrarias. E, consequentemente, ele que era um escritor até então desconhecido, se consagrou na literatura, vindo a integrar o cânone literário, alcançando um reconhecimento em escala universal. Nesse sentido, Sussekund, reitera que “neste súbito êxito comercial de *Sagarana*, fica patente o prestígio angariado via imprensa” (SUSSEKUND, 2002, p. 18). Trata-se de um artigo em que Álvaro Lins faz uma apresentação de Guimarães Rosa ao público brasileiro. Ele já antecipa as qualidades literárias notáveis do autor: “O escritor apresenta uma autêntica personalidade de artista e o seu livro tem a verdadeira estrutura da criação ficcionista” (LINS, 1947, p. 177). Além disso, ele teoriza sobre a estrutura de *Sagarana*, comentando sobre os personagens, diálogos, descrições e as questões que são tematizadas. Menciona também o mundo regional retratado que, a seu ver, possui um espírito universal. Na sequência, ele finaliza o ensaio, reiterando mais uma vez o devido prestígio do livro e de seu criador: “o que desejo principalmente é anunciar ao público a presença, na literatura brasileira, de um novo grande livro, e saudar, no autor de *Sagarana*, o companheiro que entra na vida literária com o valor de um mestre na arte de ficção” (Idem, 184). Tais fatos são analisados no meu trabalho anterior, a dissertação *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos* (2015).

diretrizes do romance segundo Álvaro Lins e considerá-lo um teórico do gênero é uma hipótese que se apresenta nesta última parte da tese. Ou mesmo, talvez, mais correto dizer, apontar o que há de empenho teórico em sua prática crítica. O intuito é repensar o modo como ele abordou a forma e composição do gênero romance e o papel do romancista. Chamá-lo de *teórico* do romance é uma adesão a mais em meio a tantos papéis que ele assumiu na vida intelectual e pública; também não se intenta discutir e distinguir sistematicamente as categorias de crítico, teórico ou historiador da literatura. Embora tenham funções diferentes, acabam que se imbricando em seus percursos e, de modo geral, todos contribuem para a propagação da cultura, os estudos literários e a formação do cânone.

De início, precisa-se deixar claro que o crítico não aderiu a nenhum método ou abordagem específica; portanto, não ficou incrustado em tensões e convergências teórico-metodológicas sistemáticas como proposição em suas críticas. De modo que seus fundamentos e dispositivos analítico-interpretativos eram mais “livres”, já que seus escritos dialogavam com as mais variadas áreas do saber. Ademais, ele próprio fornece por vezes a “receita” do que é requerido no tratamento da obra literária:

A crítica tem um caráter casuístico. Ela se exerce de um modo especial em face de cada livro e de cada autor. Assim, não se devem ter regras duras para apreciar um livro, mas deve-se fixá-lo dentro de suas próprias condições, respeitando-lhe as tendências mais íntimas e o que há de mais particular na pessoa do seu autor (LINS, 1963, p. 83).

Posicionamento incontestável, a teoria e a crítica devem se adequar às exigências da obra, e não o contrário. Não cabe ao estudioso se apropriar de preceitos teóricos para encaixar os autores dentro deles. Conforme elucida Maia, Lins intencionava contribuir para o público não especializado (pois, as academias, de modo geral, elitizaram os estudos literários, guardando para si os âmbitos do saber), e ele não concebia a crítica como disciplina isolada (2013, p. 168). Predominava o “impressionismo” que, neste caso, não é utilizado com sentido pejorativo. Wilson Martins define que “a família espiritual dos impressionistas é a mais antiga e a mais numerosa da história de nossa crítica e como é, também, a mais caluniada” (MARTINS, 2002, p. 88).

[...] O teor impressionista das análises literárias que Álvaro Lins realizava, sempre mencionado por seus fiéis detratores, não era, como se supõe, meramente uma resposta precipitada e subjetiva diante de uma obra artística, mas sim apenas um momento especial inicial dentro de uma cadeia ampla de relações, que incluía a sensibilidade imediata, a classificação, a comparação histórica e, por fim, a valoração estética, que só se fazia possível em estreita correspondência com toda a cadeia de relações mencionada. De fato, sua abordagem marcadamente personalista de crítica era de caráter impressionista, mas isso não impedia a utilização, em seus textos críticos, de conhecimentos históricos, estéticos, artísticos e de metodologias rigorosas de investigação. Nunca houve por parte de Álvaro Lins um desprezo em relação à produção da crítica acadêmica e à teoria, mas ele não colocava o método – que considerava uma importante ferramenta – antes da intuição autônoma: pertencia à linhagem de hermenêutas que buscam no texto literário não somente uma investigação formal, mas a articulação entre o mundo imaterial das ideias e das ficções e o mundo real, da agitação social e das significações e valores individuais (MAIA, 2013, p. 168).

Maia aponta para a linhagem hermenêutica, vindo a preponderar o personalismo; todavia, ficou bem visível a grande erudição do crítico, tendo respaldo para fazer comparações diversas no tratamento do texto literário. Sobre o método, o trabalho de Laís Iaci Mirallas de Carvalho acerca de Lins, assim como o de Maia, direcionam para a ideia de que não se deve pôr a obra dentro de uma camisa de força, colocar o texto dentro de uma caixa não resolve nada, mas é necessário compreendê-lo a partir de suas especificidades. “Para Lins, um crítico é um leitor que analisa, julga e classifica, um leitor que sabe ler e que, a partir de sua leitura, ensina os outros a ler”, pondera Carvalho sobre o crítico nordestino (2018, p. 61).

Partindo de tais pressupostos, há aqui o esforço de, mesmo entendendo que Lins pertencia a mais de uma *família espiritual*, segundo as categorizações de Wilson Martins, reconhecer que “a crítica brasileira adquiria rapidamente organicidade, complexidade e consistência a partir de 1850” (2002, p. 112) e que, em meio a diversas polêmicas e diálogos intelectuais, a crítica foi se desdobrando em linhagens (histórica, impressionista, humanística, sociológica, gramatical etc.). Isso endossa o empenho de meio letrado de criar e proporcionar instrumentos mais refinados para o tratamento do conhecimento literário.

Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito (SCHWARZ, 1987, p. 30).

Schwarz compreende que o entusiasmo das incorporações estrangeiras na maioria das vezes não condizia com a própria matéria interna. Entende-se que as molas podem configurar um entrave para versar sobre determinado escritor. No século XIX, o conceito do nacionalismo, tão procurado, tido por Sílvio Romero como critério avaliativo fez de Machado sua vítima, pois os textos do escritor não se conciliavam com as estreitezas convergentes do projeto nacional imposto pelo critério sociológico. Daí a perda e o desentendimento ao se apostar no método e não na obra.

Segundo Lins, mesmo que “[...] para o marxista, escritor ideal é o do realismo, aquele que retrata, nos seus romances, as injustiças, os desajustamentos, as misérias de um mundo em que o dinheiro é a medida e fim de todas as coisas” (1963, p. 219), no trabalho machadiano tais questões emblemáticas ganham uma reconfiguração que redimensiona o realismo propriamente dito. Predominava o *realismo psicológico*, de forma que o jogo da enunciação e a esfera autocrítica do texto camuflavam os impasses sociais, esses que, em camadas subjacentes, pareciam inexistentes à primeira vista. Machado é um caso atípico e exemplifica uma estética que incorpora múltiplas tendências, de modo que não se dobra a determinado método receptivo.

Álvaro Lins, tendo o papel de avaliar o novo (fossem os iniciantes ou os já consagrados), não se filiou a uma exata tendência, prezando pela liberdade de ler e interpretar sem se prender às exigências teóricas. Sendo assim, enquanto crítico, ele não se “enquadrava” em uma vertente exata, bem como as obras e autores não se reduzem às tendências estéticas precisas. Álvaro Lins, desse modo, não se alinhou aos métodos estabelecidos; seu “impressionismo” afasta na sua crítica jornalista uma consistente sistematização teórica, com categóricas instâncias de legitimação e

classificação exata da obra de arte. Mesmo assim, é visível mecanismos de reflexão dialogando com a filosofia, a história e o comparatismo com outras obras. Sinalizam suas palavras para um certo rigor que nada tem de absoluta divagação sobre o trabalho crítico:

Exercício de vontade – Ler com método, tomando notas e pondo em ordem, por escrito, as impressões. Escrever, escrever sempre, todos os dias, escrever mesmo banalidades, não para publicar, mas como quem pratica um ofício, com a finalidade de pesquisar os processos da forma. Muitos dos nossos estudos e leituras são mal aproveitadas por falta de método. Voltar a ler certos autores fundamentais como Bergson e Proust, com o lápis na mão e o caderno nas pernas. Dominar a preguiça, sufocar o gosto das evasões para livros mais agradáveis porque mais fáceis; não deixar-se vencer pelo simples prazer da leitura como um diletante (LINS, 1963, p. 186).

Cobranças que revelam um crítico não disposto ao diletantismo barato e vexatório, mas propenso ao rigor da escrita e das anotações como método de estudo. Nesses conformes, Lins encontra-se longe do protótipo de intelectual detectado por Milliet e sem a *inobjetividade* reclamada por Afrânio Coutinho.

A grande miséria de nosso romance não está no romance mas na crítica. É a crítica jornalística e radiofônica publicitária e sem critério, a culpa de todo mal [...]. É a crítica louvaminheira de quaisquer mediocridades bem apadrinhada e ignorante das obras mais sólidas. É a crítica noticiarista empanturrada de adjetivos, sem ponderação nem convicções. Entre a plêiade de bons ensaístas das levas intelectuais surgidas em nosso mundo literário depois de 1922, quantos ocupam os rodapés dos jornais? Não são estes entregues quase sempre a gente mais ou menos desclassificada no mundo das letras, ou por sua incultura ou pela sua incapacidade criadora? (MILLIET, 1944, p. 21).

Tais ponderações não servem para rotular Álvaro Lins; intelectual dos mais gabaritados, muito elogiado por Candido, Carpeaux e Mário de Andrade, mas perseguido e desmerecido por Afrânio Coutinho e a geração de críticos universitários que, numa exigência ferrenha, determinam uma nova “carteira de habilitação” para o crítico literário: o vínculo universitário. Antonio Candido percebe que os críticos-*scholars* estavam mais preocupados em cobrar dos críticos de rodapé certo aparelhamento com a cátedra ao invés da complexidade de seu trabalho cultural e do comprometimento social

(SUSSEKIND, 1993, p. 22)⁴⁵. Apesar de fora do novo padrão estabelecido, o crítico pernambucano não ficou para trás em conhecimento, muito pelo contrário, tornou-se o alvo dos ataques do time de Afrânio Coutinho por ser o mais influente e atuante da época: “A escolha do alvo não era evidentemente gratuita. [...] Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’” (SUSSEKIND, 2002, p. 22).

Álvaro Lins teve uma intensa vida jornalística, com artigos espalhados em jornais do país inteiro. O fato de ser jornalista, aliás, assegurou extraordinária distribuição aos seus escritos, e a máxima repercussão para a sua obra. No seu arquivo encontram-se recortes de jornais de quase todo o Brasil, ou melhor, de jornais de todas as capitais brasileiras com vida cultural, na época, e que servem para se tomar o pulso do dinamismo e vitalidade da vida literária da década de 40. Recortes selecionados pela Agência de Informações <Luz> (do Rio de Janeiro), que se encarregava de desencavar as menores notícias de e sobre Álvaro Lins, surgidas nos mais diferentes meios da imprensa (BOLLE, 1979, p. 44).

A formação do intelectual se dava via jornal e o por meio do autodidatismo. Foi inevitável a presença dos critérios da imprensa na sua produção.

A impossibilidade prática de o crítico jornalista escolher os seus temas, de ter que se pronunciar sobre o que aparece, no entanto, não é exclusivamente negativa: exige uma grande e ágil disponibilidade, certa renúncia ao gosto pessoal (ao gosto seletivo, que escolheria tratar de tal autor e ignorar outro, por exemplo), uma participação muito presente na vida do seu tempo. E tudo isso... <sujeito à angústia fatal dos prazos> (Idem, p. 33).

Mesmo diante da dependência dos meios de comunicação da época, ele consegue manobrar os trâmites e se afirmar enquanto grande pensador do momento. Além de dominar a literatura, sua capacidade perpassava diversas áreas do saber e domínio de línguas estrangeiras, o francês, principalmente (aparecem constantes trechos em seus artigos). De fato, seus escritos

⁴⁵ No capítulo “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”, no livro *Papéis colados*, Flora Sussekina detalha as transformações do panorama intelectual (do jornal à cátedra) e os embates entre os críticos “especializados” e os críticos “jornalistas”.

contribuem para a história, filosofia, sociologia... Diante de tamanha amplitude, a tese propõe, nesse sentido, recuperar um pequeno recorte de sua produção, seus textos sobre o gênero romance.

Por exemplo, ao se analisar a concepção de romance do crítico pernambucano, percebe-se que ele deixa um legado teórico e histórico de proporção bastante justificativo. Sendo assim, nesta última etapa é revisado seu artigo “Romance e Técnica”⁴⁶, presente no livro *O relógio e o quadrante*. Trata-se de páginas de teoria que permitem avaliar sua perspectiva sobre a composição, forma, estilo e estrutura do romance. O presente capítulo contribui ainda para se averiguarem os nomes primordiais dos romancistas da literatura universal que integram a sua visão enquanto modelos para o gênero. “Romance e Técnica” é composto por quatro tópicos (I – Técnica das novas dimensões para os enredos, os ambientes e os personagens; II – Técnica de romance como algo diverso de “Forma” e “Estilo”; III – Um século de romance: o nosso; IV – Uma conquista técnica do romance: a poesia e o drama, a psicologia e a ciência social).

