

# Amar, Verbo Intransitivo

FÁBIO LUCAS

## I

Em 1927, Mário de Andrade já havia dado provas de excepcional talento para a poesia e para a prosa de ficção. Publicara, no ano anterior, *Primeiro andar*, livro de contos cheio de experiências e desafios que, mais tarde, no plano de suas obras completas figuraria, com algumas exclusões, no conjunto denominado “obra imatura”. A batalha modernista atingia o seu ponto culminante, quando foi editada a novela *Amar, Verbo Intransitivo: Idílio* — São Paulo, Antônio Tisi, 1927, 231 p., 18x13.

O autor, no campo da narrativa, fazia uma experiência de maior fôlego. Mário de Andrade habituara-se a epigrafar os seus trabalhos, indicando, quase sempre, a sua natureza. Daí, “idílio”. Embora não se tratasse de uma composição de caráter pastoril, pretendia designar, à primeira vista, um “amor poético e suave”, isto é, aquilo que correspondia ao registro lexicográfico da palavra “Idílio”. Na verdade, trama da novela contraria a expectativa de uma atmosfera de enlêvo: não obstante alguns trechos de puro encantamento, relata, ao invés, a contingência de um amor que não chegou a ser, deteriorado pela civilização, contida e adulterado.

O título constituiu um verdadeiro achado, *Amar, Verbo Intransitivo*. Mário foi quase sempre muito feliz nos seus títulos escolhi-as admiravelmente, fazia-os sugestivos, sintéticos, originais, dotados de comunicação rápida e de alta dose de impacto. Prestavam-se notavelmente aos padrões revolucionários do movimento modernista. *Amar, Verbo Intransitivo*, na verdade, vale-se de um paradoxo. O verbo intransitivo, todos

sabem, vem a ser aquêles que exprime uma ação ou estado que não passa do sujeito a nenhum objeto. No caso de “amar” indica uma ação ou estado unilateral, uma espécie de explosão contida, quando o normal, no amor, constitui o vínculo, a relação, a bilateralidade. Por que, então, idílio, “entretenimento amoroso”?

O amor conforme veremos, é tematizado de modo negativista, poluído da condição humana: precário e transitório, exceção na vida, para momentos fugazes. Num dos belos momentos de exaltação amorosa, erótica, vital, o autor observa, com certa mancha de pessimismo masoquista: “A felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive”. (*Amar, Verbo Intransitivo* — Idílio, Liv. Martins Editôra, S. Paulo, 1955, 2ª ed., p. 81; edição que utilizamos para êste estudo).

A novela explora o assunto de um ângulo original. É vertida numa linguagem nova, desafiadora, irregular. Poderíamos dizer que se trata de uma obra datada, embora muitos modismos de que estava impregnada tenham-se generalizado de tal forma que vários fatores de sua historicidade sòmente podem ser alcançados por contraste com os modelos imediatamente anteriores. Mário de Andrade foi um obstinado dos valores nacionais e desejou modelar uma linguagem e um modo de ver o mundo irradiados da essência brasileira. Daí, a fantasia lírica, a oralidade, a sintaxe popular combinada com manifestações eruditas. Além disso, a obra acusa a forte presença da personalidade do autor, seu agressivo poder de exprimir-se.

#### ELEMENTOS DA NOVELA

Mário de Andrade toma como cenário da narrativa o interior de uma família burguesa paulista, estabilizada dentro dos padrões convencionais. Chega a mencionar expressamente êsse pormenor, numa síntese caricatural: “Quanto à tona da vida, já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a filha menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em tórno se arranjam os barrigudinhos. A disposição pode variar, mas o conceito continua o

mesmo”. (pp. 14-15). O retrato da mediocridade presunçosa. A mãe, Dona Laura, é “meia malacabada” (p. 17) e o marido, Sousa Costa, possuía fábricas de tecidos no Brás e se dedicava também, por desfastio, “à criação do gado caracu”. (p. 18). O resto eram três meninas, Maria Luísa, Laurita e Aldinha; e Carlos, o adolescente, um dos trunfos da novela.

