

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ELISA DOMINGUES COELHO

RE-EXISTIR: o lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930



ARARAQUARA – S.P.
2021

ELISA DOMINGUES COELHO

RE-EXISTIR: o lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2021

C672r Coelho, Elisa Domingues
 Re-existir: : o lugar de Deus na crítica e na ficção de
 1930 / Elisa Domingues Coelho. -- Araraquara, 2021
 155 p.

 Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
 Orientadora: Juliana Santini

 1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. 3.
 Modernismo. 4. Prosa brasileira. 5. Religião e literatura. I.
 Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ELISA DOMINGUES COELHO

RE-EXISTIR: o lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/08/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: **Prof.^a Dr.^a Juliana Santini**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: **Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello**
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: **Prof.^a Dr.^a Maria Betânia Amoroso**
Universidade Estadual de Campinas

Membro Titular: **Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: **Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Às 601.000 vidas perdidas para os vírus dessa Pandemia no Brasil.
Às vidas que permanecem em estado de resistência.
A quem me cerca e, mesmo distantes, seguiram presentes, ao meu lado, descobrindo uma
nova forma de (re)existir.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, que possibilitou a realização do presente trabalho.

À minha orientadora, Juliana Santini, pela relação humana de parceria e confiança e ao tanto que me ensinou, que, por não caber nestas linhas, agradeço ao que é sem tamanho: por ter sido, para mim, essa professora que ensina a caminhar.

Às professoras Maria Betânia Amoroso e Maria Célia Leonel, que tão prontamente aceitaram compor a banca de Qualificação e tão generosamente contribuíram com este trabalho.

Aos professores Franco Sandanello, Maria Betânia Amoroso, Maria Célia Leonel e Sylvia Telarolli, pela oportunidade de contar com leituras tão atentas de meu trabalho na banca de Defesa.

À pesquisa científica que, se é feita das tantas angústias e encruzilhadas, é também potência de descoberta, construção e transformação.

À escrita, que sempre me surpreende e me encanta nos caminhos aos quais me conduz, não importa quão tortuosos ou nebulosos eles se façam no percurso da pesquisa.

Aos mestres Antonio Candido e Alfredo Bosi, que nos deixaram nos anos de desenvolvimento desta pesquisa, mas que aqui permanecem, na experiência viva de tê-los conhecido e convívio diletante com as obras que nos deixaram.

A Antonio Arnoni Prado, que me disse um dia para ler *Uma história do romance de 30*, para nunca deixar de ter um caderno em mãos e me ofereceu o caminho pelo desconhecido romance de 30.

A Luís Bueno, por ter escrito *Uma história do romance de 30*, ter se alegrado por minha primeira leitura e ter recebido com a mesma gentileza e generosidade as leituras que se seguiram do famoso e desconhecido romance de 30.

A Ana Carol e Ricardo, por serem de tudo quanto o IEL nos proporcionou, a força e o amparo de quem segue compartilhando a vida, a despeito de qualquer distância que ela nos imponha. Um agradecimento especial a Carol por toda a partilha além mar, começando o dia de lá com poesia para minha noite de cá, e ao Ricardo por me pedir notícias todas as semanas nos últimos meses, acalmando meu coração angustiado e me ajudando a ver que as dificuldades são grandes, mas não maiores que nós.

A Felipe, Isa, Naiara e Manu, por serem minha família na Unesp e terem dotado esses anos em Araraquara de afeto e companheirismo.

Ao grupo de pesquisa *Literatura e Tempo Presente*, por me abrir novos caminhos e possibilitar um espaço de troca e afeto que tanto me ensinou sobre a cultura acadêmica que quero ajudar a construir.

Ao *Leia Mulheres – São Carlos* e às mulheres incríveis que o criaram, por terem me devolvido um espaço de partilha e o hábito de leitura nesses tempos pandêmicos tão difíceis.