Trata-se de um material muito oportuno para os estudiosos do romance, uma vez que nele se analisam as técnicas, formas e estilos diversos, e também se comparam os grandes romancistas dos últimos séculos (Balzac, Flaubert, Cervantes, Zola, Woolf, Joyce, Huxley, Morgan, Emily Brontë, Machado, e muitos outros), realizando um apanhado do percurso do gênero desde seu estabelecimento até as tendências mais modernas. Há ainda o capítulo “Um problema do romance”, no livro *No mundo do romance policial* (1947), onde se retoma seu nascimento e sua história enquanto herança dos gêneros antigos e os pressupostos críticos-teóricos do romance policial.

Conforme já esclarecido, o romance foi um dos gêneros mais estudados por Álvaro Lins, sendo um leitor assíduo não apenas da ficção nacional, mas da prosa de variados autores estrangeiros. Otto Maria Carpeaux

⁴⁶ Apesar de o livro *O relógio e o quadrante* se tratar uma edição esgotada, o livro Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural, organizado por Lourival Holanda e Humberto França, contribui para tais textos voltem à circulação, facilitando o contato com o legado quase esquecido do crítico pernambucano.

defende que foi no campo da poesia que o crítico obteve mais êxito⁴⁷. Em contrapartida, Antônio Candido chegou a dizer que ele foi o maior crítico de ficção que já apareceu no Brasil. Fica estabelecido que Carpeaux elogiou o crítico de poesia e Candido o crítico de ficção. Um crítico de grande abrangência, portanto, gabaritado pela aprovação de dois mestres críticos indiscutíveis da cultura brasileira merece crédito como avaliador dos dois gêneros: prosa e poesia. Contudo, o argumento de Candido encontra-se em conformidade com os de Adélia Bezerra de Menezes Bolle.

De uma maneira geral, da perspectiva de hoje, podemos constatar que os seus julgamentos falidos são bem mais contraditórios na poesia do que na ficção. Os estudos sobre Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Dionélio Machado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo – para só falar dos mais conhecidos – são de um acerto que a crítica atual só faz reconfirmar (BOLLE, 1979, p. 66).

⁴⁷ “Vejo o mérito principal do crítico Álvaro Lins na sua crítica da poesia brasileira contemporânea; duplo mérito num país em que, ao lado duma poesia de alta significação, as vaidades poéticas pululam. Acredito que o Sr. Álvaro Lins, só ele, reconheceu e declarou, com toda a clareza e autoridade, que a poesia brasileira contemporânea possui três poetas de primeira ordem, poetas que seriam primeira ordem em qualquer literatura americana ou europeia, e que o são na literatura universal: o Sr. Manuel Bandeira, o Sr. Carlos Drummond de Andrade e o Sr. Augusto Frederico Schmidt. Essa declaração já equivale à instituição dum código de valores poéticos. Mas não é ainda o fato decisivo. O fato decisivo é que o Sr. Álvaro Lins julgou toda a poesia brasileira conforme esse código. Abrigou-a da anarquia dos valores, edificou-lhe uma casa. Para continuar na imagem: entende-se que aqueles três poetas ocupam nesta casa as residências principais, principescas. Mas há nessa casa, como na casa de nosso pai celeste, muitas moradas, e o Sr. Álvaro Lins sabe colocar nos andares convenientes todos os moradores autorizados a residir nessa casa – “muitos são chamados, mas poucos são eleitos” – e sei que entre seus eleitos se acham o Sr. Jorge de Lima, o Sr. Murilo Mendes e o Sr. Vinícius de Moraes; aos quais gostaria de acrescentar os nomes da Sra. Cecília Meireles e do Sr. Emílio Moura. Não se trata, porém, ao meu ver, de classificações de rigor matemático, impossíveis na crítica literária: a preeminência dos poetas citados não exclui o reconhecimento de outras realizações, como na obra poética dos Srs. Alphonsus de Guimaraens Filho e Odorico Tavares. Às vezes, o Sr. Álvaro Lins opõe condições sérias e penosas, como naquele artigo que distinguiu a intenção e a realização na poesia do Sr. Mário de Andrade, sem desconhecer o valor da sua poesia e importância maior da sua obra em conjunto. Precisa-se inflexibilidade contra os assaltos de candidatos não legitimados. Mas inflexibilidade não é infalibilidade. Gosto muito de sublinhar um caso flagrante desta inflexibilidade “falível”: as restrições injustas opostas a esse autêntico poeta que é o Sr. Jorge de Lima. Estou convencido que o Sr. Álvaro Lins reparará, um dia, esta injustiça; então, a invisível Casa da Poesia Brasileira ficará concluída, perfeita, uma obra definitiva” (CARPEAUX, 1999, p. 460-461). É interessante tal citação, já que expõe detalhadamente o argumento de Carpeaux sobre o êxito da crítica de Lins no campo da poesia contemporânea, traçando um painel dos poetas nacionais que surgiram naquele momento.

É na crítica de ficção que Álvaro Lins se consolida como grande estudioso da literatura. É necessário ressaltar que Candido e Bolle se encontram em um plano muito mais concreto, isto é, algo que vai além de suas declarações sobre Álvaro Lins, pois eles se vinculam também no terreno acadêmico, já que ela é pós-graduada em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, onde recebeu o título de Mestrado e Doutorado, sob a orientação do próprio Candido. Sua dissertação de Mestrado, *A Obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*, publicada em forma de livro, constituiu uma referência imprescindível sobre o crítico caruaruense. A autora exalta sua *agudeza admirável* exemplificando outros casos de sucesso no terreno da prosa: como o romance relatório de José Mauro de Vasconcelos (1920-1984), o sucesso das primeiras obras de Jorge Amado, o “estilo dona de casa” de Míris de Mello e ainda Dalton Trevisan (1925-) e Murilo Rubião (1916-1991).

Além desses escritos realizados para os jornais, com o fim de, muitas vezes, apresentar a obra ao público, encontramos algumas páginas específicas de teoria do romance. Em *O relógio e o quadrante: ensaios e estudos 1940-1960*, há os artigos mais importantes para se observar o conceito de romance segundo as percepções críticas e teóricas de Lins. “Um revelador do caos num mundo em desordem”, “Prometeu libertado em 50 anos de literatura”, “Amor, juventude e morte”, “Aventura pessoal e ordenação literária”, “Romance platônico: o das contradições”, “Drama da justiça em romance”, “Romance e técnica”, “Dois momentos do romance: o russo e o francês” e “Romance católico: o das oposições” são os que revelam as diretrizes formais, temáticas e ideológicas para a constituição de seus paradigmas a respeito da prosa de ficção.

Fica claro logo que o crítico pernambucano considera que a obra de arte pode sim se apresentar imbuída de ideologia (seja ela qual for); contudo, isso não basta para que possua êxito enquanto matéria de arte, pois deve haver elementos estéticos para que ela se firme como tal. Um livro apenas permeado de doutrinas não passa de panfleto, de modo que não acarreta avanço e valores nem para a arte e nem para a filosofia que prega. Ele define o romance como o gênero da moda, o preferido dos leitores, cujo desdobramento abarca a capacidade de absorver e ameaçar a existência dos demais gêneros.

Exemplo disso é a conciliação entre biografia e romance, eis a *biografia romanceada*, de forma que o sucesso daquela se deve a este, dos elementos romanceados que dele subtraiu. Álvaro Lins contrapõe o tradicionalismo da poesia (que sempre concilia forma e conteúdo particulares) ao modo de se reinventar do romance, chegando a incorporar elementos poéticos, assim como englobou possibilidades do próprio teatro. Conforme Bakhtin, ele é o único gênero que está evoluindo e se transformando à medida que dialoga com os demais gêneros.

[...] O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (BAKHTIN, 1988, p. 399).

Devido à sua supremacia (na segunda metade do século XVIII), Bakhtin reitera que todos os gêneros *romancizaram-se*; além de tudo, ele é crítico e *autocrítico*, de modo que não dá estabilidade a nenhuma de suas variantes particulares. Encontra-se aí a amplitude das estruturas dos horizontes romanescos salientado pelo crítico caruaruense.

Um romance tradicional (século XIX) e um romance dos nossos dias já apresentam tantas diferenças que nem parecem mais saídos de uma mesma fórmula. Na verdade, a fórmula – a fórmula e não a forma – é a mesma. A novidade está na sua ampliação, em extensão e profundidade, nas suas novas perspectivas, nos seus novos horizontes. Enfim: num enriquecimento que se vai tornando totalizante. É que um romance pode conter um pouco de tudo, como a própria vida de que ele pretenda ser uma imagem sintética (LINS, 1964, p. 290).

Álvaro Lins aponta essa capacidade de largueza e da maneira como ele emerge, que é a partir da habilidade do romancista de imaginar uma realidade humana possível sobre uma realidade humana existente, surgindo um mundo independente que deve fazer o leitor se esquecer de sua própria realidade durante a leitura.

[...] O romance é o salão de festa, uma vida à parte, no qual entramos de passagem, algumas vezes, durante algumas horas. Se o romance consegue do leitor que esqueça os seus problemas para viver os

problemas do romance – então está realizado. Se, ao contrário, o leitor permanece com a sua própria personalidade – então está falhado. Creio mesmo, que este é o processo menos abusivo para constatar a existência de um romance (LINS, 1964, p. 292).

É preciso haver pelo leitor uma incompatibilidade em relação à vida social ou mesmo uma suspensão momentânea dela para surgir o deleite pela realidade romanesca. Sendo o personagem o elemento sobre o qual recai o interesse do leitor; na concepção de romance de Álvaro Lins, não é o enredo propriamente que será o componente mais relevante. Ele chega a mencionar grandes personagens representativos como D. Quixote, Ema e Luiza como três exemplos notórios de construção. Embora *Dom Quixote* seja uma crítica aos romances populares de aventura, *Madame Bovary* uma crítica às produções do romantismo e *O primo Basílio* uma desaprovação para com a burguesia portuguesa finissecular, todos são romances importantes para cultura ocidental.

Mas, um dos pontos principais em sua teoria é o fato e o dever de se ater para nunca realizar uma leitura meramente social da obra, visto que o primordial do romancista é a *capacidade de caracterizar figuras humanas*. O personagem, enquanto elemento dos gêneros em prosa, é onde se centraliza a importância da obra. Pois não é o enredo, e sim os seres representados o que interessa ao leitor. A seu ver, todos os elementos só ganham significação se associados ao personagem, surgindo a atmosfera devida que um romance requer. Sobressaída a representatividade do indivíduo, todos os demais itens tornam-se acessórios alinhados a esse eixo central.

Mas essa atmosfera especial do romance, como reconhecê-la? Onde se encontra realmente: nos personagens, no enredo, no ambiente? A verdade é que ela parece determinada pelos personagens. Costumamos dizer muitas vezes que estamos empolgados por um enredo de romance e que corremos atrás do seu fim, com um interesse apaixonado. Mas verdadeiramente o que nos está interessando são os personagens, e o fim pelo qual ansiamos é o do seu romance. Tanto assim que se pode construir um perfeito romance com um enredo de significação secundária (LINS, 1964, p. 293, grifo nosso).

Ponderações importantes para se conceber sua visão de romance. Concepções que visam à dramaticidade que leva o leitor a se identificar com o

que é representado (por isso, ele vê o romance como espelho). De modo que as narrativas modernas, na mesma percepção de Freedman, prezam, ou melhor, exigem reajustes formais sem perder a essência: a representatividade do indivíduo via personagem.

Romances são geralmente associados à narração de histórias: o leitor procura por personagens com quem possa se identificar, por ações nas quais possa se engajar, ou ideias e escolhas morais que ele possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão ou tema em padrões musicais ou pictóricos. Combinando características de ambos, o romance lírico desloca a atenção do leitor de homens e eventos para o *design* formal (FREEDMAN, 1971, p. 1, grifo do autor)⁴⁸.

É patente a presença de novas incursões formais na prosa moderna; no entanto, o personagem e sua configuração ainda são o diferencial na prosa segundo Lins. A respeito disso, por exemplo, ele elogia o romance *A estrela sobe*, já que depois de fechada a última página, acaba a obra, mas não a personagem.

[...] O romance acabou, mas o destino de Leniza prossegue. E podemos, na nossa imaginação, continuar o romance, continuar o destino de Leniza, depois do seu sofrimento. O sofrimento passa: mas a lembrança, a sensação e a marca do sofrimento, que farão daquela nova Leniza, que se encaminha, de passos firmes, para a Continental? (LINS, 1963, p. 31).

