



Rachel de Queiroz, *Nouveau Roman* e a literatura brasileira dos anos 1970: uma análise da recepção crítica do romance *Dôra, Doralina* e o seu lugar na ficção da época

Rachel de Queiroz, Nouveau Roman and Brazilian Literature of the 1970s: an Analysis of the Critical Reception of the Novel Dôra, Doralina and its Situation in the Fiction of that Period

Taffarel Bandeira Guedes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco/Brasil

taffarelbandeira@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5622-7429>

Resumo: No presente texto, analisamos um dos assuntos correntemente tocados pela recepção crítica de “primeira onda” do romance *Dôra, Doralina* (1975), de Rachel de Queiroz: a sua posição em relação à literatura brasileira desenvolvida na altura dos anos 1970, período em que o *Nouveau Roman* exerceu certa influência sobre a nossa ficção. Tomando por base o que escreveram estudiosos dessa tendência francesa, no que destacamos a contribuição de Leila Perrone-Moisés (1966); e também indicações teóricas dadas pelos próprios autores, uma vez que os “novos romancistas” dedicaram parte de sua produção intelectual à meditação sobre a arte que produziram, do que é exemplo Alain Robbe-Grillet (1969), delimitamos o que foi o Novo Romance e qual a sua proposta de reforma do gênero. Superado esse momento, detemo-nos sobre o que escreveu a imprensa da época a propósito do tão aguardado livro de Rachel de Queiroz, constantemente colocado como representante de uma tradição romanesca burguesa, em posição contrária, portanto, à emergente renovação ficcional que se fazia notar na literatura da década.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz; *Nouveau Roman*; ficção; recepção crítica; literatura brasileira.

Abstract: In this paper, we analyze one of the most significant issues dealt by the “first wave” of the critical reception of Rachel de Queiroz’s novel *Dôra, Doralina* (1975): its position in relation to the Brazilian Literature of the 1970s, a period in which the Nouveau Roman influenced our fiction to a certain extent. We grounded our views on the criticism of that French trend particularly on the contribution of Leila Perrone-Moisés (1966); as well as on theoretical indications given by the writers themselves, since the “new novelists” dedicated part of their intellectual production to the reflection upon what they produced – e.g. Alain Robbe-Grillet (1969). Out of those sources, we stated what the Nouveau Roman was and what were its propositions to reform the genre. Afterwards, we focused on what the press of 1970s wrote about the long-awaited book by Rachel de Queiroz, a novel put as a representative of a bourgeois tradition, which was opposed, therefore, to the emerging fictional innovations perceived in the literature of that decade.

Keywords: Rachel de Queiroz; *Nouveau Roman*; fiction; critical reception; Brazilian literature.

Na altura do ano de 1975, Rachel de Queiroz, que iniciara sua promissora carreira de romancista na década de 1930, era um nome conhecido pela nova geração de leitores não tanto pelos romances que publicara e que fizeram dela um dos principais responsáveis pela renovação do gênero ocorrida no século XX, mas, sobretudo, pela sua atividade regular na imprensa, espaço onde semanalmente, desde 1939, assinava crônicas nos mais importantes jornais e revistas brasileiros em circulação. E dizemos isso porque também datava de 1939, ano de publicação de *As três Marias*, a última incursão de Rachel de Queiroz no romance, a ele somente retornando (em livro)¹ em 1975, o que nos coloca em face de um surpreendente interregno de criação romanesca que durou 36 anos. Uma soma, enfim, que ameniza a nossa surpresa diante do fato de a *romancista* ter se transformado em *cronista* segundo a percepção dos leitores mais jovens da época, público que não presenciara o apogeu do Romance de 30, movimento fundado a partir de um lançamento da própria Rachel: *O quinze* (1930).

¹ A ressalva entre parênteses tem por justificativa a publicação do romance *O galo de ouro*, em formato de folhetim na revista *O Cruzeiro* (RJ), entre setembro de 1950 e junho de 1951.

Em 1975, dizíamos, Rachel voltava então ao romance com *Dôra*, *Doralina*, livro de uma autora consagrada, dona de um notável projeto literário erigido nos anos 1930, mas inserido numa “nova idade” da literatura brasileira. Diante desse impasse de época, é compreensível que a crítica literária demonstrasse certas dúvidas em relação ao que a romancista estava prestes a entregar ao seu paciente público: o novo livro marcaria uma nova fase na literatura queiroziana, influenciada pelas tendências que incitavam um movimento de renovação da narrativa dos anos 1970? Ou ela se manteria fiel à sua proposta literária, a mesma que dera ao seu nome uma posição de destaque entre as produções ficcionais do século passado? Bem, sem querer adiantar muito, devemos, em tempo, dizer que *Dôra*, *Doralina*, ao mesmo tempo em que representa uma alternativa “tradicional” em relação às propostas da moda, também traz consigo alguns avanços e novidades aos romances de Rachel de Queiroz.