A Raquel, Júlia e Raul, amizades que a literatura pandêmica trouxe e que mostraram ser sempre a arte o caminho para atravessarmos as situações mais impossíveis.

Aos meus alunos, por terem dotado de significado a conclusão desta tese que, agora sei, só tem sentido enquanto pesquisa viva, posta em movimento na sala de aula.

A Natali, por ser em tudo a força do afeto e por me ensinar (e sempre lembrar) das duas grandes alegrias do Doutorado.

A Luisa e Naiara, pelas noites de pizza, que se tornaram nosso dia preferido da semana, foram respiro das loucuras de nossos Doutorados e que tanta falta nos tem feito.

Dos agradecimentos que são imensos e não cabem nessa página, a Dani, Gabi, Lara e Tati, por todas as vezes que riram dos meus medos e perfeccionismos e, mesmo assim, nunca me deixaram sozinha com eles. E ainda, a Gabi e Dani por terem sido – e seguirem sendo – colo e partilha em cada passo dessa caminhada.

A Dalila, por ser meu oposto, e sempre me deixar mais leve.

A Ricardo Gaiotto, Gabriela Marino, Naiara Speretta e Gabriela Vescovi, um agradecimento imenso pela leitura e auxílio nos dias finais de escrita desta tese e pelo privilégio de poder dialogar sobre o trabalho até os últimos instantes.

Aos meus pais, Rossana e Jair, que me deram o suporte para que eu pudesse me dedicar com toda a energia ao Doutorado. Agradeço mais ainda pelo que eu não lembro: por todo amor e batalha desde que nasci, para que eu crescesse sendo tudo aquilo que eu queria e poderia ser.

À vó Rosa, que sempre me pergunta da escola e, na sua quietude de quem não é dada a afetações, sempre tem olhos para mim de afeto e orgulho; ao vô Dito, que sempre nos pergunta “você sabia?” para contar o que ele descobre e quer também que a gente saiba.

A Minas, que, pressinto, soprou o tema desta Tese ao pé do meu ouvido.

*Deus existir
ou não: o mesmo
escândalo.*

(Orides Fontela)

RESUMO

A produção literária de 1930 vem sendo estudada a partir de uma perspectiva que se filia à tradição crítica modernista e associa a divisão da prosa em duas vertentes à polarização ideológica, consolidando, portanto, dois grandes campos político-literários: o tema social, alinhado à esquerda, o religioso à direita. Tal percepção esquemática e dividida do campo literário a partir de uma simbiose tão profunda entre política e literatura impõe à crítica contemporânea duas tarefas essenciais: delimitar o que há de literário e extraliterário na nossa chave de leitura do decênio de 30 e, em seu desdobramento, identificar e entender as lacunas que revelam o que a associação da literatura à orientação política de esquerda ou de direita tanto não explica quanto mascara o que houve de propriamente literário na conformação do paradigma de 1930. Inserido nessa perspectiva revisionista da crítica modernista, este estudo parte de um movimento historiográfico de localizar e discutir a origem, na coesão político-literária, da divisão na ficção e da polarização nos juízos críticos, estabelecendo, para isso, diálogo com as discussões levantadas por Luís Bueno (2006), em sua análise de *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano, e Cássia dos Santos (2001), em seu estudo sobre a recepção crítica da obra de Lúcio Cardoso, para, então, encaminhar a investigação por um dos polos da divisão político-literária que persiste lacunar, aquele que se nomeou por “católico”, tanto na crítica quanto na ficção. No estudo do exercício crítico dos autores católicos, a questão norteadora trata-se da investigação dos ideólogos d’*A Ordem*, Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde, e do poeta Murilo Mendes para o entendimento da proposição da intelectualidade católica para a literatura e se ela se configura como uma perspectiva religiosa una ou plural. Em consequente, a análise dos romances católicos que compõem o nosso corpus, *Maria Luísa* (1933), de Lúcia Miguel Pereira, e *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* (1929), de Barreto Filho, estrutura-se a partir de movimento análogo ao desenvolvido no estudo metacrítico dos primeiros capítulos e busca na origem da polarização na ficção, a que dividiu o romance de 30 em dois grandes temas, uma proposição analítica que não seja estruturada pela tematização enquanto principal categoria crítica. Para tanto, parte-se do diálogo entre a ficcionalização do impasse frente ao adiamento da utopia (BUENO, 2006) e a tensão enquanto dado primário de eixo interno da narrativa (BOSI, 1995) para uma hipótese de leitura da ficção enfocada na composição do texto literário, analisando como a estruturação da focalização e a voz narrativa conformam perspectivas de elaborações ficcionais distintas de personagens que traçam seu caminho pelos dilemas entre os princípios da moral religiosa e o estar no mundo.