É desta medida a sensação que deve prevalecer no leitor ao se deparar com as criaturas ficcionais; ele ainda sublinha que exigir que o personagem seja lógico é exigir que ele seja medíocre (Idem, p. 35). Destarte, frisa que a composição da personagem exige atenção e esforço do criador. Nessa mesma linha de pensamento, ele enaltece *Duas cartas no meu destino*, uma novela de Sérgio Milliet, sendo que o próprio autor a chama modestamente de exercício literário. Lins, por outro lado, a concebe como

⁴⁸ Lê-se no original: "Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expressions or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader's attention to men and events to a formal design" (FREEDMAN, 1971, p. 1).

louvável realização: “[...] Encontro nas suas páginas qualidade muito próprias de romancista: a análise dos sentimentos humanos, o conhecimento das paixões, a capacidade de surpreender e definir os personagens nos seus momentos romanescos” (LINS, 1963, p. 92). Contudo, tal apontamento não é uma sentença fechada e irrevogável, o crítico caruaruense reconhece que há exceções, obras nas quais o personagem não é o principal elemento. Haja visto que no caso de um escritor como Aluísio de Azevedo a aplicabilidade de se cobrar seres complexos não é possível, ainda assim ele não deixa de ser considerado um grande romancista:

Leitura dos romances de Aluísio de Azevedo para um estudo sobre o naturalismo no Brasil. Vejo que, muito de acordo com a sua escola, Aluísio se revela sobretudo pelo poder de reconstituir a vida coletiva. Em *O Cortiço*, sente-se o espírito de uma cidade inteira. E não de uma cidade parada, mas de uma cidade que se infla, que se modifica, que se transforma. A parte que me parece mais consistente neste romance é, realmente, esta sua capacidade de transmitir a sensação do crescimento interior e exterior de uma cidade. Aluísio Azevedo não foi muito forte em atitudes psicológicas em relação ao homem isolado, mas soube com uma eficiência surpreendente penetrar no interior dos agrupamentos humanos. Em *O Mulato*, é a vida da província; em *Casa de Pensão*, é a domesticidade coletiva; em *O Cortiço*, é muito mais: é a cidade do Rio de Janeiro, numa das fases mais particulares e mais características de sua formação histórica. Com *O Cortiço*, Aluísio Azevedo se impôs como um romancista da cidade que poderá ser colocado ao lado de Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto. Não digo ao lado de Machado de Assis porque essa comparação seria demasiada violenta para Aluísio Azevedo (LINS, 1963, p. 90-91).

Fica claro que, nesse caso, há nas obras de Azevedo um êmbolo propulsor de relevância apesar de ele não retratar os seres individualmente; como é sabido, ele expõe camadas sociais e seus respectivos tipos representantes. Tangenciar suas tramas com o foco mais para o meio do que para o homem interior é o que firma o projeto estético e ideológico do escritor maranhense. Álvaro Lins compreende e reconhece seu mérito nesse empreendimento. Contudo, de modo geral, a gama das diretrizes naturalistas tende a conceber teses e formular vieses absolutos sobre o meio. É nesse ponto que o crítico caruaruense discorda, sua visão de obra de arte vai na contramão do ideal mencionado. “Toda obra de arte há de ser essencialmente socrática, isto é: conter mais questões do que respostas” (1963, p. 27), afirma

em *Literatura e vida literária*, daí seu interesse pela personagem, e que sejam complexas e ilógicas de preferência (na verdade, uma exigência).

É essencial o papel da personagem na organização das histórias, pois toda história é história das personagens (REUTER, 2004). Mas, mais essencial que o papel da personagem para a organização não será o do narrador? A construção do indivíduo passa a ser determinante sim, porém é a voz ou o foco narrativo que determina a estrutura da ficção. No entanto, ainda no que se volta ao personagem, cobrar que ele seja lógico é condená-lo à mediocridade, já que um ser assim não cometeria nada de extraordinário (ato desconcertante ou loucura), diz o crítico caruaruense. Desse modo, o ambiente e todos os elementos só apresentam relevância através dos personagens, pois nada significam sem ele. O romance, portanto, é uma imagem ou reflexo da vida, isto é, muito mais do que uma mera representação da realidade. Segundo suas diretrizes sobre a prosa, é visível que o verdadeiro ser ficcional de romance “será aquele ante o qual seu romancista possa repetir as palavras com que Cervantes encerra as aventuras do seu herói: *Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno* (LINS, 1963, p. 117).

Fica evidente a fusão entre criador/criação e autor/personagem, Cervantes e muitos outros acabam que equiparando tais elementos, acometimentos que o próprio Lins realizou ao associar a criatura ficcional ao escritor. “[...] Ficamos mesmo nas ilhas pequenas, áridas e vulcânicas. Nunca a igualdade é rigorosamente lógica entre o pensamento e o ato, entre a personalidade e a inexistência, entre o ser e a sua realização”, define o crítico que há lacunas inconcebíveis de se entender em plenitude. A seu ver, na caracterização do personagem é inevitável “a mutilação e a sensação do inacabado: nenhum personagem realiza, nem aquilo que ele espera, nem aquilo que esperamos dele” (LINS, 1963, p. 193).

Preocupar-se mais com certas situações sociais do que com a estrutura íntima dos personagens – isto constitui um erro na arte de ficção. Surgem daí figuras estereotipadas, feitas em clichê. Parece-me que deve ser inverso o processo do romance: em primeiro plano, a criação dos personagens; em segundo plano, aquelas situações criadas pelas figuras humanas da ficção. Figuras simbólicas da literatura não se formaram de outra maneira. O personagem atinge o

caráter de símbolo através da sua independência como ser individual. Fixar sobre uma situação social e escolher depois um tipo humano para representá-la – quase sempre resulta em fracasso (LINS, 1963, p. 182).

Aí é manifesta sua preferência pela configuração individual do ser, o que se pode talvez concluir uma predileção pelo romance psicológico; pois define a *grandeza do romancista* por ser *criador e historiador da existência de um ser vivo*, em proporção que o personagem possa e deva ter mais vida e, conseqüentemente, mais interesse do que o próprio modelo no qual foi baseado: o homem de carne e osso. É crucial levantar tal questão porque o crítico nota a transformação do romance, a narrativa introspectiva como uma alternativa ao que era realizado – o romance social –; contudo, não é em Machado que ele percebe os renovados paradigmas, o escritor brasileiro não foi o foco de sua crítica, é nítida a omissão não do nome Machado, mas a do tratamento de sua obra. É na literatura estrangeira que ele assinala as alterações, em Proust que ele distingue as percepções do narrador guiado pela mente; Machado poderia ter sido seu ponto de partida ao falar da prosa psicológica, até mesmo porque antecede o escritor francês.

Isto era como uma síntese e fusão de todas as sensações e lembranças que o Narrador fixara anteriormente; era como se correntes vindas de vários lados ali desembocassem para formar um bloco em todo o seu peso e densidade. Estabelecida sua *lei psicológica*, estava Marcel Proust apto a ver, por intermédio dela, toda a relação que havia a estabelecer entre o presente e o passado, entre sensações e lembranças. E compreendeu só então, como o desfecho do que ele chamava “aventura de uma vocação”, que tudo aquilo iria concretizar-se pela transcendência em termos de arte. Neste momento, o mundo exterior, isto é, o mundanismo aristocrático, já se tornava para Marcel Proust o “reino do nada”. A arte passara a ser a sua única e absoluta verdade. Todas as outras coisas eram meras irrealidades, que de agora por diante só existem porque recriadas como assuntos e personagens do seu romance (LINS, 1963, p. 202).

As zonas da memória conduzem para o subterrâneo do indivíduo, é o que Lins chama em Proust de *lei psicológica*. Ao comparar o romance às outras manifestações artísticas, mas ele se difere pela mobilidade dos personagens cujas representações psíquicas são efêmeras e evanescentes. Para ele, “um personagem de romance não fica em pé, nem pelos atos que

prática em cena, nem pelos nossos juízos a seu respeito”, porém se enraíza “pela imagem que projeta em nós, objetivamente, nos termos da lei de unidade para as categorias dialéticas de conteúdo e forma” (1963, p. 226).

A base do romance: uma arte figurativa por excelência. Não é tão figurativa, por certo, quanto a pintura e a escultura, que nos dão a visualidade direta, a sensação concreta na contemplação das figuras. Há de ser figurativa, entretanto, pelo que sugere ou faz levantar na imaginação do leitor. E é, aliás, mais completa, porque a estátua e o quadro de pintura nos proporcionam da figura uma só posição ou a expressão de um determinado e já imobilizado *instante do espírito, enquanto o personagem de romance pode apresentar uma longa sucessão de nuances e estados psicológicos* (LINS, 1963, p. 224).

Em decorrência do procedimento mental, o efeito é uma representatividade mais próxima do mundo moderno e do sujeito que nele *agoniza*. Daí a imensurável dimensão do romance mais contemporâneo e sua repercussão entre os leitores: assume a função de (re)conhecimento do mundo e do homem.

Pode-se dizer do romance que é um espelho. Um homem, o leitor debruça-se sobre ele para conhecer a sua própria realidade humana. Sucede apenas que este espelho é daqueles que usam nos circos como um divertimento: ampliam, deformam, desfiguram. Não divertem, porém, dado que sentimos, apesar de tudo, que esta imagem deformada é a nossa imagem verdadeira (LINS, 1963, p. 199).

A identificação se configura como uma das principais buscas do romance, especialmente, a figura do personagem como indício dessa propensão do gênero:

Para E. M. Foster – no seu estudo técnico: *Aspects of the novel* – a preocupação dos modernos ficcionistas com o enredo é algo lamentável e anacrônico, representando, a seu ver, uma sobrevivência da infância. E exclama para os jovens romancistas ingleses: *Decidam-se a abolir o enredo: e concentrem-se nos elementos do caráter, do ambiente e do pensamento* (LINS, 1963, p. 224, grifo do autor).

De modo geral, é constatado que as tramas modernas carecem de enredo, pois o que prevalece são as impressões que muitas vezes são “derramadas” por mais de uma voz narrativa. Em termos de ação

(acontecimentos exteriores propriamente ditos, nada acontece), mas o turbilhão interior do(s) sujeitos(s) leva a enunciação a extremos planos de fragmentação e incertezas sobre a realidade ficcional. No romance *Ao farol*, em inglês *To the Lighthouse* (1927), de Virgínia Woolf (1882-1941), o escritor põe a si próprio como alguém que duvida, procura e interroga acerca da personagem. A posição do escritor diante do mundo e da realidade que representa difere daqueles escritores que interpretavam as ações, as situações e os caracteres das personagens, os quais nos comunicavam a partir de um “conhecimento seguro” sobre os indivíduos. É claro que antes havia subjetividade, mas existia um conteúdo consciente acerca do que era descrito.

No capítulo “A meia marrom”, de *Mimesis*, Erich Auerbach (1892-1957) analisa uns trechos de prosa narrativa da escritora inglesa (a primeira parte do romance). Trata-se de uma tradicional família inglesa que passa uma temporada de em uma casa de veraneio na Escócia. No episódio, a mãe, Mrs. Ramsey, encontra-se na sala com o filho mais novo James; ela estava tecendo uma meia ao filho do faroleiro, pois planejavam um passeio ao farol no dia seguinte caso o tempo estivesse bom; mas a opressão do pai em afirmar que o tempo não permitiria a viagem irritava profundamente o filho (passeio que, por questões adversas, só ocorre 10 anos depois). Dentre as cenas analisadas, o filólogo alemão constata que não há mais um subjetivismo unipessoal, mas uma consciência pluripessoal. Os elementos periféricos interferem nos pensamentos dos indivíduos, suscitando simultâneas referências. Ele concebe que “é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e fileiras de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (1971, p. 474-475). O reflexo de consciência e estratificação do tempo, termos usados por Auerbach, se configuram nos romances modernos, de modo que muitas personagens e muitos fragmentos de acontecimentos são articulados frouxamente, dificultando ao leitor segurar o fio condutor.

[...] Deve-se, pois, admitir que contém manifestações imediatas dela própria. Mas ela não parece pensar que é escritora, e que, portanto, deveria saber qual a situação das suas personagens. Quem fala aqui, seja quem for, apresenta-se como uma pessoa que somente recebeu uma impressão de Mrs. Ramsay, que vê o seu rosto, e que reproduz

a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acerca de sua interpretação (AUERBACH, 1971, p. 466-467).

O impasse observado é que nem o escritor ou a voz narrativa detém domínio sobre os incidentes ou sobre as pessoas; paira um emaranhado de impressões que revelam insegurança sobre o que é enunciado. E no segundo capítulo, “O tempo passa”, em inglês “Time Passes”, revela, em um jogo de presença e ausência, através de elementos exteriores; o espaço denuncia a própria deterioração dos personagens. Criam-se impressões em um contraste entre vida e morte, e a partida da família de volta a Londres sugere que nunca mais voltariam para a casa:

[...] O lugar tornara uma ruína completa. Só a luz do farol entrava nos quartos por um momento, derramando seu olhar fixo e repentino sobre a cama e a parede, na escuridão do inverno, olhando com equanimidade para o cardo e a andorinha, o rato e a palha. Não havia nada que lhes opusesse resistência, agora; nada os enfrentava com um não. Que sobre o vento; que a papoula germine e o cravo se junte ao repolho. Que a andorinha construa seu ninho na sala de visitas, e o cardo derrube as telhas, e a borboleta tome sol sobre a chita desbotada das poltronas. Que o copo quebrado e a porcelana se estendam pelo gramado, e se entrelacem com a grama e as frutas silvestres (WOOLF, 2013, p. 91)⁴⁹.