A situação econômica do pai espelha bem a emergência do empresariado paulista, a classe média urbana que aspirava ao poder numa sociedade ainda politicamente dominada pela aristocracia rural, aglutinada em grupos oligárquicos. Como a indústria brasileira se implantava graças aos excedentes da atividade agrícola, era comum os industriais serem também fazendeiros. A cultura, como se vê, era modelada por costumes patriarcais e conservadores: “Dona Laura usava uma cruz de brilhantes que o marido dera prá ela no primeiro aniversário de casamento. Era uma família católica. Nas festas principais da casa vinha Monsenhor”. (p. 19). O ideal do pai era que o filho estudasse Direito, se tornasse um fazendeiro ilustrado, de conformidade com o esquema de ascensão social então vigente.

A trama se completa com a inclusão de um elemento exógeno, Elza, — Fraulein, como é tratada o tempo todo —, môça de origem alemã que é contratada para ensinar várias coisas civilizadas às crianças, inclusive a língua alemã uma espécie de preceptora; mas, principalmente, encarregada secretamente de iniciar o adolescente na arte de amar. O pacto se completa com o ajuste de tôdas as cláusulas comerciais. Trata-se de prestar um serviço qualificado ao jovem, mediante pagamento convencional, antes que êle, na sua inexperiência, fôsse levado a satisfazer-se no mercado impuno, sujeito a moléstias, imperfeições e dissabores.

#### II

Comprava-se, dêste modo, a utilização do corpo da preceptora, de forma sofisticada e indireta, com ajustamentos psicológicos, educação, etc., para evitarem-se traumas e surpresas. Temos, assim, um caso a mais de “amor-negócio” na literatura brasileira, cuja criação novelesca vem explorando a prostitui-

ção de tôdas as maneiras possíveis? Teríamos, não fôssem o tom idílico com que a trama é conduzida e as tricas de amor em que o casal se envolve. É que a comunicação se estabeleceu também e necessariamente num plano intersubjetivo, excedeu a saturação de desejos sôfregos.

No fundo, *Amar, Verbo Intransitivo* é um retrato cruel da sociedade que recusa espaço ao amor em favor de outros valores tidos como primordiais. O que a família Sousa Costa procurava era a estabilidade de seus interesses afinados com o estilo de vida existente. Interesses disfarçados pela hipocrisia e pelo fingimento. A moral das crianças tinha de ser preservada, elas não deveriam nunca perceber a natureza do negócio celebrado. O jovem beneficiado, depois da paixão juvenil, haveria de cumprir as expectativas familiares. Viraria “o bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar”. (p. 170).

Fraulein, assim, como elemento adventício, vai ligar-se à família Sousa Costa por intermédio de Carlos. A sua presença na casa irá transformar ligeiramente os hábitos domésticos, constituirá um elemento perturbador, a sede, por assim dizer, das tensões novelescas. Encarnará a personagem principal — ela, uma alemã.

Na literatura brasileira, o tema da colonização alemã encontrou especial análise no romance *Canaã* (Rio, 1902) de Graça Aranha. Mário de Andrade tenta explorar o encontro das duas culturas, a germânica e a brasileira, no “idílio” *Amar, Verbo Intransitivo*. Fraulein é traçada em moldes conflitivos: chocam-se na sua psicologia a razão e a paixão, bem nos termos da estética barroca. Temos o perfil teutônico, com o seu pêso de racionalidade e de afeição pela ciência, em vias de latinizar-se, isto é, de entregar-se ao primado da afetividade.

Um dos *leitmotive* da obra consiste precisamente na cisão da alma de Fraulein, que pende entre o amor-negócio e o amor-total. Mário de Andrade, a êsse respeito, desenvolve com grande êxito a sua capacidade de observação psicológica, descrevendo a evolução da alma fria e calculista para a alma participante e apaixonada. Costuma transitar também da psicologia

individual para a psicologia social, confrontando o temperamento germânico e o latinoamericano, generalizando reações individuais, extrapolando fatores pessoais para os coletivos.

Interessante observar que, entre as múltiplas tentativas de fixação do caráter da alemã, Mário de Andrade, como que antecipando a moda contemporânea da “obra aberta”, estende a cada leitor, em trecho de forte inspiração machadiana — da p. 21 à p. 23 —, a responsabilidade da coautoria: “Se êste livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas”. (p. 21).