Palavras – chave: Literatura brasileira; Crítica literária; Prosa; Modernismo; Romance de 30.

ABSTRACT

The literary production of the 1930s has been studied from a perspective affiliated with modernist criticism tradition. It associates the division of prose into two strands with ideological polarization, consolidating two major political-literary fields: social theme, aligned with left-wing criticism, and religious matter on the right. Such schematic and divided perception of the literary field from such a profound symbiosis between politics and literature imposes on contemporary criticism two essential tasks. Foremost, to delimit what is literary and extra-literary in our reading key of the 1930s. Hence, to identify and understand gaps that reveal what the association of literature to the political orientation of left or right does not explain, masking what was precisely literary in the conformation of the 1930s paradigm. Inserted in such revisionist perspective of modernist criticism, this study starts from a historiographical movement to locate and discuss the origin, in political-literary agreement, of the division in fiction and the polarization in reviews, establishing a dialogue with discussions raised by Luís Bueno (2006), in his analysis of *O Gororoba* (1931), by Lauro Palhano, and Cássia dos Santos (2001), in her study about the reception of Lúcio Cardoso's work by critics. Then, it forwards an investigation through one of the poles of the political-literary division that remains a lacuna, the one named 'catholic' in both criticism and fiction. In studying the exercise of criticism of catholic authors, the guiding question was to investigate the *Order's* ideologues Jackson de Figueiredo and Tristão de Ataíde, and the poet Murilo Mendes to understand their proposition for literature and whether it configures a singular or plural religious perspective. Accordingly, the analysis of the catholic novels chosen to compose our corpus, *Maria Luísa* (1933), by Lúcia Miguel Pereira, and *Under the Malicious Eye of the Tropics* (1929), by Barreto Filho, is structured in the same way as the metacritical study of the first chapters. It seeks at the origin of the polarization in fiction, which divided the novel of the 1930s into two major themes, a proposition of literary analysis not structured by thematization as the main category of criticism. Therefore, we moved from a dialogue between fictionalization of the impasse given the postponement of utopia (BUENO, 2006) and the tension as primary data of the internal axis of the narrative (BOSI, 1995) to a hypothesis of reading fiction from the internal composition of the literary text. Thus, we have analyzed how the structuring of the focus and narrative voice shape perspectives of different fictional elaborations of characters who trace their path through the dilemmas between the principles of religious morality and being in the world.

Keywords: Brazilian literature; Literary criticism; Prose; Modernism; Novel from the 1930s.