É notável a citação, uma vez que revela via elementos externos que os personagens pereceram assim como o próprio ambiente. A atmosfera de melancolia e ruína causada pela solidão revela o farol como único componente de esperança e de vida, bem como os recursos da natureza que vão se sobrepondo ao espaço da casa. Os pormenores denunciam a morte, o sofrimento e os demais martírios causados pela Primeira Guerra Mundial. O singular, por conseguinte, em *Ao farol* não são os acontecimentos propriamente ditos, mas a forma como tudo é apresentado. “A vida sozinha não

⁴⁹ Lê-se no original: “[...] The place was gone to rack and ruin. Only the Lighthouse beam entered the rooms for a moment, sent its sudden stare over bed and wall in the darkness of winter, looked with equanimity at the thistle and the swallow, the rat and the straw. Nothing now withstood them; nothing said no to them. Let the swallow build in the drawing-room and the thistle thrust aside the tiles, and the butterfly sun itself on the faded chintz of the arm-chairs. Let the broken glass and the china lie out on the lawn and be tangled over with grass and wild berries” (WOOLF, 2013, p. 216).

faz romances, nem uma cópia da vida chega a ser matéria essencial de romance, pois, neste caso, a literatura seria de todo inútil; ficaríamos apenas com a própria vida” (LINS, 1963, p. 191). Conforme diz o crítico, não é a matéria, em termos substanciais somente a arte não se concretiza, importa mais a composição. A técnica empregada por Virginia Woolf, portanto, realça procedimentos deveras inovadores no romance moderno do século XX.

[...] As longas sentenças nos romances posteriores de Henry James são sentenças continentes: todas as restrições e parênteses ajustam-se a um padrão, e, quando se estabelece um pormenor depois de outro, não emerge um processo linear de pensamento, mas uma compreensão simultânea (FRYE, s/d, p. 263).

Northrop Frye (1912-1991) compreende o processo em Henry James (1843-1916) que Auerbach detectou em Woolf. A esse respeito, Álvaro Lins considera James, Huxley, Morgan, Woolf e Proust como grandes modelos de renovação na questão da ampliação de possibilidades e dimensões estéticas. Sendo comparado ao espelho, o romance nos devolve um reflexo do próprio homem, mas um é reflexo transfigurado e restituído de significados (LINS, 1964, p. 295). Sobretudo no século XX, o romance devota-se ainda mais à expressão da realidade humana em seus aspectos mais profundos, desnudando o que o ser tem de mais íntimo e misterioso, assim o gênero avança e cada vez mais se distingue do tradicionalismo dos séculos antecedentes.

A forma do romance consequentemente se alargou desde a ascensão do gênero no oitocentos, eis aí um o principal impasse em sua definição. A própria teoria dos gêneros, de modo geral, conseguia dar conta de suas funções como discutir os fundamentos e princípios dos gêneros, isto só até não tocarem na questão estrutural do romance (BAKHTIN, 1988). As teorias podem até descrever suas possíveis variedades; todavia, foram incapazes de dar uma fórmula que o sintetiza enquanto gênero, ou seja, há impossibilidade em delinear traços próprios, invariáveis e fixos do romance (BAKHTIN, 1988).

Eis a dificuldade. Não mais existe uma forma segundo a qual se possa dizer o que é e o que não é romance. Não mais existem caracteres exteriores, os formais, através dos quais logo possa ser reconhecida a fisionomia de um romance, como sucedia com o tipo

naturalista. Existem, porém, os processos subjetivos de reconhecimento. E por isso é que tantos romancistas contemporâneos constituem objeto de dúvida e discussão. O critério de reconhecimento passou do plano objetivo para o plano subjetivo. *A forma do romance deixou de existir como um modelo; apresenta-se agora como um problema que o romancista resolve isoladamente*, de acordo com as suas tendências pessoais e com as necessidades de seus temas. Alguns problemas de espaço e de tempo – os de tempo, sobretudo – tornaram ainda mais anárquico e complexo este conceito de forma (LINS, 1964, p. 302-303, grifos nossos).

Desde Flaubert, o precursor de um modelo de excelência na forma, técnica e estilo do romance, segundo Lins, muita coisa mudou em relação ao gênero. A vida é apenas o ponto inicial, cabe ao prosador manusear a composição romanesca.

[...] o romance só utiliza o documento, o fato concreto, o real, como pontos de partida e de apoio. Sobre este domínio o romancista poderá realizar todas as deformações. A arte, aliás, já é, toda ela, um processo de deformação, isto é: de transformação. Ao romancista todas as liberdades são lícitas, pois o seu caráter é a “mentira”. Não digo que o romancista seja um artista do irreal, mas o é com certeza do supra-real. Neste sentido podemos afirmar que toda arte é supra-realista. Porque preferimos o Homais do romance de Flaubert ao possível verdadeiro Homais, habitante de Yoinville? Precisamente: porque um é a super-realidade do outro. Já conhecemos o original, portanto não queremos o retrato (LINS, 1963, p. 48-49).

A persistência sobre a figura criada interessa tanto quanto o aperfeiçoamento estrutural. A forma realista e naturalista já se tornou quase que totalmente superada; se comparado às narrativas modernas, neste caso, é evidente a “insaciável ambição de conquista literária”, nada mais é do que “um estranho anseio de tudo ver e tudo exprimir artisticamente”, diz ele. O romance moderno mostrou-se ousado e inovador, para tanto, sua *técnica* passou a ter um papel central no inusitado empreendimento, isto é, a ser o diferencial entre os prosadores. Com o movimento das vanguardas, procurando revoluções indispensáveis ao campo artístico por criar imbricações entre áreas diversas: pintura, música, escultura e cinema. Contribuíram significativamente para a pluralidade de linguagens e ampliação e modificações representativas do Modernismo.

Uma argumentação que se está formando no íntimo das nossas consciências artísticas – e bem gostaria de vê-la tomar corpo e vencer – é a da revalorização do estilo, a da importância da “forma” da obra literária. No conjunto geral da herança do modernismo, no meio das virtudes, deficiências e falhas desse movimento – virtudes que estamos aproveitando e ampliando tão bem, deficiências que estamos vencendo com tanta lucidez – um erro ainda subsiste, pelo menos em alguns retardatários: a despreocupação da forma, da linguagem, do estilo (LINS, 1963, p. 43).

A construção da narrativa passou a ser uma espécie de arquitetura literária, sendo a técnica algo que mais que uma forma ou estilo, na verdade, ela é uma *força de espírito*, o que passa a distinguir se um ficcionista é inovador, afirma Lins. A técnica pode ser vista, a seu ver, como o instrumento de vitória na tática da luta do criador para produzir uma obra relevante. Ela é, portanto, “uma tática que não aprende, mas surge com o próprio dom o romancista. Ela se descobre ou se aperfeiçoa, porém pelo exercício, pela meditação, pela leitura dos grandes romancistas” (LINS, 1964, p. 292). Álvaro Lins inclusive preza por uma forma regular e um estilo atraente, ainda assim, não são os elementos que acarretarão o real vigor de que o romancista necessita:

Muitos romances de sucesso – os romances que têm a duração de uma moda, por exemplo – se constroem, assim, por intermédio de um estilo de escritor e de uma forma que se aprende. Mas fica faltando esta *força íntima que somente vem de uma técnica de romancista. Uma técnica que quer dizer segurança, domínio do caos, afirmação de um caráter*. E este caráter particular de uma obra é que a faz salvar-se do naufrágio do tempo, que determina a sua existência para além da sua época. A técnica do romancista revela-se, de modo fundamentalmente, em dois aspectos: na criação de seus personagens como seres vivos e na sensação de verossimilhança das suas histórias e ambientes. Não propriamente a sensação de uma realidade existente, mas de uma realidade possível (Idem, p. 304, grifo nosso).

O romance é uma criação da vida, representa-a de forma imaginativa com caráter de verossimilhança. No entanto, como já bem especificado, Lins considera a técnica como um dos principais meios de realização do romancista, mesmo que a *forma* do romance possa ser irregular ou até imperfeita, é ela que afirma a obra. Ao seu ver, Machado de Assis e Raul Pompéia se notabilizaram pela técnica, ambos enquanto precursores da prosa moderna. No caso do

romance moderno, é que a técnica se centraliza como item principal de êxito, ao mesmo tempo, é o elemento de maior dificuldade do criador. Em decorrência, muito se falou em “crise do romance”, mas o que houve foi a crise da representação; no turbilhão do século XX já não era fácil ao escritor criar reformas estruturais tão revolucionárias quanto se exigia o momento.

Não haverá um sintoma que existe hoje uma “crise do romance” e que em face delas os romancistas atiram-se à aventura de novas experiências? Já em 1897 Edmund Grosse falava de “uma forma esclerótica de ficção”; e desde então em todas as línguas – por exemplo: Lukács, Jean Pirrefeu, Ortega y Gasset, Fidelino de Figueiredo – houve teóricos a falar do esgotamento, da decadência, da crise do romance. Para Lukács, só uma nova forma de civilização seria capaz de permitir uma nova forma de ficção. Parece-me, ao contrário, que o romance é um gênero propício aos fins de períodos e épocas; ele traz no seu espírito um caráter de inventário, uma capacidade de reter e guardar o quadro social que esteja em vésperas de transformação ou desaparecimento (LINS, 1963, p. 181).

Enquanto representante dos modos de sociabilidade, o gênero é bem propício aos momentos de ruptura da história humana. No entanto, este aspecto igualmente pode ser prejudicial ao romance, embora no caso brasileiro já se assistia à transformação, paralelamente, ao aproveitamento e à superação do regionalismo.

[...] O romance, então, mais do que qualquer outro gênero, está destinado, pela sua categoria de expressão social, a conter o maior número possível de elementos efêmeros. É o gênero que mais dificilmente se salva da tirania da moda; e também o que mais dificilmente se salva do esquecimento e da morte. Nos grandes romances de Balzac, por exemplo, muitas páginas já estão mortas ou apresentam hoje um interesse simplesmente histórico. Contudo, o elemento “moda” torna-se imprescindível para que se verifique a presença dos outros elementos que o sustentam fora do tempo. Porque, ao contrário dos elementos eternos, os elementos efêmeros podem se movimentar sozinhos para a formação de uma obra que não será de arte, conquanto simule esse caráter durante um período relativamente longo (LINS, 1963, p. 198).

O que sustenta o romance no tempo são as escolhas do artista, Lins disserta sobre o meio social porque a “geografia e a cronologia sempre foram questões como que insolúveis na arte do romance”, de modo que “não houve outro recurso senão adormecê-las com um artifício, no bom sentido com um

artifício legítimo” (1963, p. 200). O *cronotopo*, conceito bakhtiniano utilizado para tratar da relação e configuração entre espaço e tempo – o próprio vocábulo é formado por “crono” (de *cronus*, tempo) e “topo” (de *topos*, lugar) –, passa a ser uma referência na compreensão e abordagem do romance.

O *cronotopo* como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do *cronotopo*, graças ao qual se enchem de carne e de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p. 356).

Álvaro Lins teoriza no mesmo sentido, arguindo que a arte do romancista é mais do que proporcionar ao leitor uma impressão de espaço, seja universal ou seja total como o quadro de ação dentro de um terreno geográfico. De fato, “o seu papel é transmitir a sensação da eternidade do tempo, ou da sua supressão, quando só pode jogar com uma breve parcela desse mesmo tempo” (1963, p. 200). Bakhtin, em seus estudos sobre o gênero, além de distinguir as múltiplas vozes do enunciado romanesco e de seu conceito chave - o *cronotopo* -, define que o romance além das palavras e da língua, cria linguagens ou sistemas de linguagem (semiótico e ideológico). Por isso o pendor social é o diferencial na maioria das vezes: o riso e outras linguagens preparam o discurso romanesco, e é na paródia que reúne o original e seu duplo. Entre paródia e sátira, em um festim carnalizante, levam à sua ilimitação e inconclusibilidade na perspectiva bakhtiniana. A teoria de Álvaro Lins caminha no mesmo sentido, embora os termos e referências sejam um pouco menos elaborados do que os do teórico russo:

De um estudo não-idealista sobre o processo do romance, a conclusão é que a obra do romancista perfeito participa de quatro dimensões: 1) contar o que viu e o que se vê (visão romanesca); 2) contar como foi levado a ver (visão subjetiva); 3) contar como foi encaminhado a descrever a sua época (visão memorialista); 4) extrair uma direção ou uma lei de ordem geral destas três visões, e das respectivas relações entre elas, lançando como chave uma proposição estética, que será, ao mesmo tempo, a justificação tanto de uma obra como de uma vida (LINS, 1963, p. 226).

O crítico pernambucano estabelece camadas acerca dos vieses, mas não são tão elucidativas e complexas como as de Mikhail Bakhtin, este ressaltando que no tocante ao impasse da correlação entre literatura e política, percebe-se que o romance é o gênero que mais se mantém em uma posição de hibridismo com os aspectos sociais. Bakhtin corrobora para elucidar tal questão, pois, a seu ver, o homem no romance é uma voz *essencialmente social* na medida em que a palavra do herói é permeada de significação ideológica: “Por trás de todo enunciado percebe-se no autêntico romance o elemento das linguagens sociais com sua lógica interior e sua necessidade interior” (2015, p. 152). Isso porque ele concebe que a fundamentação do estilo romanesco ao longo de sua afirmação é a *heterodiscursividade social*, ou seja, o conjunto das múltiplas vozes que ressoam no discurso do romance. Nos grandes modelos é que se encontra o grau máximo de atualização e agudeza da heterodiscursividade, sendo a sua base a divisão social em classes (2015, p. 239).