Um dos pontos altos da novela é certamente a instauração do amor entre as duas personagens, Fraulein e Carlos. Não há conquista, há gradual adaptação de ambos à benquerença, ao entendimento recíproco, dá-se a comunicação, estabelecem-se fluxos entre ambos, trânsito de emoções gratificadas. O jôgo amoroso quase tem a perfeição descritiva no trecho compreendido entre as páginas 48 à 83. Depois, vira o clímax da novela, a realização material, o encantamento de Fraulein numa viagem ao Rio, quando ela estêve à beira da felicidade. Finalmente, os imperativos sociais desfizeram tudo e ela haveria de recomeçar outra tarefa, na rotina de sua trajetória profissional, um conjunto de circuitos fechados, intransitivos.

Mário de Andrade, apesar de sua forte tendência ao lirismo e às formas afetivas de composição literária, possuía também marcante propensão para a construção racional. Sob êsse aspecto, chegava às vêzes a enunciar os seus truques, comentá-los, entregar algumas chaves aclaradoras, descrever o seu processo de fabricação de caracteres. Parece que, à época de elaboração de *Amar, Verbo Intransitivo*, os estudos de psicologia estavam na ordem do dia. Freud ganhara notoriedade, a Psicanálise se tornara tema diário dos intelectuais, o romance psicológico estava em ascensão. Mário de Andrade testa, a todo momento, a sua notável percepção dos fenômenos psíquicos, aplicando, com fartura, tanto a intuição quanto o conhecimento adquirido. Chega, a certo ponto, a evidenciar sua familiaridade com as noções modernas: “Êste circunlóquio das ‘fomes amorosas’ fica muito bem aqui. Evita o ‘libido’ da nomenclatura

psicanalista, antipático, vago, masculino e de duvidosa compreensão leitoril". (p. 57).

Um dos tópicos largamente utilizados na trama consiste em destacar, na psicologia de Fraulein, duas entidades: o homem do sonho e o homem da vida. Segundo o autor, "no filho da Alemanha tem dois seres: o alemão pròpriamente dito, homem do sonho: e o homem da vida, espécie prática do homem do mundo que Sócrates se dizia". (p. 26). O alemão aparece como sonhador, "trapalhão, obscuro, nostálgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos". (p. 26). Mas, logo em seguida, vem o comentário: "Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem da vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeicamente bonito". Mário de Andrade passa a fornecer a sua concepção do alemão típico, procura dar ao leitor a índole do povo, tenta a psicologia social. A partir da página 27, cada entidade já apresenta unidade ideológica, escreve-se hifenizadamente: homem-do-sonho e homem-da-vida. O primeiro "é interior" e o segundo "age, não pensa" (p. 35).

No plano da psicologia social, Mário de Andrade vê o alemão homem-da-vida como um sêr ótimo para continuar as coisas que os outros descobrem, "milhora" as coisas até a excelência", "pega na descoberta da gente e a desenvolve e milhora" (p. 27). Naquela época já percebia nesse homem a inclinação imperialista, "a idéia multissecular, universal e secreta, da posse do mundo..." (p. 28). Já observara também o problema da valorização da raça, que alimentaria a sandice enfurcada de Hitler: "Vejam por exemplo a Alemanha, que-dê raça mais forte? Nenhuma. É justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. O nobre destino do homem é se conservar sadio e procurar espôsa prodigiosamente sadia. De raça superior como ela, Fraulein. Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também". (p. 33).

A psicologia individual de Elza, conforme dissemos, mostra-se conflitiva. A volição dela estava voltada para o estereó-

tipo de sua raça, desejava manter-se racional e objetiva: "Querida, exigia sujeito, verbo e complemento". (p. 57). Mas o afeto, o amor acabaram alargando a área de sonho. Mais de uma vez, Fraulein se deixa empolgar com a imagem da serena vida doméstica, a chegada do espôso alemão, a sinfonia Pastoral, o jantar, os bilhetes para a Filarmônica, em situações ligeiramente modificadas, conforme as circunstâncias que despertavam a fantasia; por exemplo: páginas 105, 168 e 181.