Entrando na questão do *Nouveau Roman* e da sua influência na literatura contemporânea brasileira, salientamos que tal discussão se mostra imperativa a quem se detém sobre a recepção crítica de “primeira onda” de *Dôra*, *Doralina*, uma vez que um número considerável de artigos toca nessa questão ao analisar esse aguardado romance de Rachel de Queiroz. Fazendo-se necessário delimitar o que foi o Novo Romance e em que medida a sua leitura desencadeou o surgimento de obras afins no Brasil, há que se deixar claro que não estamos ingressando no território de uma “escola literária”, cuja tradição implica a existência de um grupo de escritores com um programa comum. Ao preferir, então, chamá-lo de “tendência”, Leila Perrone-Moisés (1966) observa que o Novo Romance francês vai ter sua gênese no período de pós-guerra, embora sem grande representatividade, recebendo somente depois de 1958 maior atenção por parte da crítica.

Na ocasião, alguns escritores apresentarão propostas mais ou menos afins para o gênero, desejosos de adequar o romance às questões do presente. Os problemas da arte e do homem, segundo essa visão, demandavam uma superação da velha ficção realista e psicológica. Somente uma revolução técnica do gênero responderia a tais anseios artísticos, preparando-o para exprimir as atuais maneiras de perceber e de sentir as coisas e a própria vida. Em comum, escritores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon repudiarão, em seus romances, o personagem-tipo, o enredo regular e outras técnicas tradicionais sempre em voga e do gosto do grande público. Isso não

significa, no entanto, que esses nomes tenham proporcionado algo de realmente novo, considerando que “Proust, Kafka, Joyce, Musil, Virgínia Woolf, dos Passos, Faulkner e outros já apresentavam aquelas ‘novidades’ em suas obras.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 16). Nesse caso, o principal feito do franceses reside na meditação sobre tais descobertas, o que lhes garante o estudo enquanto criadores de uma tendência; além, é claro, da aproximação geográfica e da coexistência desses escritores num mesmo quadro histórico.

Se romancistas como Proust, Kafka e Joyce escreveram obras cuja relevância advém, em parte, do seu desajuste com relação ao romance tradicional, por que semelhantes referências continuavam ignoradas por uma larga corrente do romance universal, que preferia dar prosseguimento a uma tradição que não mais respondia às demandas do momento? Parecia ser esse um dos principais questionamentos dos novos romancistas, que se recusavam a colaborar num formato de gênero voltado ao entretenimento, preferindo, antes, fazer do romance um instrumento de perscrutação do homem moderno. Como um doente que não visse nas criações inovadoras o remédio para as doenças adquiridas na velhice, o romance sofria de várias enfermidades, cada vez mais agravadas com o passar do tempo. Numa espécie de prontuário médico, Perrone-Moisés (1966), decerto repercutindo em sua linguagem as proposições combativas dos teóricos franceses, lança mão de algumas metáforas problemáticas na caracterização das tradicionais técnicas romanescas ainda vigentes:

adiposidade, superficialidade, simplificação falseadora do homem, linearidade temporal que revelava cegueira para a nova concepção do tempo psicológico, e as consequentes mazelas de estilo, que se tornara balofo, sobrecarregado, convencional, mentiroso. (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 17).

Dizendo um não a esse caminho há muito trilhado, os novos romancistas franceses receberam a atenção da crítica e do público exatamente por oferecerem um romance em sintonia com o progresso do tempo e adequado à cultura da época. Longe de constituírem unanimidade, tais escritores foram por vezes chamados de difíceis, confusos e incoerentes ao implementarem um texto em que as possibilidades do real tomam o lugar do que existe. Nessa concepção, talvez o tempo romanescos seja o elemento que mais sofrera transformações. Dispensando a linearidade e o acerto temporal, os escritores não mais vão considerar

a ordem em que se deram os acontecimentos, preferindo o mecanismo das associações, ou seja, o surgimento e o ressurgimento dos fatos, na narrativa, estão condicionados ao impacto que exerceram sobre a sensibilidade do indivíduo. “Essa técnica corresponde à verdade psicológica, pois nosso passado não está em nossa memória como uma história em quadrinhos, mas como um jogo de cartas embaralhado” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 19).