Álvaro Lins observou bem a representação social, todavia não observou os planos enunciativos que permeiam a configuração do romance. No gênero romanesco, como assinala o pensador russo, caso não haja uma sociedade de classes, o caráter do heterodiscurso se perderá, este é que lhe dá a força formadora de estilo no romance. Aprioristicamente, a palavra do herói representa não o ser propriamente dito, mas o homem falante e da vida que fala pelo heterodiscurso é que nasce a natureza dialógica. É o plurilinguismo ativo do novo mundo a primeira particularidade do romance, isso implica as transformações e percepções das mudanças ocorridas nos discursos, nas línguas. O plurilinguismo é marcado pela relação entre o mundo e o seu objeto, trazendo consequências para os gêneros, eis o dialogismo.

Não é uma linguagem una, plenamente pronta e indiscutível, de modo que a finalidade do discurso do autor é superar a literalidade dos estilos e gêneros, Bakhtin o define como um sistema dialogizado de imagens, linguagens e estilos (2019, p. 23). A heterodiscursividade tem um significado para o gênero romanesco que só atinge a plenitude com plurilinguismo ativo (2019, p. 45).

Para Bakhtin, o discurso bivocal e o jogo dialógico cujo diferencial é o enunciado da heterodiscursividade social é que têm sido os fundamentos de seu estilo ao longo da história e desenvolvimento do gênero; fato é que, se configurado em uma sociedade sem divisão de classe, o romance pode se manter, porém sem o ferrão de classe (BAKHTIN, 2015, p. 240). O discurso e a voz do romance partem não mais de uma centralidade nem de uma elite social, também não sendo restrito aos aspectos conjunturais e substanciais de um gênero (por se imbricar com outros gêneros artísticos). Álvaro Lins reconhece e esclarece o pendor social na confecção romanesca; no entanto, não categoriza na dimensão dos termos bakhtinianos propriamente ditos.

Documentação social e ideias são hoje dois motivos de fascinação para os romancistas; e nenhum argumento será lícito opor a estas duas tendências. Tanto a documentação social como as ideias só farão contribuir para o enriquecimento de um gênero que tornou ilimitadas e incontroláveis as suas possibilidades. Sendo de caráter psicológico e sociológico, pela sua estrutura, o romance muito se valorizará com a incorporação de realidades, que venham a se constituir em documentação social. Isto não significa novidade: quase todos os romances antigos são documentações das suas épocas e das suas sociedades. Por sua vez, as ideias só podem contribuir – a paixão das ideias, o jogo das ideias – para tornar mais intensa aquela sensação de verossimilhança que é todo o fundamento do romance. Perigosa, porém, é a tendência para fazer do romance um simples documento social ou uma simples exposição de ideias, com o esquecimento dos requisitos mais substanciais: os de ordem literária. Deve-se assinalar, contra esta tendência, que a documentação é o material da obra, mas não a sua construção; *que as ideias são elementos dialéticos dos personagens, porém não a sua vida mesma. Ideias não valem, no romance, como abstrações teóricas, sim como móveis das ações dos personagens. As ideias do romance são ideias encarnadas em seres vivos.* Este perigo, no entanto, não está ainda diante de nós; não devemos combater moinhos de vento. Ideias não são coisas muito abundantes no romance brasileiro, quase todo feito de sentimentos e observações de costumes. Do perigo de fazer do romance um simples repositório de acontecimentos sociais – é que nos devemos afastar com urgência. Eis uma tendência que muito mal tem feito ao moderno romance brasileiro. Boa metade do nosso romance, pelo menos, está perdida, uma vez que representa um documentário social sem realização estética (LINS, 1963, p. 187, grifo nosso).

O caráter social se notabiliza como qualidades estilísticas que muito se devem aos movimentos dos personagens que, enquanto representação do próprio homem, exibem sua ambivalência e seu feitio enigmático. Em virtude

da nova conjuntura, as zonas do irreal, impressão e sonhos foram possibilitadas pelos mergulhos na introspecção do narrador evadindo-se para as veredas da subjetivação fragmentada e multifacetada. “Já se disse que da arte do romance que é um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico, *o espelho está partido e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos*” (LINS, 1963, p. 202, grifo nosso).

Segundo Anatol Rosenfeld (1912-1973), o romance moderno universal deu grandes e largos passos com Kafka que, a partir de 1945, torna-se mais conhecido internacionalmente, de modo que sua ficção se configura como parte e resultado da revolução das artes no século retrasado (1994, p. 41). Em “Kafka e o romance moderno”, capítulo do livro *Letras e Leitura*, o estudioso diz a respeito da necessidade de se pensar nos romancistas contemporâneos no sentido de que herdam e perpetuam os elementos kafkianos; os “abalos” ou a revolução nas artes iniciados por volta de 1890 fluem nos séculos afora para assimilar uma nova visão de sujeito e de realidade.

Rosenfeld afirma que já não basta dizer o óbvio sobre o homem contemporâneo – indivíduos ameaçados e agonizando na engrenagem gigantesca do mundo moderno –; mas, o que se deve considerar na arte é como transformar tudo isso em matéria vivida (1994, p. 44). Alega que na prática todas essas concepções já foram tematicamente expostas pelo naturalismo, sendo que, de lá para cá, importa a forma em que tal experiência é capaz de se tornar assimilada pelo leitor. Aí as ideias de Rosenfeld e de Álvaro Lins caminham juntas, pois aquele diz: “[...] uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra” (1994, p. 45). É tal assimilação entre temática e forma que estabelece a *crise no romance*, uma vez que a falta de inovação naufraga em um descontentamento com a representação.

A superação do tradicional romance da tendência do realismo psicológico foi dada com Kafka, pois Rosenfeld afirma que autores como Balzac, Flaubert, Stendhal e Dickens, por exemplo, criaram indivíduos com peculiaridades diferenciadas, um tipo de herói “magistralmente caracterizado”, por assim dizer. Em paralelo, Kafka caminha em outro sentido, não

perpetuando tal tradição, fazendo sua incursão no romance moderno, compondo seres sem personalização (como os protagonistas de *O Processo* e *O Castelo*), sendo até mesmo despojados de nomes e sobrenomes. Sob tais aspectos, a intriga particular com linearidade (começo, meio e fim) se transforma, ou melhor, se deforma em meio a um turbilhão de repetição com dadas variações. Portanto, a técnica do romance kafkiano consegue simular muito bem a vida contemporânea, e a composição já não comporta mais regularidades ou objetividade extrema. Álvaro Lins corrobora o entendimento de tais aspectos técnicos, definindo a estrutura romanesca nos seguintes termos:

[...] Não é com uma receita ou uma fórmula que se levanta um mundo de ficção; a composição do *grande romance* é de ordinário, sem sacrifício da harmonia do conjunto, golpeada, a espaços, por certa *irregularidade e tumulto, como acontece na vida mesma, da qual é ele uma réplica, uma imagem ou uma transfiguração*. Não se compõe um romance inteiramente a frio, nem se faz o plano de uma obra de arte com a objetividade e o cálculo de uma planta de engenharia. Se grande parte da construção romanesca procede do conhecimento técnico, este já vem misturado com a própria concepção da obra, de modo que surge juntamente com a matéria a exigência de sua forma adequada, com os temas em jogo a sugestão de uma expressão correspondente. E por isso é que nunca puderam ser nem rígidos nem padronizados os processos do romance. São, ao contrário, flexíveis e casuísticos (LINS, 1956, p. 250, grifo nosso).

Para Álvaro Lins, não há e não deve haver um manual com conjunto de normas para conduzir e regradar a estrutura do romance. Nesse trecho, ele se dirige a Marcel Proust que, em sua concepção, é a figura central do romance moderno. Afirmar isso também no *Jornal de Crítica: 1ª Série* (1941, p. 80) e reitera na obra *A técnica do romance em Marcel Proust*. Suas considerações sobre o prosador francês são muito semelhantes aos pressupostos de Rosenfeld sobre o romance de Kafka. Tal encontro de premissas sobre a inovação na técnica de composição é lógico, pois ambos estão considerando os elementos estruturantes do gênero de dois prosadores que se encontravam inventando novos procedimentos formais. Na questão estruturante, Álvaro Lins e tantos outros teóricos do romance questionam tal elemento norteador e as novas buscas em retratar o homem contemporâneo. O consenso, de modo geral, é que se pode apontar uma possível “crise de representação”.

De fato, notabilizou-se uma necessidade de renovação, pois, conforme já dito, mudanças drásticas e acontecimentos importantes transformaram a sociedade; de acordo com Michel Foucault (1926-1984), a história é composta de rupturas e descontinuidades, sendo que estes deslocamentos permitem constantes processos de mutação nas correntes epistemológicas e de consciência do sujeito. Dadas as grandes mudanças do século XIX ao XX, era visível uma cobrança da própria forma de representação literária dos fenômenos. Álvaro Lins enquanto teórico e pensador do gênero avança em seus pressupostos discordando do próprio Lukács, possivelmente o mais conceituado dentre os estudiosos do romance. É claro que a discordância é um princípio louvável no trabalho crítico, deveras onde há muita concordância tende a haver pouco pensamento.

Para Lukács, só uma nova forma de civilização seria capaz de permitir uma nova forma de ficção. Parece-me, ao contrário, que o romance é um gênero propício aos fins de períodos e épocas; ele traz no seu espírito um *caráter de inventário*, uma capacidade de reter e guardar o quadro social que esteja em vésperas de transformação ou desaparecimento. De qualquer modo, acho que será mais lícito falar em “crise do romance” do que em decadência da ficção. Indicará a crise um estado de inquietação, pesquisa, busca de outros caminhos. (LINS, 1963, p. 180, grifo nosso).

O crítico brasileiro enxerga a amplidão de possibilidade de representação do romance; isso é devido ao imensurável leque de transformação e apreensão das sociedades e das épocas. É que a forma tradicional já não comportava a aceleração dos meios de produção e a nova constituição da sociedade; sobretudo, no final do século XX, se caminha para a chamada sociedade do consumo e da informação cujo encerramento é a pós-modernidade, ou seja, a sociedade pós-industrial. O cenário global vigente possivelmente exige novos modelos de representação, de modo que, seja a forma do romance realista/naturalista ou a do realismo psicológico já não possibilitavam uma apreensão da nova era; os dois modelos de romance, ambos amplamente elaboradas em solo francês, que é onde, de fato, se estabeleceram os maiores prosadores do ocidente.

Há com efeito um esgotamento da forma tradicional do romance. E é na literatura francesa que o fenômeno pode ser observado com mais

precisão. O romance francês tinha adquirido uma espécie de perfeição de forma; e de tal maneira que os estreados já encontravam todo um formulário que lhes permitia a segurança do trabalho. Fabricavam-se romances em séries. Quase todos eram bem feitos, bem escritos, bem construídos, mas já não causavam nenhuma impressão duradoura. Aquele ritmo invariável, aquelas situações sempre semelhantes, aquela forma petrificada de construção: eis o que constitui a “crise do romance”, na literatura moderna, crise não apenas francesa, também universal. E a esta “crise do romance” tem correspondido o ímpeto criador de romancistas que se lançam na pesquisa de horizontes para a ficção. Daí a multiplicidade de experiências e aventuras, transmitindo às vezes ao espectador uma impressão de anarquia e descontrole. É o estado de espírito de uma consciência profissional que busca distender as suas forças e possibilidades até o desespero (LINS, 1963, p. 181).

Assim, a questão criativa torna-se um fantasma dos mais assombrosos para a maioria dos romancistas, pois, de modo abrangente, todos buscavam novos horizontes e romper de certa forma com os modelos tradicionais. Nesse momento, no qual Álvaro Lins teorizava sobre o gênero, entre os anos 1930 e 40, muito se falava na crise do romance, mas, como já dito, o que vigorava era a crise da representação, as formas precisavam ser inéditas. O crítico mostrou-se conhecedor do romance universal, apontando as obras e escritores de mais realce. Afora tantas leituras e erudição por ele reveladas, a tese deita luz sobre a possibilidade de concebê-lo como um *teórico do gênero*. Para isso foi sendo indispensável tocar na questão de seu surgimento no contexto europeu do século XVIII e seu avanço no XIX. Nessa trilha, retomar conceitos como o de modernidade e sua força aceleradora em todos os processos da vida humana e da classe burguesa, que é a que move as instituições modernas, é fundamental. A transplantação para o solo brasileiro e as “escorregadas” até que forma e substância se aclimatem ao ambiente tropical também é de grande valia quando se aborda o romance brasileiro.

Álvaro Lins, assim como tantos outros críticos e teóricos citados nos capítulos (Candido, Rosenfeld, Bakhtin, Lukács etc.), não fica atrás, pois evidencia conhecimento do romance ocidental e, até mesmo, oriental (com Dostoiévski). Os artigos usados até o momento o apontam como um crítico que leu e acompanhou o percurso romanesco, mostrando seu apreço por prosadores que dominam a forma, sem panfletagem ou meras ideologias que

nada acrescentam ao trabalho artístico. Por isso, ele não deixa de se posicionar sobre o papel e a liberdade do escritor:

Pensar politicamente também significa para o escritor o direito de pensar livremente. Quando escrevemos, o que tem sucedido muitas vezes, que a posição mais propícia para o escritor é a da independência, a de uma colocação acima dos fanatismos partidários, não estamos nem de leve pregando a indiferença, o abstencionismo e a neutralidade (Idem, p. 185).

Em seu conceber, “qualquer que seja o regime ou governo, terá o escritor, por isso, que se colocar diante dele numa atitude de oposição”. (Idem, p. 212). Sua defesa da “liberdade” do artista, portanto, é relativa e até contraditória, pois é um dever se situar e tomar partido diante de regimes totalitários e ditatoriais.