SUMÁRIO

1. UMA INTRODUÇÃO À IRONIA DA DIVISÃO	11
2. A DÉCADA DE 30 ENTRE A CRÍTICA E A FICÇÃO	19
2.1. Questões iniciais	25
2.2. A crítica da crítica de 30: no rastro da polarização.....	32
2.2.1. O Gororoba e a configuração da polarização na ficção	33
2.2.2. Lúcio Cardoso e a crítica literária entre projetos político-literários.....	39
2.3. Entre a polarização e a coesão: a relação entre a crítica e a ficção.....	47
3. A PRESENÇA DA RELIGIÃO EM 30	49
3.1. Os “carolas”	49
3.1.1. A intelectualidade católica	54
3.1.1.1. A Ordem	55
3.1.1.2. O tempo	65
3.2. O nacional, o eterno e os modernistas	69
3.2.1. A espiritualidade nacional	70
3.2.2. Modernismo(S): o lugar de Deus na literatura	74
4. ENTRE RESISTÊNCIAS E DESISTÊNCIAS: A FICCIONALIZAÇÃO DE UM PRESENTE PROBLEMÁTICO	81
4.1. Da crítica à ficção: os projetos político-literários e as categorias críticas	81
4.2. Repensando a tematização: a tensão enquanto “nó” do estar no mundo.....	84
4.2.1. Entre o atraso e o fracasso: o sujeito de um tempo problemático	90
4.2.2. A consciência do impasse	95
5. A MORAL RELIGIOSA EM CRISE: POSSIBILIDADES DE (RE)EXISTÊNCIA	99
5.1. Ficcionalizações do “estar acima do mundo”	99
5.1.1. Uma senhora rígida	103
5.1.2. O seio da amante e o seio da esposa	122
5.2. O silêncio da busca: dois caminhos, um mesmo dilema	140
6. UMA CONCLUSÃO SOBRE TEMPOS INCONCLUSOS: RE-EXISTIR NO MUNDO QUE NÃO SE RESOLVE	145
BIBLIOGRAFIA	

1. UMA INTRODUÇÃO À IRONIA DA DIVISÃO

Quando o intercâmbio entre as diversas colorações da nossa sensibilidade for bastante forte para mantê-las em constante vibração, então o milagre se dará, e poderemos falar em brasileirismo. Até lá, porém, só nos podemos regozijar das nossas diferenças, sem querer manter entre elas hierarquias e precedências artificiais. União não significa uniformidade; e será, ao contrário, tanto mais forte quanto mais respeitadas forem as diversidades.

(Lúcia Miguel Pereira)

Toda pesquisa tem uma fagulha inicial, uma curiosidade persistente que, não nos abandonando, revela a questão-mestra, de onde virão todas as outras, e para a qual sucessivamente se retorna, ora em tom de resgate, ora de afastamento, nesse processo espiralado da escrita que ressignifica sucessivamente o primeiro “será?”. O questionamento inicial desta pesquisa, em sentido contrário, foi se presentificando à medida que se consolidava a percepção de certa ironia da divisão preponderante nas discussões críticas nos periódicos do interior do decênio de 30. A leitura de alguns artigos de *Boletim de Ariel*, por exemplo, é suficiente para se perceber, não raro junto a certo tom jocoso, um campo minado de polêmicas entre “Norte e Sul”¹, que retroalimentavam entre si a mesma crítica do prejuízo da qualidade literária das obras pelo seu caráter engajado, que forçava o texto em prol de um “partido” e, separando essa trincheira, o “excesso de Norte”² ou o excesso de Deus.

Sem o contato direto com o exercício crítico do interior do decênio, o eco que chega aos nossos dias é de uma década marcada unicamente pelo romance social e, ainda, por parte dele ser “ruim”, em uma mesma associação que une o caractere programático do romance social/proletário à configuração de obras panfletárias e, por isso, com “pouca qualidade literária”, tendo como exemplo romances de Jorge Amado como *Cacau* e *Suor* e até mesmo o *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão.

Mas, enquanto o sr. Amando Fontes, numa grande fidelidade à sua função de romancista, apresenta apenas o que viu, o que lhe parece ser a vida proletária em Aracajú, sem nada forçar em benefício do seu credo pessoal, os outros dois, esquecidos do papel que devem desempenhar, põem os seus romances ao serviço de uma corrente social, para denunciar com o sr. Jorge Amado, para destruir e borrar de preto com o sr. Oswald de Andrade. (FARIA, 1933, p. 7)

¹ Referência à formulação de Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, para nomear duas tradições da prosa: a do Norte, que privilegiaria um contato mais direto com a realidade social; e a do Sul, que se caracterizaria por uma temática mais cosmopolita.