Incorporando, com largueza, as influências do cinema na forma de contemplar e de representar o mundo, os novos romancistas vão fixar o ambiente e os objetos a partir de um olhar que se movimenta como uma câmera e registra tudo o que há na sua frente, seja grande ou pequeno, significativo ou insignificante. Diferentemente do olhar humano, seletivo no que realmente lhe interessa e habituado a valorizar as coisas conforme a sua utilidade ou sentido, a perspectiva, aqui, chama a atenção do leitor para a superfície dos objetos, quando, “até mesmo os mais familiares, pela magia do *close up* e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22). A esse respeito, talvez valham as palavras de um dos expoentes do Novo Romance, Robbe-Grillet (1969). Queixando-se de que o romance tradicional priorizava os objetos e os gestos no que serviam de significado à intriga, ou seja, uma cadeira vazia simbolizando a ausência, uma mão sobre o ombro como significado de empatia, as grades de uma janela representando a falta de liberdade, o romancista preferirá um caminho diverso, em que os objetos existem antes de significar:

Em lugar desse universo das ‘significações’ (psicológicas, sociais, funcionais), seria necessário portanto tentar construir um mundo mais sólido, mais imediato. Que seja antes de mais nada por sua presença que os objetos e os gestos se imponham, e que esta presença continue a seguir, a predominar, acima de toda teoria explicativa que tentasse encerrá-los num sistema qualquer de referência, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico e outro. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17).

Chamando de “novo realismo” essa maneira de ver as coisas desligadas das paixões humanas, Robbe-Grillet (1969) coloca os objetos, no que diz respeito à importância, em plano de igualdade com o homem, este último encarado como mais uma coisa entre tantas outras. Diante de semelhante proposta, em que observamos o homem perder a segurança e

o domínio que faziam dele o dono do mundo, reduzido ao desamparo e à ignorância, Perrone-Moisés (1966) registra que não faltou quem criticasse a desumanidade de tais romances. A projeção dos objetos, a reinar num cenário frio e geométrico, deu força a tais críticas: “Com efeito, as teorias de Robbe-Grillet poderiam levar-nos a concluir que o homem esteja em segundo plano nesse universo” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 26). T tamanha exiguidade da criatura humana, que parece consciente da sua pequenez, é reflexo das inquietações do pós-guerra, quando a humanidade tivera mostras do potencial de uma bomba sobre o destino do mundo. No mais das obras, vamos encontrar o retrato de um homem solitário, vagueando por paisagens desertas e desoladas, não passando a sociedade de “um agrupamento de solidões individuais” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 27).

Despersonalizadas, as personagens perdem as características físicas que as individualizam. Também as relações de parentesco não são claras, havendo casos em que o nome é omitido e a autoria dos atos é intermutável. Para Carpeaux (2011, p. 2827), “o mundo de Robbe-Grillet é um museu de estátuas abandonadas ou de seres petrificados sem passado e sem futuro”, resposta, talvez, de uma época de superpopulação e de rotulação do indivíduo. Ciente desse apagamento humano, Perrone-Moisés (1966) considera o tempo o verdadeiro personagem desses romances, sendo o homem nada mais do que um passageiro sem importância “diante dessa majestade que tudo incorpora em sua duração” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 29). Como parte de um projeto, essa forma de representar o homem é uma reação ao romance burguês de aventuras exteriores, cujo principal representante é Balzac. Preferindo, ao contrário, as aventuras interiores, os novos romancistas não têm por que lançar mão dos atributos físicos e sociais da personagem, bastando “que exista, pense e sinta” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 29).

A citação de Robbe-Grillet (1969) parágrafos acima serve como amostra de uma das tendências da época: o artista não se contenta apenas em realizar sua obra, mas concentra sua inteligência na meditação sobre a arte que produz, permitindo-se ter opiniões sobre o seu próprio trabalho. Por isso, não poucos romancistas do Novo Romance francês são, também, teóricos do gênero, apresentando uma obra crítica paralela à artística, “e, até mesmo nesta, estão constantemente, senão a teorizar, pelo menos a experimentar e a demonstrar suas teorias.” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 30). No ensaio “Para que servem as teorias”, Alain Robbe-Grillet

(1969), mesmo eximindo-se da legenda de teórico do romance, diz-se levado a refletir sobre os livros que leu, escreveu e pretende escrever. Sem querer dar ao seu trabalho a feição de manual ou poética do gênero, que servisse de molde para forjar obras futuras, o autor de *La jalousie* (1957) defenderá a individualidade criadora:

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo poderá fazer com que frequentemente essas regras sejam postas em perigo, em cheque [sic] talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para manter suas distâncias em relação a ela, logo alimentando novas pesquisas, um novo ponto de partida. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 10).