De nenhum modo, o espírito livre do escritor, de qualquer intelectual, a sua recusa em participar dos fanatismos políticos significa abstencionismo ou neutralidade em face das ideologias que disputam o domínio das inteligências. Pertencer a um ou outro partido, participar das lutas e interesses políticos de ordem imediata, constitui um direito do cidadão, enquanto o do escritor, tomado nessa função, é lutar e definir-se ao plano das ideias de ordem geral. Um escritor é sempre um cidadão, mas também um “clérigo” da sua corporação intelectual. E tanto ao cidadão como ao escritor a neutralidade se apresenta hoje como uma impossibilidade. O abstencionismo teria o sentido, neste momento, de uma demissão humana e intelectual sem remédio (LINS, 1963, 187-188).

Todavia, tomar partido não significa talento improvisado; *a priori*, é função do escritor se comprometer com a composição estilística e a inovação formal. E não se render aos malogros mercadológicos, subserviente às exigências da indústria cultural para agradar à massa. Por isso, ele aponta “[...] o perigo de outra forma de escravidão: o de se vender o escritor às exigências mais vulgares do grande público” (1963, p. 97).

Ora, ao lado dessa missão social e política do escritor, como cidadão, há a outra, a primeira, a missão do artista e do “clérigo”, que lhe cabe realizar como seu destino principal no mundo. Quando um poeta, um romancista, um crítico está trabalhando no ofício da sua arte, ele não se deve subordinar a qualquer consideração exterior, a qualquer interesse que não seja o da verdade ou o da beleza da sua obra. Ele poderá trazer as emoções e as paixões da sua ideologia ou do seu

partido, mas terá que exprimir numa outra forma que não a diretamente política: a forma de arte literária. Nenhuma obra de poeta ou romancista será obra de arte sem a configuração dentro do plano estético, sem a animação interior da realidade pelo poder imaginativo e pelo estilo. Pois a natureza – tanto a humana como a paisagística – não é estética em si mesma; e só adquire esse caráter quando transfigurada pelo *estilo* do artista (LINS, 1963, p. 213).

Assim, estilo e estética são elementos fundamentais do grande artista, mas que, em certos casos, podem ser prejudicados em virtude dos euforismos políticos dos escritores: panfletos ou teses doutrinárias.

O que pode desejar um crítico literário, animado também de preocupações políticas, é que a atividade social do escritor não venha desvirtuar a sua missão dentro da ordem estética: e que o desejo de pregar ideologias e doutrinas não amplie no escritor brasileiro a sua já natural tendência para a obra fácil e apressada, para a eloquência e o brilho superficial. Ficáramos em feliz equilíbrio com um pouco menos de talento improvisado e um pouco mais de composição na arte literária (LINS, 1963, p. 214).

É imprescindível conceber que além da acuidade formal, o prosador não deva desconsiderar a obra apenas registro subserviente à história e às outras áreas. Literatura e história não devem estabelecer relações de dependência, mas sim de contribuição. Nesse ponto, rivalidades à parte, Afrânio Coutinho e Álvaro Lins direcionam seus posicionamentos em uma mesma visão sobre a arte; para o crítico baiano, “as obras de arte são, assim, vistas não como ‘documentos’, mas como ‘monumento’” (1988, p. 15); o crítico pernambucano reitera que “quem deseja que o seu romance seja um documento, em vez de uma obra de arte, não o deve enviar ao crítico literário, mas ao tabelião” (1963, p. 120). É que a apropriação dos fenômenos históricos passa pelo crivo do artista, de modo que, enquanto pano de fundo (ou cenário), não se sobrepõe à literariedade do romance.

Romancistas e memorialistas: o método do romance é dedutivo; o das memórias é indutivo. Exemplo típico, o de Napoleão nos dois casos: como aparece nas memórias históricas sugeridas de Santa Helena e na visão de romancistas como Tolstoi em *Guerra e Paz* ou Stendhal em *Le rouge et le noir* e em *La Chartreuse de Parme*. E já Aristóteles, na Poética, fazia a distinção entre o historiador (conta o que aconteceu) e o narrador (conta o que poderia ter acontecido) (LINS, 1963, p. 224).

Em suma, esferas diferentes posicionam os fatos e a ficção em um elo de verossimilhança, tal fator encontra-se na “realidade” artística enquanto uma possibilidade de a própria vida de se concretizar. Delimitar a arte e, sobretudo, o próprio romance é algo bastante dificultoso, a própria disciplina de Teoria da Literatura ainda sente o peso ao tratar desse gênero *tardio*. Com o respaldo de outros teóricos, buscou-se a visão de Álvaro Lins sobre o romance brasileiro. Mas, devido à tamanha largueza de sua bibliografia, tratou-se do romance universal de modo geral. Pois partindo da literatura estrangeira, que é onde a cultura nacional reencontra parte das raízes, tendo Eça como representante de Portugal e Proust viabilizando a forte presença da França nos séculos passados, intentou-se preparar o conceito de romance de Álvaro Lins para se entender a prosa brasileira.

Este derradeiro capítulo retoma a sua leitura do romance social em uma tríade - Eça, Aluísio e a produção neorrealista de 30; bem como a tríade do romance moderno psicológico - Proust e a produção intimista de 30. Apesar de direcionado um capítulo a Machado, constata-se que ele não teve o devido lugar na crítica de Álvaro Lins, o mesmo lugar que Aluísio teve enquanto início da prosa naturalista. Retomada tais constatações, almeja-se tentar definir o romance segundo o crítico pernambucano. Na intenção de “resolver”, talvez seja mais viável inverter a questão, pensando nos elementos que ele defende para que o romance não deixe de ser romance: 1. a elaboração de personagens devidamente dramatizados (complexos); 2. a inovação da técnica, que é a precisão composicional e vigor estilístico; 3. a presença de ideologias só serve se formalizadas com nível estético à altura da obra.

Afirmada suas exigências, verifica-se que tais critérios compõem seu mecanismo analítico com relativa e elevada sistematização teórica. Isso porque os trâmites via imprensa determinavam muito o seu papel enquanto intelectual. Na medida e na possibilidade do que leu da prosa nacional, fica evidente que seu modelo é o protótipo do século XIX; ainda com a dificuldade de desconstruir paradigmas e conceber o romance moderno foi inevitável certo desalinho nas suas interpretações. É claro, sem deixar de compreender as mudanças e a inovação estrutural que a época exigia do gênero. Exige-se, assim, do romancista um certo lapidar na formulação de sua obra, ele aponta

um distanciamento cuja finalidade é convencer o leitor a respeito das circunstâncias expostas:

Mais do que qualquer outro, o romance de crítica e de combate exige do romancista uma posição muito especial; é uma forma de sacrifício do autor, pessoalmente, em favor da sua obra. Pois, como se sabe, o efeito de um romance se destaca mais da obra em si mesma do que de qualquer ostensiva opinião do romancista. O espírito de crítica e de sátira impõe determinadas medidas, além das quais perde toda a sua capacidade de impressionar e de convencer. A posição do romancista exige certa imparcialidade, certa perspectiva em distância, certa visão do alto. Mesmo quando detesta, como homem, algumas ideias ou algumas instituições, terá que valorizá-las como artista, a fim de que sejam realidades, não abstrações (LINS, 1963, p. 67-68).

Delimitado o intuito do romancista, percebe-se, a seguir, em uma analogia que, para muitos pode soar como superficial e insuficiente para se definir o romance, porém, valiosíssima para se refletir sobre o que foi o romance para Álvaro Lins; como já dito, é o *salão de festas* como uma realidade paralela, onde o leitor se encontra de passagem algumas vezes ou durante algumas horas. Nesse sentido, se a prosa consegue do leitor que esqueça os seus problemas imediatos para viver e se entregar aos problemas do romance, a obra alcançou seu objetivo. O romance é falhado se, ao contrário, o leitor permanece com a sua própria personalidade. Mesmo assumindo ser esse um processo abusivo e suspeito para se conceber o que é ou o que não é romance, Lins o entende como sendo o mais válido para detectar o verdadeiro romancista (LINS, 1963, p. 205).

É a captação, o poder de “segurar” e manter o leitor “preso” à narrativa uma das possibilidades válidas para se pensar no gênero que protagoniza enquanto expressão primordial da sociedade burguesa que tenta conceber o estar-no-mundo, levando em conta a desconjuntura do indivíduo moderno. Formas, tensões e conflitos sempre em constante experimentação, estas que se mostram dificultosas não só para um crítico gabaritado e erudito como Álvaro Lins, mas para todas as correntes críticas, teóricas e hermenêuticas. Trata-se da representação do homem em discordância e que se distancia e cinde sua imagem, fragmentando-se na opressão e no desamparo do individualismo contemporâneo. Mesmo assim, frente a tantos

desafios, Álvaro Lins lê, interpreta e analisa o romance brasileiro e universal, deixando um legado inestimável para a teoria do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Críticar a crítica é a coisa mais difícil
que conheço. O mesmo que saltar
por cima da própria sombra”
(ARARIPE JÚNIOR apud CAIRO,
1996, p. 18).*

Na *Gazeta da Tarde*, em 8 de julho de 1882, Araripe Júnior fazia a seguinte declaração, usando a metáfora “saltar sobre a própria sombra” para pensar sobre o trabalho difícil que é “críticar a crítica”. Daí a escolha como epígrafe, pois a complexidade de se avaliar o trabalho de um crítico foi o desafio primordial da tese apresentada: “julgar os julgamentos”. Levando em conta que Álvaro Lins foi um dos mais significativos críticos de cultura do país, de modo que influenciou e contribuiu para a história literária nacional, o intuito da tese foi o de expor certo conhecimento de uma pesquisa que veio se constituindo ao longo de mais de dez anos. A experiência avançou, tendo por objetivo geral demonstrar que o texto teórico e crítico possui um caráter *ancilário*, já que é servil ao objeto literário; a crítica não serve estritamente para decifrar a mensagem do texto, mas para evidenciar suas especificidades, isolando suas particularidades. Em linhas mais abrangentes, os modelos ou métodos teóricos não são capazes de abordar totalmente a obra de arte. “Como julgar, porém, uma obra de arte dentro de determinados métodos, dentro de regras formuladas aprioristicamente – quando ela pode, em qualquer momento, ultrapassá-los ou fugir deles?”, questiona Lins (1964, p 369).

No entanto, a contingência analítico-interpretativa não significa total destituição de referencial prévio, mas o ponto de partida é a própria obra literária, sustentando todo o arsenal de leituras no conjunto do texto. Ao analista cabe estabelecer associação do todo com cada elemento do discurso, percebendo suas correlações na busca de atribuição de sentido à obra de arte. Seu papel é basicamente focar no que é significativo no texto por meio de critérios seletivos, isto é, por meio de um recorte, abordar pontos cruciais e refletir, seja em um sentido de aprovação ou desaprovação dos elementos detectados, com os chamados “juízos de valor”.

Ao crítico cabe o papel de apontar e analisar o que os outros ainda não viram, mostrando os recursos expressivos dos quais o artista lança mão, e colocar em destaque o que o leitor constrói por si mesmo. O trabalho analítico-interpretativo principia com as próprias particularidades do gênero a ser estudado, que é de onde surgem as coordenadas para a compreensão e, depois, a interpretação da obra. Nesse sentido, algo que sempre deve ser considerado é *como a forma valoriza o conteúdo e dele participa*; e, de fato, ao se abordar o gênero romanesco é preciso “tocar na ferida” que é a questão de sua estruturação formal.

Álvaro Lins, crítico impetuoso, jamais abandonou a coragem de se posicionar. Em meio às avaliações categóricas, seu objetivo era “arrumar a casa”, conforme expressão de Carpeaux. Sua militância pela valorização da obra com alto nível estético o fazia correr os riscos de se manifestar, ora com provas e contraprovas, e mesmo respostas, se abrindo ao diálogo (ora encerrando definitivamente assuntos quando os achava insignificantes), pois discutia apenas quando achava dignidade e relevância em seus opositores. Não se enquadrava na linhagem de nenhuma teoria crítica específica (nem o *New Criticism* norte americano, nem a Estilística europeia), por isso pagou um preço ou cometeu um certo “pecado capital”, especificamente, sendo muito cobrado por Afrânio Coutinho e taxado de “impressionista”. Conforme detalha Rodrigo Gurgel: “Lins foi esquecido no limbo em que vagam os críticos desobedientes às cartilhas do marxismo e do estruturalismo” (2013).

Contudo, apesar de alguns serem comentários ligeiros com a função de apresentar a obra (exigência do jornal), há muito de teoria em seus textos e, em sua árdua missão de recepcionar os escritores no *calor da hora*, alcançou incontáveis acertos, possivelmente, o maior exemplo deles, é Guimarães Rosa. Apesar de alguns equívocos com Graciliano, Veríssimo e Clarice, e mesmo a quase omissão das grandes expressões em prosa que foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade (já na poética ele suprime parcialmente Cecília Meireles), Álvaro Lins deixa um legado que é o início da formação da fortuna crítica de muitos escritores.

[...] Mas Álvaro Lins foi capaz de perceber, na *enxurrada de produção subliterária*, os valores novos, alguns contemporâneos – quando a

crítica ainda não dispunha de um arsenal analítico para trabalhá-los. Assim ele entendeu a revolução formal em Joyce; e foi dos primeiros a perceber a importância renovadora de Guimarães Rosa. É sempre um exercício difícil avaliar os contemporâneos, e Álvaro, arguto e intuitivo como um Veríssimo, percebe Guimarães Rosa, quando Sílvia Romero não entende Machado de Assis (HOLANDA, 2007, p. 37, grifo nosso).