² Alusão ao polêmico artigo de Octávio de Faria, “Excesso de Norte”, publicado no *Boletim de Ariel*, em 1935.

Em artigo que põe lado a lado os romances *Os Corumbas*, de Amando Fontes, *Cacau*, de Jorge Amado, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, Octávio de Faria tece elogios ao primeiro, chegando a afirmar ser ele “realmente um romance” por não “torcer” o texto literário em prol de uma corrente de pensamento, em função, na realidade, do intuito central de criticar o projeto literário dos outros dois romances no que ele chama de “ataques literários à burguesia”. A crítica de Faria converge, portanto, com a discussão a que nos remetemos, que associa o caráter programático do romance social a um defeito de composição estética.

O nosso interesse, neste ponto, não se trata tanto de recuperar certo rastro historiográfico da tradição crítica dessa vertente do romance de 30, mais marcadamente empenhada³, mas de elucidar como ela é apenas parte da problemática do caráter político-literário que marcou a crítica e a prosa modernistas. Porque, se nos atentarmos à operação crítica que está na base do texto, reconheceremos a semelhança com a lógica presente no seguinte texto de Jorge Amado (1934, p. 97) sobre o romance *Em surdina*, de Lúcia Miguel Pereira:

Sinto também que a romancista vive presa a um círculo de ideias das quais não se pode libertar, o que lhe restringe as possibilidades, impedindo o desenvolvimento completo do romance, o aproveitamento de certos detalhes. Compromissos talvez que roubam parte da independência da escritora.

[...]

Deixa uma esperança no fim: Deus.

Acho até que Deus não apareceu em todo o livro de propósito. Para ficar como esperança. Nota-se que se ele aparecesse, se a religião influísse mais nos personagens, nem por isso eles melhorariam e dariam outro rumo às suas vidas. Porque a moral é a mesma e fracassa. (AMADO, 1934, p. 97).

O tom da crítica de cada texto, claramente, não é comparável (ainda que alguns textos mais polêmicos de Jorge Amado se aproximem muito da tônica utilizada por Octávio de Faria) por uma diferença crucial na relação entre política e literatura nas vertentes do romance de 30. O catolicismo, ainda que tenha nutrido simpatia pelo integralismo, não se configurou enquanto projeto político como o comunismo e, portanto, seu caráter empenhado no que ficou conhecido por “romance católico” não foi tão nitidamente visto enquanto projeto e orientação ideológica⁴. De outra face, a crítica à presença de Deus no romance tampouco parece ser suficientemente explicada pela associação entre o catolicismo e um conservadorismo político, até mesmo pela colocação de Jorge Amado que não problematiza a moral conservadora que, segundo ele, seria

³ Adotamos, aqui, o uso desse termo que faz Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*, em que “empenhado” aparece como categoria correspondente ao engajamento social tanto da crítica quanto da ficção.

⁴ Há, nessa diferenciação, uma questão importante quanto à *práxis* política: tivemos escritores filiados ao PCB, a exemplo de Jorge Amado, enquanto, dentre os escritores católicos, ainda que Jackson de Figueiredo defendesse a fundação de um partido católico, nunca houve, a esse respeito, nem consenso nem apoio para que esse projeto se concretizasse.

a mesma de qualquer forma. O “problema” é a presença divina em sua associação com a esperança, porque, para ele, ela só pode estar na revolução social.

Portanto, não parece ser uma equivalência que se sustente um esquema entre romance social e esquerda de um lado, direita e romance católico do outro. Há uma questão de raízes mais profundas – e não explicitadas – na problemática de Deus figurar como esperança. Essa configuração de uma anteposição que não se conforma unicamente por um projeto político de fundo impõe que, para compreender o que anteriormente chamamos de “ironia da divisão”, é necessário se atentar mais à operação crítica de uma mesma natureza do que à identificação dos contornos marcadamente políticos nos grupos que polarizaram a crítica modernista.