Esclarecidos os principais pontos dessa tendência, é possível que logo tenhamos em mente certas avaliações constantes na fortuna crítica do romance de Rachel de Queiroz, avaliações advindas da relação de oposição que alguns críticos estabeleceram entre o *Nouveau Roman* e a proposta ficcional da escritora. Considerando a recepção de “primeira onda” por nós reunida, já o primeiro artigo dirigido ao *Dôra, Doralina*, assinado por Hélio Pólvora e publicado no *Jornal do Brasil* em 26 de março de 1975, traz apontamentos que parecem pôr em confronto certas conquistas logradas pela narrativa contemporânea e um romance “defasado” em relação a tais avanços.² No entanto, será a crítica de Edigar de Alencar, publicada no carioca *O Dia*, em 10 de agosto de 1975, a primeira a nomear expressamente a tendência francesa. Após advertir que alguns críticos poderiam não gostar desse lançamento, exatamente pela fidelidade da escritora ao seu jeito de narrar, o jornalista ressalta que está exatamente nisso a razão da sua estima pelo texto:

² “Eis que surge agora *Dôra, Doralina* – e a primeira conclusão a tirar-se é que o longo hiato apresenta a autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do ciclo nordestino, o qual ela ajudou a fundar com *O quinze*. (PÓLVORA, 1975).

Justamente por se tratar na verdade de um reencontro, Rachel não aderiu ao chamado Novo Romance. Preferiu ser a mesma sem dar bola às estilizações da moda, aos fricotes das novas técnicas, e mais do que tudo isso, à doutrinação estética dos que fazem a crítica literária de hoje, quando se referem à ficção. (ALENCAR, 1975).

A maneira como Alencar (1975) se refere ao Novo Romance parece não deixar dúvidas de que tal tendência renovadora não lhe agrada. Lançando mão de uma avaliação pouco analítica e impressionista, diz preferir, antes, as páginas de uma contadora de histórias a quem não seduziram as experimentações formais da ficção de vanguarda. Leal ao seu projeto artístico, iniciado décadas atrás, não se esperaria outra coisa de Rachel, que se mantém longe de novidades que contrariem seu interesse pela individualidade humana. Reiterando sua avaliação positiva do livro, o crítico encerra o artigo com a afirmação de que, mesmo escapando do estrito linearismo em alguns momentos da narrativa, Rachel não fez do seu romance um laboratório de inovações sem interesse correspondente por parte do público.

Saindo aqui e ali com desembaraço do linearismo narrativo, nem por isso a romancista se deixou seduzir pelos malabarismos formais que agradam a alguns teóricos, embora nem sempre aliciem leitores. *Dôra, Doralina* é romance que se lê com interesse e paixão. Do começo ao fim. Sem bocejos e sem sacrifícios. E isso é bem Rachel de Queiroz.” (ALENCAR, 1975).

Tocando no assunto sem que isso configure o centro da sua crítica, Edigar de Alencar (1975), ainda que de forma um tanto austera e generalizante, como que introduz uma questão a ser verticalizada por Lausimar Laus em artigo publicado no periódico *Minas Gerais*, em 11 de outubro de 1975. Ao abrir o texto com a afirmação de que, em se tratando de Rachel de Queiroz, a personagem é sempre o elemento principal dos romances, Laus (1975, p. 11) detalha a preocupação da escritora com o ser humano e o mais que lhe diz respeito: o destino, o sofrimento e a dimensão da vida e da morte. Nesse ponto, notamos já implícito um posicionamento contrário ao que pregavam os novos romancistas, sobretudo Robbe-Grillet (1969, p. 22), para quem “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo.”

Sem cometer concessões de estilo, “que, sendo clássico, é sempre novo” (LAUS, 1975, p. 11), Rachel de Queiroz teria feito de *Dôra*, *Doralina* um prolongamento de um conjunto de obras com particular interesse em imersões no conteúdo humano. Para a jornalista que assina o artigo, reside nessa característica o motivo de os livros da escritora cearense serem devorados por um público cada vez maior. Retomando uma conversa que tivera com Carlos Drummond de Andrade, Laus (1975, p. 11) registra que o poeta elogiara a história de Dôra como sendo um grande romance, arrematando “que é ainda o romance clássico o seu preferido.” E é clássico porque linearmente traçado, sem ambições de reestruturação narrativa, uma vez que “jamais essa escritora deixou de ser a mesma romancista do consciente” (LAUS, 1975, p. 11).