Enquanto intelectual limitado ao seu horizonte histórico, Lins, por exemplo, pouco tratou do maior prosador brasileiro – Machado de Assis – não deixando estudos sistemáticos sobre ele. Machado aparece mais nos planos comparativos; às vezes, ao avaliar um escritor que o agradava, ele dizia ser do porte do autor de *Esaú e Jacó*. Contudo, isso não resolveu a questão e sua relação com Machado, faltando-lhe um enfrentamento dos seus textos. Na verdade, seu projeto estético causou incerteza não apenas ao crítico pernambucano, mas a toda uma parcela de estudiosos do século XIX e da primeira metade do XX.

Na condição de leitor e estudioso do romance, deixa considerações relevantes para o estudo do texto em prosa. A seu ver, o romance pode estar sim vinculado a qualquer *ideologia*, mas não é por isso que se deve dispensar a elevação estética. De fato, o personagem é o principal elemento em sua visão, já que o romance esboça o condicionamento humano em variadas facetas. Na questão da estrutura, o crítico entende que a forma do romance deixou de existir como um *modelo*, cabendo ao escritor resolver o problema da técnica; para isso, é preciso capacidade inovadora para criar e estabelecer um plano formal inédito. Tais pontos são discutidos ao longo dos capítulos, de modo que seus artigos e ensaios apresentam um arsenal teórico elucidador para o estudo do gênero em prosa. Tais critérios são sempre cobrados para que haja parâmetros de que é um verdadeiro romance. Assim, esses são os mecanismos de sistematização teórica mais recorrentes: qualidade estética, inovação formal, aperfeiçoamento da composição do personagem e, caso queira, o romancista pode ter posicionamento ideológico (mas sem ser mero panfleto, ao ponto de prejudicar a performance artística).

Para levantar tais questões, se realizou ainda no primeiro capítulo breve perspectiva panorâmica da história do romance e seu estabelecimento em solo europeu e brasileiro; no segundo capítulo, se traça um olhar

aprofundado sobre as considerações do crítico a respeito da prosa europeia. Tanto Eça de Queirós quanto Marcel Proust aparecem como referências cruciais na leitura do crítico; aquele esboçando a variante do Realismo e do Naturalismo com teor documental, modelo que, no Brasil, serviu como veículo de grande propensão ao romance regionalista nos séculos XIX e XX. Se, em Eça, o crítico enxergou grande potencial de denúncia social, em Proust pontuou o aprofundamento psicológico permitido pela revelação das memórias do personagem na obra *Em busca do tempo perdido*. Em Proust, Lins examina a complexidade da personagem ante o fracionamento do *eu*; tal dificuldade o fez aparelhar narrador e criador em um mesmo indivíduo. A abordagem de ambos fez por preparar o estudo das duas linhagens de romance da prosa nacional: o romance *tradicional* de cunho regionalista e cronológico, assim como o romance *psicológico* e de tendência abstrata, em que a cronologia é comprometida devido ao fato de o tempo da memória (monólogo interior, discurso indireto livre ou fluxo de consciência) ser o veículo condutor da narração.

Para estudar a primeira linhagem, observa-se o apontamento feito pelo crítico mirando o romance de Aluísio Azevedo como a *infância* do gênero no Brasil; o terceiro capítulo, portanto, aborda a recepção dos romances regionalistas de 30. Faz-se necessário um adendo, uma vez que o crítico ignora o romance da geração de 22; prosadores com Mário e Oswald acabam ficando de fora de seu projeto crítico de romance e saindo dos seus planos avaliativos. Quanto aos prosadores da década de 30, Álvaro Lins tanto recepciona como acompanha o aparecimento de diversos escritores de tendência neorrealista: José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes etc. Nesses casos, é possível perceber que sua crítica obteve mais êxito, ou melhor, se alinhou aos prosadores do tipo tradicional. É que Álvaro Lins emprega concepções da estrutura do romance tradicional, pois era o modelo que ele ainda tinha como parâmetro em suas análises. Não obstante, isso não o limitou em começar a detectar as transformações da prosa.

Nessa perspectiva, o quarto capítulo examinou sua crítica sobre os escritores *intimistas*. Buscando-se considerar os romances psicológicos de autores como Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Graciliano Ramos, Érico

Veríssimo, Clarice Lispector, entre outros. Contudo, constatou-se que, em diversos momentos, ao avaliar as narrativas introspectivas e com o comprometimento da linearidade, o crítico e sua geração, de modo geral, se mostraram um pouco incapacitados para tal empreitada. É certo que as inovações formais do romance mostraram as fragilidades da crítica, enveredando muito deles para a biografismo e outras facetas que não validavam a literariedade da obra. E, em várias ocasiões, não levou a instância narrativa como um elemento norteador da obra:

Decerto, nos nossos dias, poderíamos condenar Lins por tender a confundir a figura do autor com a do narrador. Por ser um tanto impressionista, ainda. Ou seja, por não privilegiar o texto em si, o que leva a considerações apressadas. Mas a sua sensibilidade é digna de nota, seu estudo é amplo, sua pesquisa abrangente, apesar da falta de rigor conceitual. Seu trabalho revela grande acuidade, por exemplo, ao perceber a circularidade e a questão temporal da obra, ao reconhecer que é difícil conceituar o gênero romance, ao sustentar o que hoje nomeia-se intertextualidade (MAGALHÃES, 2015, p. 105).

De fato, concorda-se em grande medida com tal posicionamento, pois não é justo cobrar de um crítico a insuficiência de seus meios, legando ao tempo as interpretações para se depreender o que as obras ainda têm a dizer. Álvaro Lins esteve a par de parcela considerável do que era produzido em sua época de atuação. Mas, ainda no que diz respeito ao romance de linhagem psicológica, é notado que o crítico pernambucano não se ateve muito ao papel do narrador cuja voz (ou vozes) saiu dos trilhos traçados pela narrativa tradicional. Diante de heróis negativos da dimensão que se viu no século XX, ficou-se, em algumas ocasiões, sem respaldo interpretativo, resvalando para uma investida biográfica para explicar os indivíduos criados, isso aconteceu quando leu Clarice e, sobretudo, Graciliano Ramos. É certo que o romance social e regionalista foi mais propício para ele analisar (e toda a geração de *crítico de folhetim*), visto que a prosa contemporânea, principalmente, devido às modificações nos procedimentos formais, ainda estava sendo descoberta pela teoria e pela crítica.

Muitos dos escritores por ele recepcionados não contavam com uma *fortuna crítica*, de modo que seus textos marcam o início dos estudos de muitos nomes consagrados. Entre erros e acertos, considera-se aqui obviamente que

o saldo é positivo, já que tanto constrói como transmite um *legado* para a intelectualidade nacional. Haurido de grandes leituras da cultura ocidental que se coadunam com a atividade jornalística, transmitiu aos leitores imensurável medida de seu conhecimento sobre a literatura nacional e universal. E afirmou sua concepção sobre o fazer artístico, no artigo “O homem contra as fórmulas”, na primeira série do *Jornal de Crítica* (1941):

[...] *Acredito que o fim da arte seja o de revelar a personalidade humana, sem qualquer outra consideração a não ser a da verdade interior do artista. Mas não esqueço que a personalidade humana existe em sociedade, o que vale dizer que a arte se reveste de um caráter social para atingir o seu fim.*

Podemos dizer, assim, que *toda arte se define como sendo uma expressão da personalidade e, por extensão, da vida social.* Acrescente-se que a vida social influi sobre a literária na mesma proporção em que influi sobre a personalidade humana. E daí se conclui que todo o processo social – de transformação ou de cristalização – corresponde um processo literário (LINS, 1963, p. 133, grifos nosso).

Daí a importância da caracterização do personagem na obra; pois além de representar o homem, levando em conta que nenhum ser vive avulso no tempo e no espaço, a arte retrata o meio social em que o indivíduo se insere. Enquanto nota dominante na sua percepção de romance, o personagem, sendo uma orientação convergente no seu estatuto do romance. Contudo, na busca de definir e especificar, ele não polemiza com posicionamentos categóricos e absolutos, levando as questões ao plano mais generalizado. Em todo caso, é crucial trazer à tona um pensador importante, porém ainda bastante relegado pela academia. Segundo Maia (2013, p. 170), ele acaba ainda sendo “menosprezado, mesmo sendo por mais de 20 anos o crítico mais atuante e influenciador” da primeira metade do século passado.

Aqui, todo o percurso investigativo visou a firmar o crítico, dentro de suas possibilidades, como um leitor do romance nacional, bem como um teórico, ou mesmo, um historiador do romance. Todo esse saber é endossado pelas questões mais prementes de seu tempo, isto é, sem se desligar dos assuntos imediatos, como a atividade política. Ademais, necessário foi desmistificar o clichê reducionista de *impressionista*, combatendo a

consideração de mero leitor de circunstância condicionado pelo meio jornalístico.

Discutir suas contribuições para os estudos literários e apontar o alcance e as limitações de sua crítica foram os principais objetivos da tese. Espera-se ainda que mais pesquisas acadêmicas sejam produzidas a seu respeito; que o recorte que este trabalho abrange, pensando na dimensão da produção de Álvaro Lins, possa suscitar e engendrar mais estudos acerca de suas obras. Afinal, seus textos foram devidamente compilados em livros e constituem uma referência imprescindível para a história literária brasileira. A partir da recepção crítica e notas circunstanciais produzidas para os jornais, Álvaro Lins deixa um estimável legado teórico para os estudos do romance e um patrimônio para a cultura nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DE ÁLVARO LINS

LINS, Álvaro. *A glória de César e o punhal de Brutus: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1963.

_____. *A Técnica do Romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Discurso sobre Camões e Portugal*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

_____. *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira*: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

_____. *História Literária de Eça de Queirós*. 2ª. ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora da Livraria Globo, 1945.

_____. *Jornal de Crítica, 1ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Jornal de Crítica, 2ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Jornal de Crítica, 3ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Jornal de Crítica, 4ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

_____. *Jornal de Crítica, 5ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Jornal de Crítica, 6ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *Jornal de Crítica, 7ª série*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963.

_____. *Literatura e vida literária*: Notas de um diário de crítica. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A. 1963.

_____. *Missão em Portugal*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960.

_____. *No Mundo do Romance Policial*. Os Cadernos de Cultura. Ministério da Saúde e Educação. Rio de Janeiro, 1947.

_____. *Notas de um diário de um crítico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *O Romance Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. *Os Mortos de Sobrecasaca: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaios e estudos 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1963.

_____. *Rio Branco* (2 vols.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1945.

_____. *Roteiro Literário do Brasil e de Portugal – Antologia da Língua Portuguesa*. (Coautoria de Aurélio Buarque de Holanda). 2 vols. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

_____. *Sagas Literárias e Teatro Moderno no Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S.A., s/d. (Edições de Ouro).

_____. *Teoria literária* (Poesia, romance, teatro, biografia e crítica). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. *Valores e Misérias das Vidas Secas*. In. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 84ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ÁLVARO LINS

ANDRADE, Fábio. Discípulos insubmissos: Álvaro Lins e a crítica de rodapé no Recife. In. XV Congresso Internacional ABRALIC. 2017. *Anais...* Rio de Janeiro, 2017. p. 193-203. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1821> Acesso em: 31 de outubro de 2020.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Apresentação de Ivan Cavalcanti Proença; comentário de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BOLLE, Adélia B. de M. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.

BORBA, José César. *Estas cartas*. In. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Apresentação de Ivan Cavalcanti Proença; comentário de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BRASIL, Antonio. *O pensamento crítico de Álvaro Lins*. Recife: Fundarpe; Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

CANDIDO, Antonio. Um crítico. In: LINS, Álvaro. *Jornal da Crítica*. 5ª. Série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

CARPEAUX, Otto Maria. *Álvaro Lins e a Literatura Brasileira*. In: *Origens e Fins*. Rio de Janeiro: Edições da Livraria – Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 367- 378.

CARVALHO, Laís Iaci Mirallas. *Os Mortos de Sobrecasaca, de Álvaro Lins: a formação do cânone modernista brasileiro*. 2018. 191f. Dissertação (Mestrado em Letras). UNESP, Assis. 2018.

_____; PEREIRA, Marcio Roberto. *Os Mortos de Sobrecasaca e a Formação do Cânone Literário Nacional*. *Revista eletrônica Falas Breves, Literatura & Sociedade*. Breves-PA. v. 2. p. 35-46, fev./2015. Disponível em: <http://www.falasbreves.ufpa.br/artigos/segunda-edicao/lais-iaci-mirallas-de-carvalho-marcio-roberto-pereira.pdf> Acesso em: 30 de maio 2016.

CHIQUEIM, Giovana. Autor e leitor órfãos: a trajetória de Álvaro Lins e as consequências do fim da crítica de rodapé no Brasil. In. *Terra Roxa e Outras Terras*, Londrina, v.15. p. 45-53. jun/2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12871103/a-trajetoria-de-alvaro-lins-e-as-consequencias-do-fim-da-critica> Acesso em: 30 de maio de 2016.

FRANCA, H. (Org.); GUSTAVO, P. (Org.); JUNQUEIRA, I. (Org.); MAIA, E. C.; NINA, C. (Org.); PAIVA, J. R. (Org.); ROCHA, J. C. C. (Org.). *Álvaro Lins: imperador da crítica brasileira*. 1ª. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco - CEPE, 2012.