A personagem tem uma concepção ideal do amor, embora se adapte conscientemente às suas manifestações contingentes. Ela possui um "deus encarcerado" na alma (tópico também frequente. Exs.: pp. 27 e 84). O autor, depois de indicados os elementos dominantes do seu caráter, informa: "Tratando-se pois de amor-tese, teoria do amor, amorologia, é o prisioneiro paciente quem amassa o miolo de pão, esculpe e colore cestinhas lindas, prá enfeite do apartamento arranjado e lindo que Fraulein tem no pensamento". (p. 35). Temos o amor-soinho, gratuito e envolvente como a poesia.

Mas há o outro amor, criado na prática do homem-da-vida: "É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi no jardim, deve se guardar. Quer mostrar que o dever supera os prazeres da carne, supera". (p. 37). O problema todo da personagem está nesse conflito. Mário de Andrade, nesse terreno, ainda fornece alguns flagrantes menores, menos expressivos. Há, por exemplo, o "amor nascente, no qual as almas ainda não se utilizam do corpo". (p. 50). E há curiosa e surpreendente exposição sôbre a procedência do hermafroditismo (pp. 61-62).

Do ponto de vista formal, o elemento novelesco que mais chamou-nos a atenção foi a abusiva interferência do autor nos acontecimentos da intriga. Com vistas a mostrar-se nôvo, diferente e revolucionário, Mário de Andrade oferece um gigantismo do discurso indireto livre, de tal modo que chega a perturbar o fluxo da narrativa. Ele não se contenta apenas com os contínuos deslocamentos pela primeira pessoa das personagens e com os comentários sugeridos pelos componentes da trama. Revela-se também um observador irônico do enrêdo, das perso-

nagens, dos diálogos, dos acidentes. O plano lingüístico do autor nem sempre se mostra como o princípio unificador da narrativa, pois chega a desequilibrá-la, desarticulá-la. Daí a soma de ponderações e esclarecimentos impertinentes, que lembram, às vezes, que o autor é mais importante que a personagem.

Na ficção, com efeito, deve-se observar a distância entre o plano lingüístico da personagem e o plano lingüístico do autor. O problema capital é sempre a experiência humana. O plano do autor constitui um repositório de informações, notícias, argumentos que se combinam com os argumentos, notícias e informações provenientes do plano das personagens. O conjunto de imagens, cenas, diálogos, conflitos, episódios concatenados forma o enrêdo. Este se segue sôbre um suporte fundamental: uma visão do mundo, o discurso-concepção-da-vida. É por aí que se faz a ligação entre a fantasia, o mundo da imaginação e dos símbolos, com o mundo real. Sendo a estrutura da obra, na sua qualidade específica, um objeto de existência própria, está em comunicação com o exterior e seus concretos por meio da presença unificadora da visão do mundo. Enfim, o mundo real se une ao imaginário, o concreto ao mágico por intermédio de uma concepção totalizadora. Esta, de mediadora, passa a ser, na verdade, a razão de tudo: a consciência e sua função cognoscitiva, o relato da experiência humana.

A interposição muito visível da presença do autor, na feição de um caprichoso Demiurgo, viola o ritmo da narrativa e tira parte de seu significado natural de simulacro da vida. Estabelece um conflito de planos de competência, um cruzamento congestionador de códigos. Tal cacete foi muito próprio dos modernistas em geral, especialmente de Mário de Andrade, um líder incontestado.

Fora dos elementos comuns à novela como gênero literário e dos elementos pessoais do autor, sempre um escritor de grande personalidade, não encontraríamos outros em *Amar, Verbo Intransitivo* que denunciasses a herança cultural e a continuidade de nossas letras? É claro que o autor, apesar de revolucionário, não poderia desligar-se inteiramente da tradição. Divisamos em sua novela tanto momentos de inspiração român-

tica, quanto ocasiões que sofreram influência do realismo-naturalismo, principalmente no apreço pelo realce documentário para caracterizar estados psicológicos excepcionais (ex.: pp. 61-62). Além disso, há um verdadeiro *intermezzo* machadiano no trecho da pp. 21 à 23: aquela “desconversa”, aquela ironia dosada, aquela meditação filosofante. O livro está pontilhado de referências a escritores nacionais e estrangeiros, que dão um cunho intelectualista à composição, misto de modernidade e bacharelismo.