Delimitados os atributos da ficção de Rachel de Queiroz, a jornalista se sente confortável para afirmar que a autora “jamais seria uma cultivadora do *Nouveau Roman* em suas linhas, técnicas e estruturas modernas” (LAUS, 1975, p. 11). Talvez para situar seu leitor em relação à tendência em discussão, Laus (1975) coloca Robbe-Grillet e Michel Butor como romancistas preocupados em descrever esmiuçadamente coisas materiais, lançando mão de longas relações de nomes que, metaforicamente, simbolizam perfis de cidades e de situações. Reconhecendo nesses textos um chamado ao leitor para uma participação de coautoria, Laus (1975) chega a citar Françoise van Rossum-Guyon, que, na obra *Critique du roman* (1970), disserta a respeito das atribuições de quem lê, responsável por decifrar, descobrir e até inventar as significações extraídas de referências citadas e enumeradas ao longo dos “novos romances”.

Ao seguir por caminho diverso, não só Rachel de Queiroz, mas também Octávio de Faria, Adonias Filho, Jorge Amado, Lêdo Ivo e tantos outros nomes da ficção contemporânea brasileira estabelecem “uma comunhão com a temporalidade e uma comunicação perfeita com um público que os respeita e consagra” (LAUS, 1975, p. 11). Para a jornalista, embora diferentes entre si, as técnicas desses romancistas possibilitam a abertura de uma realidade fora do abstrato, e, nesse caminho, praticam uma literatura de valor, atenta aos traços locais. Abordando temas sociais, políticos e históricos referentes aos diferentes espaços brasileiros, no que se incluem a fixação de costumes, intrigas e a condição social do homem, tais escritores o fazem por meio de um registro literário que dá forma a uma das principais características da literatura nacional.

Conformando esse o gosto do grande público, Lausimar Laus (1975, p. 11) acredita ter aí encontrado as razões de a discussão em torno do *Nouveau Roman* não extrapolar o âmbito acadêmico, visto que somente os estudiosos da literatura, sejam professores, alunos, críticos ou escritores, atirar-se-iam a essas complicadas criações do romance moderno. O leitor comum, ao contrário, “gosta de ler histórias de sentido claro e a verdade é que se quer recriar e jamais tem a intenção de criar nada” (LAUS, 1975, p. 11), defende a articulista, que não deixa de distinguir o *Nouveau Roman* como um reflexo da barbárie dos novos tempos. Fora do âmbito de discussão a acadêmica, portanto, “O que se observa, em geral, é a mesma queixa: ‘Não entendi nada. Larguei o livro de Robbe-Grillet. Que coisa mais estranha!’” (LAUS, 1975, p. 11).

Apesar de se mostrar consciente de que, não sendo grande o público que lê o *Nouveau Roman* francês, tal falta de aceitação não diminuiria sua importância como expressão da loucura e da corrida do homem no mundo atual, Lausimar Laus (1975) deixa explícita sua preferência pelo tipo de literatura que *Dôra*, *Doralina* representa. Construindo uma realidade sem recorrer às extensas e geométricas descrições propostas por Robbe-Grillet, Rachel teria dado forma a um universo claro e vivo, do que resultaria um envolvimento com a leitura, renovado a cada página.

Aí está o mesmo interesse que sempre despertam seus romances em contínuas e novas edições. Sem filiar-se a correntes novas, Rachel consegue, dentro do realismo da vida atual, a problemática de uma narração elegante e fortemente batida da verdade e do sonho. (LAUS, 1975, p. 11).

Tamanha oposição de Lausimar Laus (1975) à ficção teorizada e levada a cabo pelo *Nouveau Roman* sem dúvida sugere que a tendência francesa fizera seus adeptos por aqui. Quando uma escritora do porte de Rachel de Queiroz, 36 anos longe do gênero, retorna às prateleiras com um livro que não descontinua nem representa insubordinação à narrativa tradicional burguesa, tal posição atesta que, ao contrário do que asseverara Robbe-Grillet (1969, p. 14), a arte do romance poderia ainda sobreviver sem as mudanças radicais que os novos romancistas consideravam forçosas para a época.