Nesse sentido, do mesmo modo que Octávio de Faria aponta para o empobrecimento e dogmatismo da obra por um “credo pessoal”, Jorge Amado faz a crítica à Lúcia Miguel ao assinalar não só certo desacordo com a presença da religião no romance, mas a como a autora “torce” o projeto literário para que Deus possa “ficar como esperança”. É também importante notar que não há um movimento cego de condenação da obra e sim de sua valorização enquanto o que há nela de “qualidade literária”, mas que tem suas “possibilidades restritas” pelo projeto empenhado em cima do qual o romance se constrói. Movimento análogo faz também Octávio de Faria em seu texto sobre *João Miguel*, de Rachel de Queiroz: “Há de fato no novo romance de Rachel de Queiroz certos “realismos” que não me parecem naturais, inadmissíveis num romance do valor de *João Miguel*.” (FARIA, 1932, p. 8), demonstrando não ser o problema propriamente uma temática “social”, mas a identificação do social enquanto projeto.

Esses breves exemplos vistos em conjunto elucidam como toda a dinâmica em torno da discussão dos diferentes “problemas”⁵ (CANDIDO, 2011, p. 237) enquanto centrais na elaboração literária tanto não se deu de forma simples quanto carregava uma questão mais de fundo, da figuração do elemento social ou religioso enquanto sua afirmação programática na literatura de ficção. A própria modulação das críticas, que pontuam precisamente ser a temática enquanto projeto ideologicamente orientado uma limitação imposta às potencialidades da obra, demarca que há consonâncias e dissonâncias entre o que há de literário e extraliterário no exercício crítico do decênio de 30.

Ainda que a polarização ideológica mundial e a simbiose político-literária que marcou a prosa modernista corroborem para uma visão bastante esquemática, o contexto brasileiro e, inserido nele, o campo literário da época se mostram muito mais difusos e complexos do que o enfrentamento entre dois grandes grupos nas páginas dos jornais faz parecer. Destarte, a

⁵ Terminologia utilizada por Antonio Candido para falar do privilégio dado ao tratamento do “tema” na prosa modernista.

espinhosa separação geográfica a que nos referimos inicialmente, tão problemática quanto crucial para se compreender o embaralhamento de projetos no modernismo, amplifica a complexidade do nosso campo literário, permeado por divisões em uma época que tanto buscou o “nacional”.

Norte/Nordeste e Sul; direita e esquerda; romance social e católico, alguns binômios dentre os tantos que se situam na mesma percepção de uma literatura dividida. Entretanto, o que a transformação da tradição regionalista em “romance do Nordeste” e a católica/intimista, em contraposição, correspondente ao “Sul” sinalizam é que há muito que se ler no Brasil que foi palco dos modernismos que não se explica pelo embate político atrelado ao contexto dos regimes totalitários. Um texto que elucida o que estamos pontuando é o polêmico “Excesso de Norte”, a que nos referimos anteriormente, em que Octávio de Faria afirma:

Desapareceu assim o romance – o romance que era o essencial de *A Bagaceira* (1928) como quase tudo em *Os Corumbas* (1933) – para só ficar o depoimento, a descrição de lugares curiosos e de flagelos, de males sociais e de explorações, como se no romance o característico pudesse tomar lugar do geral, o social do psicológico, o político do ontológico. O testemunho prestado deixou de ser testemunho do homem para ser testemunho do local, do regional, isto é, em última análise, do social e do nacional. E a bem dizer o herói desses romances passou a ser o Norte, quando só o homem poderia ser esse herói, como na verdade só ele o é nos romances verdadeiramente certos que nos vieram do Norte: *Os Corumbas*, *A Bagaceira*, *João Miguel* e alguns poucos outros, entre os quais não é possível deixar de contar alguns mais recentes como *Bangüê* e *São Bernardo* (que não me agradam por muitos lados, mas que inegavelmente devem ser considerados romances certos). (FARIA, 1935, p. 263).