### ELEMENTOS DA LINGUAGEM

Notam-se em *Amar, Verbo Intransitivo* tôdas as marcas da primeira hora revolucionária do Modernismo. Mário de Andrade forçava intencionalmente o abasileiramento do uso da língua portuguesa. Chegou a exageros notórios, dos quais foi o primeiro a penitenciar-se. As cartas que escreveu a Manuel Bandeira, por exemplo, são bastante elucidativas da consciência com que se extremou.

Na busca de uma sintaxe popular cometeu algumas imprudências que tornam a sua dicção um tanto falsa. Mistura, por exemplo, arbitrariamente, regionalismos, coloquialismos, brasileirismos com expressões eruditas e pedantes. Ora se mostrava instintivo por demais, ora excessivamente intelectualizado.

Creemos que, na busca pertinaz da oralidade, perdeu a conveniente noção da distância entre a linguagem falada e a linguagem escrita. É bem verdade que conseguiu como poucos efetuar a estilização da língua oral, alcançando uma escrita ao mesmo tempo espontânea e expressiva.

Um dos aspectos que mais chama a atenção é a afetividade no seu estilo brasileiro da língua portuguesa. Mário de Andrade pôs em circulação um grande número de recursos e de truques para obter uma comunicação mais expressiva e, quase sempre, mais carregada de afeto. Sabia imprimir um ritmo necessário à sua prosa. Veja-se, por exemplo, o trecho que vai da página 25 (“Dona Laura ficava ali”, etc.) até a página 26 (“... o cochilar de Dona Laura”): orações curtas, quase sem

subordinadas (as que aparecem, na forma gerundial), traçam um quadro de paz e de preguiça.

Todos conhecem a grande fôrça metafórica e metonímica dos escritos do escritor paulista. Basta que abramos a novela ao acaso e vamos encontrando: “olhos baixos, cheios de mãos” (p. 48); entre as suas audácias, encontramos esta hipálage: “escrevendo letras muito alheias” (p. 43), para indicar que Carlos estava, enquanto estudava, voltado para as zonas encantadoras do amor; observe-se esta situação caricata: “Fraulein com a mão dêle escreveu com letras palhaças”: (p. 54); mais adiante, iremos encontrar Carlos: “sujo de sono se atirou na porta” (p. 164).

Os brasileirismos e regionalismos saltam a cada momento do texto: “encafifar” (p. 24), “mazonza” (p. 25), “empalamado” (p. 64), “tapejara” (p. 102), “maturrango”. Uma de suas manias era grafar “para” na busca de maior oralidade. Mas encontramos também “para” (p. 36); logo na página seguinte aparece “pra”, sem que haja razão aparente para a modificação. Talvez a variação possa ser imputada à revisão tipográfica que, diga-se de passagem, não é exemplar.

Um dos cavalos-de-batalha do Modernismo consistia na colocação dos pronomes oblíquos. Mário de Andrade oferece modelos eloquentes: “Lhe permitira” (p. 17) e “O ajudará muito” (p. 32). Adiante, temos: “. . . que não trata-se de nada disso” (p. 33) de esbofetear um gramático. A concordância do sujeito posposto ao verbo, ainda que abonada pela índole da língua, causava espanto: “iriam parar mais tempo e se *abriria as janelas pra arejar*” (p. 149). A duplicação das negativas faz parte do seu arsenal: “mas porém” (p. 33). A grafia é sempre “milhor”, “milhorar”, “milhora” (p. 27).

Mário de Andrade procedia a sistemática deformação da sintaxe tradicional. Costumava também alterar a grafia para intensificar a expressão, logrando pleno êxito: “Me largue, Carlos! me laargue!” (p. 11). Ou, então:

— “Você não é mais forte que eu!

— “Sooooou! um minuto durou o indicativo presente”. (p. 21). De vez em quando, comentava os próprios achados. E repetia o comentário:

— “Mamãe! posso comer mais uma laranja, posso, hein!

— Poode!

“O ó sai tão aberto que dá idéia do mais forte e eterno indicativo presente de todos os tempos”. (p. 114).

Mário de Andrade adotava certas palavras e expressões-chaves que se distribuem por tôda a sua obra. *Sequestro*, por exemplo, pode ser assinalada duas vezes em *Amar, Verbo Intransitivo* (pp. 103 e 154). *Sublime* comparece lá na página 104. A palavra *psicologia* e as derivações que comporta são usadas *ad nauseam* nos ensaios e nas cartas.