No contexto latino-americano, houve quem se sentisse seduzido por tais propostas. Algumas leituras observam em Julio Cortázar,

sobretudo nos contos de *Todos os fogos o fogo* (1966) e no romance desmontável *O jogo da amarelinha* (1963), aproximações com o Novo Romance. No caso específico do Brasil, escritores como Caio Fernando Abreu, Osman Lins e Raduan Nassar podem ter tido contato com a tendência, nos anos 1960, por meio das páginas do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, fundado por Antonio Candido e cuja direção ficara a cargo de Décio de Almeida Prado. Nesse espaço em que colaboravam algumas das principais autoridades em matéria de literatura, espécie de descendência do grupo da revista *Clima*, Leila Perrone-Moisés substituirá Brito Broca, passando a assinar a coluna “Letras francesas”. Em depoimento de sua trajetória intelectual, a professora reconstitui sua passagem pela seção do periódico paulista:

Eu comecei a falar das coisas da atualidade da França, principalmente do *nouveau roman*. Logo em seguida, isso se ligou ao desenvolvimento da teoria literária na França, nos anos de 1960. E essas coisas interessavam aos intelectuais e escritores brasileiros. Tive a satisfação de ouvir, de alguns grandes escritores, que eles liam meus artigos sobre o novo romance, e que isso foi importante para eles. Por exemplo, o Osman Lins me lia, e o Raduan Nassar, mesmo que fosse para rejeitar os princípios do novo romance. Raduan Nassar me disse: “Eu comprava e lia todos os livros que você recomendava. Depois cheguei à conclusão de que aquilo não era para mim”. Então, esses artigos tinham uma função de alimentar as letras brasileiras, mesmo que indiretamente. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 338).

Será, então, por intermédio dos textos escritos pela articulista que a intelectualidade brasileira tomará conhecimento da literatura que vinha sendo produzida na França. O fato é que, à época, a cultura francesa mantinha-se viva em sua influência sobre a nossa produção cultural, embora o seu declínio já se anunciasse desde o fim da Segunda Guerra. Era, então, o momento do *Nouveau Roman*, e as pessoas iam à Livraria Francesa e compravam os livros resenhados por Perrone-Moisés no jornal.

Se, como relembra a professora, Raduan Nassar negara uma adesão às propostas de Robbe-Grillet e companhia – conquanto admitisse interesse por aqueles livros –, estudos da obra e da carreira de escritores como Osman Lins e Caio Fernando Abreu, nos anos 1970, apontam para uma incorporação das novas tendências. Relembrando o período em que orientou a tese de doutorado escrita por Osman Lins, Alfredo Bosi (2014)

comenta que foi justamente a preferência do autor de *Avalovara* (1973) e de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) pelo estruturalismo e pelo Novo Romance que o levou a escolher por objeto de estudo o espaço na obra de Lima Barreto.

O estruturalismo estava, no começo dos anos 1970, no seu auge. O mesmo ocorria com o *nouveau roman*, que se desejava objetivo e, sobretudo, rigoroso, planejável, ordenado segundo certos padrões de racionalidade semântica, como bem o sabem Leyla Perrone Moisés e Sandra Nitrini, especialistas nessa área. (BOSI, 2014, p. 174).

O nome de Sandra Nitrini, citado por Bosi, vem em momento oportuno, pois, como a estudiosa registra num ensaio dedicado ao escritor pernambucano, o consenso da crítica literária dos anos 1960 e 1970 em aproximar Osman Lins do Nouveau Roman foi apressado e equivocado. Não sendo especialistas na sua obra, deixamos a retificação de Nitrini (2008) como uma espécie de ressalva de que a simpatia de Osman pelos franceses não orientara de modo significativo sua produção literária, não passando de semelhanças superficiais o que se observa em seus contos e romances:

Que Osman Lins foi um leitor atento e metuculoso da tradição literária ocidental e de autores contemporâneos é fato notório e por ele assumido. Incluindo-se suas leituras do *nouveau-roman* e seu contato pessoal com os escritores franceses. Mas em nenhum momento, ele se valeu da teoria do novo romance, enquanto instrumento de suas elaborações literárias. (NITRINI, 2008, p. 104).

Menos questionável, contudo, parece ser o diálogo entre a literatura de Caio Fernando Abreu e as propostas do Novo Romance. No livro *Inventário do ir-remediável* (1970), houve quem encontrasse narrativas em franca sintonia com a nova tendência. Analisando o conto “Ponto de fuga”, Marcelo Spitzner (2013) observa que a atenção à descrição exata, o narrador e narratário não nomeados e o processo de despersonalização do indivíduo refletem a influência francesa.