Há uma nítida diferença entre o texto que citamos anteriormente, de 1932, e esse que trazemos agora, de 1935, que carrega um contorno muito mais condizente com o extremismo por meio do qual a ambiência literária de 1930 é usualmente descrita e, dessa forma, desenha uma ascendente da polarização no seio de nossa intelectualidade ao longo do decênio. Nesse que é um dos textos mais extremados do escritor católico, para além da crítica ao social enquanto programa, há um delineamento claro de um separatismo geográfico, que persiste até os nossos dias, e faz perceber um cruzamento de “fraturas”, segundo o que fala Bueno (2006, p. 32): “É inegável que essa formulação [a literatura de ficção dividida em duas correntes] faz sentido e se assenta sobre outras formas de fratura da sociedade brasileira, expressas por binômios como norte-sul ou litoral-sertão.”.

O texto de Faria se constrói a partir da miscelânea entre duas fraturas e confunde no mesmo enfrentamento o Norte com a tematização do meio social e o que ele chama de “Centro”

com a temática não só urbana como espiritualista, de caráter “ontológico”. Há nesse texto o rastro de uma fratura que segue até os nossos dias, de se assumir a arte que se produz no Sudeste como universal, representativa do “homem” (qualquer homem) e entender como signo do “local” a literatura advinda do Norte e Nordeste. Há um grande nó nesse embaralhamento, motivo da ira do autor, de justamente essa literatura, que ele diz não representar “o homem”, ser alçada a projeto modernista de literatura nacional, porque ficcionalizava a ânsia por “redescobrir o Brasil” que marcou o decênio de 30. A tônica do texto de Faria em 1935 e a polarização extremada que vemos se desenhar em curto período de tempo não é à toa portanto, nem responde unicamente a uma discordância de orientação ideológica, mas se insere na disputa pelo projeto de nação.

Caracterizando, por fim, que essas fraturas são mais um embaralhamento que faces de uma mesma divisão está uma interessante colocação de Jorge Amado (1934, p. 97): “Com Otávio de Faria e José Lins do Rego, Lúcia Miguel Pereira forma o grande trio dos moços intelectuais da direita no Brasil.”. O que o romancista faz de uma só feita é desassociar a polarização ideológica e geográfica, afinal, não é por Zé Lins ser um dos principais escritores a se ocupar da relação do homem com a terra que o fará sob a perspectiva de quem vive dela, menos ainda em sentido de emancipar os trabalhadores, como quer o autor de *Cacau*. É lógico que o que ele faz é apenas suplantando uma simplificação por outra e desconsiderar as diferenças importantíssimas entre os três escritores, todavia, o efeito que assinalamos é o escancaramento de uma arbitrariedade com outra, ou ainda, de esquematismos vários que poderiam ser usados para sustentar um campo literário cindido em dois.

Ao pensar nas múltiplas fraturas da sociedade brasileira, chegamos à complexidade que se configura quando, inserido no legado do modernismo de 1922 e do próprio sentido de busca pela literatura nacional, o romance de 30, em movimento contrário, desvela um Brasil fraturado tanto na representação que a ficção faz dele quanto nos enfrentamentos e disputas entre a nossa intelectualidade. A percepção de que falamos, portanto, não de uma literatura nacional cindida em duas unicamente, mas composta por bipartições que se multiplicam, fundamenta a hipótese de que parte esta tese quando nos desloca da *ironia da divisão* para a *falácia da divisão*.

Tal deslocamento não se operou exclusivamente pela compreensão paulatina do contexto modernista, antes o percurso desta pesquisa, que carregou o mesmo sentido de mergulho na crítica dos periódicos e nos romances de 30, operou um duplo movimento e, assim como a íntima convivência com a crítica empenhada havia nos empurrado em direção à polêmica, o *tête-à-tête* com a ficção nos empurrava em direção oposta.