Um lado positivo do poder de observação psicológica do novelista consiste na capacidade de estudar e descrever as emoções infantis. Poderíamos apontar, por exemplo, em *Amar, Verbo Intransitivo*, o belo trecho de narração de um brinquedo infantil, da página 107 à 110. No fim do livro, em que as crianças aparecem mais, vão-se amiudando exageradamente os diminutivos. A delicadeza afetiva começa com o nome das duas meninas menores: Laurita e Aldinha. Eis os diminutivos que observamos: “margaridinhas” (p. 29); “chegadinho o convívio” (p. 33); “vontadinha de sonhar” (p. 196); “um qualquerzinho” (p. 127); “último arranjinho no decote” (p. 138); “dorzinha” (p. 139); “janelinha” (p. 141); “olharzinho” (p. 142); “pessoalzinho” (p. 143); “sinalzinho” (p. 144); “namoradinha” e “menininho” (p. 145); “gritinho” (p. 146); “orelhinha” (p. 151); “poucadinho” (p. 169); “tardinha” (p. 179).

Há, mesmo, uma ocasião em que o diminutivo designa, na verdade, um aumentativo:

— “Eu que conto! Veio num automovinho, sabe? grande mesmo!” (p. 175).

Outro aspecto interessante na linguagem de Mário de Andrade vem a ser uma aliteração procurada e, logo após, co-

mentada: "Porém apresentou-se a enfermeira sonhada: severa, sadia, solícita, prá usar unicamente êsses". (p. 124).

Há um efeito obtido com pontuação e sinais que lembra célebre capítulo do *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Em Mário de Andrade, o trecho saiu assim:

"Saiu.

Um filho...

Um filho.

Um filho...

Um... filho?

Meu Deus! UM FILHO.

Se atira na cama.

... um filho...

Horroroso! Não raciocinava, não pensava.

... um filho...

Nem assombrações amedrontam assim!" (pp. 160-161).

No conjunto, *Amar, Verbo Intransitivo* já assegura a importância do ficcionista, pois se trata de obra capaz de despertar permanente interesse. O enredo ainda produz emoção e a linguagem revela-se expressiva. A obra ultrapassa o seu incontestável valor histórico. Contém aberturas que parecem dos nossos dias. Eis um provérbio que muitos, hoje, gostariam de assinar: "São os personagens que escolhem os seus autores e não êstes que constroem as suas heroínas". (p. 61).

## Influências de Quental na crítica de costumes da literatura portuguesa do século XIX

CÉSAR LEAL

O tema deste Seminário, ainda que muito importante para os estudantes de letras, constitui uma limitação muito séria para o crítico de poesia, especialmente para aquêle que se habituou a certos tipos de análise e investigação tendo como objeto não apenas as idéias, temas e conteúdos das obras de arte literária, mas antes sua estrutura, a disciplina estilística, a perícia técnica e os problemas de estratégia de composição que o autor é frequentemente chamado a resolver. Analisar a crítica de costumes na poesia de um Horácio, de um Dante, de um Shakespeare e até mesmo de Camões, para não citar a enorme riqueza de elementos que iremos encontrar em dramaturgos como Molière ou Gil Vicente é uma tarefa altamente estimuladora e que não deixa de seduzir a um número sempre crescente de teóricos e estudiosos da literatura, particularmente daqueles que têm a visão crítica concentrada sobre os valores extrínsecos, ou melhor ambientais e sociais, condicionantes das obras de arte literária. Contudo, a tarefa já não é fácil quando êsse tipo de investigação se desloca para um grupo de autores que embora importantes do ponto de vista do historiador da literatura, pouca ou nenhuma significação tem a crítica literária. Em particular, quando esta crítica de costumes que estudamos aqui, se fazia em uma época em que a "ficção narrativa" já havia desenvolvido tremendamente os seus poderes e uma revolução, sem precedentes na história cultural do Ocidente se processava no âmbito da expressão poética. Dentro dessa perspectiva, Eça de Queiroz — por exemplo — é uma artista centrado na modernidade. A crítica que êle faz aos costumes da sociedade portuguesa de