Retornando aos artigos dedicados ao *Dôra, Doralina*, utilizaremos uma passagem³ da crítica de A. Santos Moraes (1975), saída no carioca

³ Essa passagem, escrita por Moraes (1975), será quase que literalmente retomada por Lygia Maria Jobim (1975), que escreve, em artigo na *Tribuna da Imprensa-RJ*: “Livre de elucubrações metafísicas ou mensagens herméticas e incompreensíveis, que

Jornal do Commercio, como encerramento da discussão em torno da situação do romance brasileiro nos anos 1970. Para o jornalista, a publicação desse novo livro, obra de uma mestra na arte de narrar, veio num oportuno momento

de triste e desalentadora invasão de falsos valores, de criadores mambembes procurando vender gato por lebre e impingir ao gosto do público suas elucubrações metafísicas, herméticas e incompreensíveis, por conta de estilos fantásticos que não se corporificam, e mesmo que se realizassem plenamente, não satisfazem a todos os requisitos da criação literária, pois para escrever romance não é apenas necessário ter estilo. Parabéns a Rachel de Queiroz pela volta triunfal ao romance cuja leitura nos lava a alma em pura e cristalina fonte literária. (MORAES, 1975).

Em que pese o fato de o comentário acima não deixar claro se o crítico estava se referindo ao Novo Romance ou a alguma outra tendência que viesse gerando seus frutos à época, um nome, no entanto, vem-nos à mente. É mais do que conhecida a dificuldade da crítica literária em lidar com algumas obras de Clarice Lispector quando do seu lançamento. Livros da década de 1970, sobretudo *Água viva* (1973) e *Onde estivestes de noite* (1974), foram lidos como produções narrativas de dimensão surrealista, construídas sob formas cada vez mais herméticas. Para Haroldo Bruno (1977), em estudo no qual confronta a produção de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector,⁴ esta última adotou no livro de 1973, cuja inobservância a um gênero narrativo levou a autora a subscrevê-lo como “ficção”, uma modalidade predominantemente digressiva e fragmentária. Refratário ao estilo narrativo, *Água viva* seria, para o estudioso, uma “fusão de crônica expressionista e monólogo interior em escrita automática” (BRUNO, 1977, p. 90).

Tal avaliação da obra de Clarice Lispector, publicada por Haroldo Bruno (1977) somente dois anos após o lançamento de *Dôra, Doralina*, parece lançar luz sobre o que comentara Moraes (1975) em seu artigo, ao criticar a situação da literatura brasileira à época. A confluência de julgamento entre os dois nos leva a crer que o alvo das censuras era a futura autora de *A hora da estrela*, embora tais juízos também pudessem ser

em geral tentam justificar o atual ‘estilo fantástico’ (quantos crimes são cometidos em seu nome...), esse livro é um retorno ao ‘romance-romance’, feito não só de estilo ou imaginação, mas de uma justa combinação dos dois”.

⁴ De acordo com o estudioso, a obra de Clarice Lispector não teria a mesma coerência de evolução interna que se observa na ficção de Rachel de Queiroz.

aplicados, sem grandes reservas, a outros escritores da época. Em tempo, vemos reforçadas nossas colocações no que escrevera Antonio Candido (2011, p. 254). No ensaio “A nova narrativa”, de 1979, o crítico, depois de caracterizar como monótonos os textos de Lispector, vê a ficcionista como uma desconhecida precursora do Novo Romance por aqui.

No mais, encerrando a discussão do retorno de Rachel de Queiroz ao romance, em especial no que diz respeito à presente situação da literatura brasileira, não duvidamos que, com seu livro, a romancista renovou e enriqueceu a ficção nacional, dando prosseguimento a um conjunto de obras que se aprimorava título após título, segundo a opinião geral da crítica. Pensando no elenco de narradores autodiegéticos da literatura brasileira, a personagem Dôra surge como um interessante modelo feminino hábil na sua reconstituição biográfica. Não se trata, aqui, de dar à mulher tão-somente o protagonismo da história: neste título, Rachel vai além,⁵ colocando nas mãos da criatura as rédeas da narração e o controle sobre a matéria narrada. Embora sem a sisudez e o remorso que dão o tom do relato de um Bento Santiago ou de um Paulo Honório, a narradora também se apresenta como alguém solitário, sem companheiro e sem descendentes: “Afinal, nem filha nem filho. Um que veio foi achado morto; me dormiram, me cortaram, me tiraram, estava morto lá dentro, ninguém o viu” (QUEIROZ, 1975, p. 3), o que em certo sentido a aproxima do que de melhor o romance brasileiro já produziu.