FRANÇA, Humberto. "De integralista a amigo de Cuba". In. *Revista Continente* (Número especial dedicada ao centenário de Álvaro Lins), 2012, págs. 27-28.

FRANCIS, Paulo. "Um mestre de três gerações". In: Á. LINS, *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FRASSON, Mário Augusto. *Da Glória Retórica ao Caso Delgado: Brasil-Portugal nos anos de Álvaro Lins (1956-1959)*. 2016. 124f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais). UnB, Brasília, 2016.

GURGEL, Rodrigo. *Coletânea resgata Álvaro Lins, autor ignorado pelo cânone*. Folha de São Paulo. 2 de fevereiro de 2013.

JUNQUEIRA, Ivan. 5º Ciclo de Conferências "A memória reverenciada": "Álvaro Lins e a crise da literatura". Coordenação: Acadêmico Alberto Venancio Filho. Youtube, 10 de julho de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U8fDRfD5_7c&feature=youtu.be Acesso em: 11 de set. de 2020.

MAIA, Eduardo Cesar (Org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. 1ª. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco - CEPE, 2015.

_____. *Álvaro Lins sobre crítica e críticos: ensaios escolhidos sobre literatura e crítica literária*, com algumas das Notas de Um Diário de Crítica. Recife: CEPE, 2012.

_____. *Crítica e Contingência: Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins*. 2013. 237f. Tese (Doutorado em Letras). UFPE, Recife, 2013.

_____. O último refúgio do indivíduo: o ideal de autonomia na crítica de Álvaro Lins. In. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [18]; São Paulo, 2017. p. 77-92

_____. Para além da erudição e do método: Álvaro Lins e Carpeaux. In. *Teresa* (USP). v. 1, p. 118-138, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/154942/160115> Acesso em: 15 de set. de 2020.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Marcel Proust por Álvaro Lins. In. *Ecos de Linguagem*. v. 7, p. 97-106. 2015.

LOURIVAL, Holanda; FRANÇA, Humberto. *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Organizadores: Lourival Holanda e Humberto França. Apresentação: Amaro Henrique Pessoa Lins; Prefácio: Lourival Holanda. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

PIRAN, Carolina Monteiro de Barros. *Álvaro Lins: o crítico e suas fronteiras*. 2005. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

RODRIGUES, Marcos Antonio. *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos*. 2015. 166f. Dissertação (Dissertação de Mestrado). UNESP, Assis, 2015.

_____. Álvaro Lins e a ficção de Graciliano Ramos. In. VIII SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS – Estudos Linguísticos e Literários. 2011. *Anais...* UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2011. p. 303-309.

SANTOS, Luiz Cláudio Machado dos. Álvaro Lins. Caráter e função: dilemas e contradições de um embaixador do Brasil em Portugal. In. *Revista de Pesquisa Histórica*. v. 34. nº 1. 2006. p. 288-306. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24716> Acesso em: 26 de outubro de 2020

SILVA Jr. Humberto de França. Álvaro Lins – ‘Um Mestre Esquecido’. In. *Perspectiva Filosófica*. v. IX. nº 18. julho-dezembro/2002.

TOTI, C. N. Críticas sobre a crítica de Álvaro Lins. In. *Terra Roxa e Outras Terras*. Londrina, v.16. p. 54-62. set/2009.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-73. (Os Pensadores).

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ÁLVES FILHO, F. M. Rodrigues. *O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

ALVES, Márcio Miranda. Mulher-máquina: o “caso social” da prostituta Dorinha em *Passos Perdidos*, de Dyonélio Machado. *Texturas*. Canoas. n. 19-20. p. 131-142, 2009.

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Escritor e sua Paixão*. *Jornal do Brasil*, 06/06/1970.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1984.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In. *Estudos de literatura e linguística*. Organização: de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998. p.179-220.

ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson, 1938.

_____. *Crítica literária e textos diversos*. Organização: Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ASSOCIAÇÃO TORRE DE VIGIA DE BÍBLIAS E TRATADOS. *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. Brooklyn-New York: Editoras Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2014.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Teoria do Romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Teoria do Romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, João Alexandre. Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1990. p. 63-75

_____. Paixão Crítica. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1990, p. 37-62.

BARRETO, Tobias. *Filosofia e Crítica*. Obras completas, v. III. Edição do Estado de Sergipe, 1926.

BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999, p. 185-231.

_____. O que é crítica. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999, p. 157-163.

BEAUMONT, Matthew. *A tarefa do crítico: diálogos com Terry Eagleton*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O narrador. In: *Textos escolhidos - Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. 2. ed. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Os pensadores, XLVIII).

BEZERRA DE FREITAS. *Forma e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1947.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. (Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro). Lisboa: Arcádia, 1980.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRADBURY, M; MCFARLANE, J. O nome a natureza do modernismo. In: *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUENO, Luís. *Antonio Candido Leitor de Graciliano Ramos*. REVISTA LETRAS, CURITIBA, N. 74, P. 71-85, JAN./ABR. 2008. EDITORA UFPR.

_____. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CACCESE, Neusa Pinsard. "Vidas Secas": Romance e Fita. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Fortuna Crítica – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. v. 2.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 199-

_____. A personagem do romance. In. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 53-80.

_____. Depoimento no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

_____. "Esquema de Machado de Assis". In. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1977. p. 37-38.

_____. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 34ª. ed. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2.ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

_____. "Overture". *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 de janeiro de 1943, p. 5.

_____. Rodapé: notas de crítica literária. In. *Literatura e Sociedade*. 5. São Paulo: USP, 2000. Edição comemorativa 1.

_____. *Um crítico*. In: LINS, Álvaro. *Jornal da Crítica*. 5ª. Série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

CARDOSO, Marques Sebastião. Caminhos da crítica literária brasileira: Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima. In. *Impulso*. Piracicaba v. 15. nº 36. p.117-128, 2004. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/602162/caminhos-da-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1ria-brasileira--roberto-schwarz> Acesso em: 7 de setembro de 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios Reunidos*. (1942-1978). Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Literatura*: literatura e senso comum. Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968-1971. v. 6.

_____. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL- MEC, 1980. v. 2.

_____. *Correntes Cruzadas*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

_____. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 14ª. ed. Rio de Janeiro, 1988.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 24. ed. Trad. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPAGNE Michael, WERNER Michel, *Transferts*. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIXe siècles). Paris: ed. Recherche sur les civilisations, 1988.

FARIA, Octávio de. *Tragédia Burguesa I – Mundos Mortos*. 3^a.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

_____. País do Carnaval. In. *Et al. Jorge Amado: 30 anos de literatura*. 1961.

FEHÉR, Ferenc. *O Romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura realista (1871-1900)*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1914.

_____. *A crítica literária como ciência*. 3. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1920.

FILHO, Adonias. *O Romance Brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FOSTER, Edward. *Aspectos do Romance*. Tradução Maria Helena Martins. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. *Aspects of the novel*. 7th. Impression. London: E. Arnold, 1945.

FREEDMAN, R. *The lyrical novel: studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*. Princeton University Press, 1971.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction. In. STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. Nova York, The Free Press, 1967 (págs. 108-137).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GIL, C. F. A presença do romance na *Formação da Literatura Brasileira*. O eixo e a roda. Belo Horizonte. v. 20, n. 1, p. 1-169. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Marcos%20Rodrigues/Downloads/3363-9331-1-SM.pdf> Acesso em: 03 de setembro de 2019.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRIECO, Agripino. *Evolução na Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. In. *Machado de Assis em linha*. Ano 1. Número 1, junho 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero01/num01artigo04.pdf> Acesso em: 7 de outubro de 2020.

HATOUM, Milton. *O Espaço Geográfico no Romance Brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

HATSCHEBACH, Bruno & FAVORETO, Aparecida. *Tragédia, afeto e realismo em Jorge Amado: das brumas em Mar Morto às intersecções de classe e gênero*. In. REBELA, v.8, n.2. mai./ago. 2018.

HATZFELD, Adolfo. *A crítica literária. Sua natureza e suas modalidades*. Tradução de Marques Fernandes e Mário de Caires. Lisboa, Editora Argo, 1941 (Coleção Mosaico de Cultura).

HOFF, Patrícia Cristine. *Obra aberta, mas não escancarada: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e a sua contribuição para o ensino de literatura*. 2015. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a Letra: Estudos de Crítica literária*. Org., int. e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. v. 1 – (1920-1947).

_____. *Raízes do Brasil*. 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HOWE, Irving. *A Política e o Romance*. Trad. Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JAMESON, F. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KUSHNER, Eva. Articulação histórica da literatura. In. ARGENOT, Mark (et alii). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. (Tradução de Ana Luisa Faria & Miguel Serras Pereira). Lisboa: Dom Quixote, 1995.

LAFETA, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. *A Dimensão da Noite*. (Organização de Antonio Arnoni Prado; prefácio de Antonio Candido). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

_____. *O mundo à revelia*. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 66.ed. Posfácio de João Luiz Lafetá. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Um Herói Negativo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qdSpgBwwM38>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

LEITE, Ligia. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

LENTRICCHIA, Frank; MACLAUGHLIN, Thomas. (edited by). *Critical terms for literary study*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

_____. *Teoria, Crítica e História Literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.

LIMA, Luiz Costa. A crítica literária na cultura brasileira do século XIX. In: *Dispersa Demanda* (ensaios sobre literatura e teoria). Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, p. 30-56.

_____. *O Controle do Imaginário & A Afirmação do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 2 vols.

LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. *Aspectos da crítica da literatura*. In: Suplemento Especial Salão do Livro. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Maio de 2001. p. 20.

_____. *O carácter Social da Literatura Brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Edições Quíron, 1976.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad Hominem*, n.1, t.2. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. p.87-117.

_____. *Teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

MACEDO, A. B. *Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*: condições de recepção, leituras da crítica, questões de método. 2015. 330f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

MACHADO, J. G. *Os Romances Brasileiros dos Anos 70*. Florianópolis: UFSC, 1981.

MARINS, Natália de Souza. *Tragédia familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes*. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Vida Social, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

MARTINS, W. *A Crítica Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002. v. 1.

_____. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977-1978.

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

MILLIET, S. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944.

_____. O meu depoimento. In. *Testamento de uma Geração*, 1944, p. 239.

MOISÉS, M. *A Criação Literária*: introdução à problemática da literatura. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MONTENEGRO, O. *O Romance Brasileiro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1953.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: Uma Biografia de Graciliano Ramos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.

MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, S V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NASCIMENTO, J. E. do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

NUNES, B. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 51-79.

_____. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro. In: *A Chave do Poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. *Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio*. 2016. 274 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus Personagens: seleta de textos publicados em Periódicos (1931-1943), e em livros*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

_____. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1950 (História da literatura brasileira sob a direção de Álvaro Lins, v. 12).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PINTO, Fabio Bortolazzo. Um velho romance contemporâneo. In: QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. 2ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2012.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. BH: Editora UFMG, 2000. PONTES, Eloy. *Romancistas*. Curitiba: Guaíra, 1942.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro. S.A., 1992. (*Em Busca do Tempo Perdido*, v. 1).

_____. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005 (*Em Busca do Tempo Perdido*, v. 4).

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. 2ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2012.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Barueri: Ciranda Cultural, 2018.

_____. *O Primo Basílio*. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Os Maias*. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/d.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. *O narrador de Helena de Machado de Assis: ethos modernizador em matéria literária acanhada*. 2016. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Caetés*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1986.

_____. *São Bernardo*. 66ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.

_____. *Vidas Secas*. 84ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

REGO, José Lins do. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, S/A, 1987. (Volume I e II).

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. A. Bergaminni. et al. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. 2ª. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

RICHARDS, I. A. *A prática da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBERT, M. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

RODRIGUES ALVES FILHO, F. M. *O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1938.

ROSENFELD, Anatol; NANJI, Fernandes; GUINSBURG, Jacó (Org.). *Letras e Leitura*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; EDUCAMP. 1994. (Debates; v. 260).

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SAMPAIO, Newton. *Uma Visão Literária dos Anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Leituras Estruturais de Romances Brasileiros*. 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Daniel Baz dos. *Tradição e renovação em Uma História do Romance de 30, de Luís Bueno*. 2012. 139f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande.

SANTOS JÚNIOR, M. G. *Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre (1946), de Clarice Lispector*. 2015. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SCHÜLER, Donaldo (org.). *O Romance de 30*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000. (Fundamentos, 49).

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. In. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, julho de 2004.

_____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na Internacional Naturalista: Adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século XIX*. 2012. 271f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

SILVERMAN, M. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, v.1; 1981, v.2.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica I (A prosa e o romance contemporâneos)*. Porto, Livraria Latina Editora, 1942.

SOARES AMORA, Antônio. *Teoria da Literatura*. São Paulo, Editora Clássico-Científica, 1943 (Coleção E. C. C., série I, v. 3).

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Retratos do Brasil, 51).

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 45-62.

SUSSEKIND, F. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

_____. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TELLES, G. M. *A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VERÍSSIMO, J. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª. Séries. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901, 1903, 1904, 1905 e 1907.

_____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

_____. *O Romance Naturalista do Brasil*. In: *Estudos Brasileiros* (2ª Série). Rio de Janeiro, 1894.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&M POCKET, 2019.

_____. *Ao Farol / The The Lighthouse*. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2013.

YVES, R. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini... [et al.] São Paulo: Martins Fontes, 2004.