Num enfrentamento ao que propunham os novos romancistas, *Dôra, Doralina* é símbolo, e as críticas mostraram isso, da posição da escritora em relação ao experimentalismo formal, à desconstrução do gênero e, principalmente, ao desinteresse pela individualidade humana. Se, como queria Robbe-Grillet (1969, p. 22), ter um nome era coisa do passado, “sem dúvida muito importante no tempo da burguesia de Balzac”, a história de Dôra vem provar o contrário, assumindo os nomes próprios (Maria das Dores, Comandante, Soledade, Senhora etc.) significativa importância dentro da diegese, questão que nem mesmo o título do romance disfarça.

Fiel ao seu projeto artístico e coerente em relação à evolução interna da sua obra, como poucos escritores no Brasil, Rachel de Queiroz foi de encontro à tese de que a renovação do romance estaria condicionada a danos e prejuízos da tradição narrativa. Mostrando, com *Dôra, Doralina*, que a força da sua criação está na compreensão do homem mergulhado na realidade brasileira, a escritora recompensou o longo intervalo de 36 anos dando ao público um título que abriu novas perspectivas internas

⁵ Não se pretende, com isso, afirmar que foi a primeira a fazê-lo.

à sua obra, revelando-lhe possibilidades até então inéditas, como o marcante tom humorístico, a descentralização toponímica e uma mais densa, profunda e personalíssima reconstituição biográfica. É uma espécie de remate de toda uma obra, mas “remate, naturalmente, no sentido de representar o ponto mais alto de uma construção arquitetônica, ou de uma projeção, de uma curva bem desenhada”, escreveu Haroldo Bruno (1975). quando do lançamento do livro, em artigo saído em *O Globo*, a 30 de março de 1975.

E estamos falando da história de uma personagem mulher que, na opinião de Torrieri Guimarães (1975) – emitida também no calor da hora, no jornal paulista *Folha da Tarde* –, é “maior talvez que Gabriela e Teresa, se é que me entendem. Muito mais real como tipo (filosófico) humano.” Por fim, no que diz respeito aos recursos de linguagem e às estratégias narrativas, o amadurecimento estilístico e o trabalho como tradutora de grandes clássicos universais, levado a cabo por Rachel de Queiroz entre as décadas de 1940 e 1970, sem dúvida colaboraram para fazer deste romance a obra-prima da escritora cearense. Mas obra-prima temporária, pois acreditamos que o melhor ainda estava por vir.

Referências

- ALENCAR, E. A volta de Rachel. *O Dia*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1975.
- BOSI, A. O Osman Lins que conheci. *Eutomia*, Recife, v. 13, n. 1, p. 172-176, jul. 2014.
- BRUNO, H. Depois de 30 anos, a realidade volta humanizada e tocante. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1975.
- BRUNO, H. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, 2011. v. IV.
- GUIMARÃES, T. Bilhete a Rachel de Queiroz. *Folha da Tarde*, São Paulo, 12 maio 1975.
- JOBIM, L. M. Bendito retorno. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 4, 31 maio 1975.

LAUS, L. O romance em Rachel de Queiroz. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 11, 11 out. 1975.

MORAES, A. S. A romancista Rachel. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 maio 1975.

NITRINI, S. A posse da expressão e o vulgar da vida (uma leitura de o visitante, de Osman Lins). *Signótica*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 103-115, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v15i1.3769>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3769>. Acesso em: 29 ago. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. *O Novo Romance francês*. São Paulo: Edições Buri, 1966.

PERRONE-MOISÉS, L. Por amor à arte. *Estudos Avançados*, [s. l.], v. 19, n. 55, p. 335-348, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300025>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10114>. Acesso em: 29 ago. 2021.

PÓLVORA, H. Dôra, Doralina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1975.

QUEIROZ, R. de. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

ROBBE-GRILLET, A. “Para que servem as teorias. In: ROBBE-GRILLET, A. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

SPITZNER, M. Caio Fernando Abreu e Nouveau Roman: narrativa e discurso e sua literalidade em análise no conto ‘Ponto de Fuga’. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 35, n. 2, p. 191-201, jul./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.5212/Uniletras.v.35i2.0002>. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/5266/4187>. Acesso em: 29 ago. 2021.

Recebido em: 10 de fevereiro de 2022.

Aprovado em: 30 de março de 2022.