Desse modo, o exercício crítico de 30, atuando como memória da divisão, fazia com que, quanto mais nos aproximávamos dele, mais compartilhávamos de seu caráter extremado. Enquanto isso, a literatura de ficção carregava em si, embricados na fatura das obras, os elementos “social” e “religião”, ponte essa presente na frase que encerra o capítulo de *Menino de engenho* que nos apresenta o quarto dos santos: “Era assim a religião do engenho onde me criei” (REGO, 1997, p. 27). Findando assim a narração das práticas religiosas díspares de tia Maria e do velho Zé Paulino, a religião do engenho se configura num complexo de práticas sócio-religiosas em uma multiplicidade que se embrica nos usos e desusos do quarto dos santos.

Passagem essa que elucida a potencialidade do texto literário de, ultrapassado o tempo da divisão, alcançar novas interpretações de leitores de tempos futuros, organizados por paradigmas distintos que não o que orientou a leitura dos romances no interior de 1930. Nessa existência, o livro inaugural de Zé Lins alcançou nosso olhar contemporâneo e nos lançou em definitivo para esse outro embaralhamento, que víamos desenhar-se no tecido ficcional e não era composto por fraturas, mas pela coexistência dos constructos social e espiritual configurando o engenho dos olhos de Carlinhos.

No contexto político-literário cuja complexidade abordamos até agora, o nosso primeiro movimento para atrelar esses dois grandes temas da prosa modernista foi a seleção de um *corpus* que os abrangesse para que as obras das duas vertentes fossem olhadas em conjunto, sob um mesmo crivo de análise. Com esse objetivo, o *corpus* da pesquisa compreendia inicialmente dois romances “sociais” e dois romances “católicos”: *O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *Menino de engenho*, de José Lins do Rego; *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira, e *Sob olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho. Em face desse recorte e desse primeiro intuito, a busca pelo caminho analítico trouxe consigo um entrave metodológico inicial de que, enquanto a análise fosse mobilizada no interior da divisão temática, dificilmente conseguiríamos propor uma perspectiva conciliatória entre social e religião sem recair em novos esquematismos.

A revisão da proposta inicial inseriu-se em um processo cíclico de percepção do quão fundo a ironia da divisão havia se enraizado em nossa hipótese de trabalho, o que nos fez compreender que a simples proposição de um recorte analítico que abarcasse as duas vertentes da prosa não seria suficiente para nosso intuito, uma vez que mantinha a lógica da polarização. Dessa assunção adveio a questão metodológica que aparamentou a perspectiva revisionista necessária para a investigação da falácia da divisão: a escolha por uma inversão de sentido no estudo da crítica modernista – do mergulho para o distanciamento analítico – para ser possível,

efetivamente, investigar as categorias críticas que haviam operacionalizado o enraizamento da polarização político-literária na Historiografia Literária.

O capítulo *A década de 30 entre a crítica e a ficção*, que inicia esta tese, dedica-se, portanto, a defrontar os mecanismos críticos da divisão que conformou o paradigma de 30 e como as categorias críticas que perpassam a tradição de estudo analítico da crítica e da prosa modernistas perpetuam a lógica da polarização, mesmo quando se tenta desmontá-la. E, como consequência, este estudo inicial lidou também com a ambivalência destas categorizações que se fabricaram no cruzamento entre polarizações e campos do conhecimento. Sendo assim, o nosso exercício crítico se tratou fundamentalmente da reconstituição da relação entre política e literatura que fabricou as categorias “social” e “católico”, dentre outras que figuram como correspondentes – como “regionalista” e “espiritualista” –, para esclarecer os fenômenos que instituíram a coesão político-literária no cerne do paradigma de 30.

A consequência primeira de desvencilhar a simbiose entre política e literatura nas categorias críticas foi a percepção das lacunas na compreensão dos fenômenos no que eles carregam de interpretação e criação literária. Assim sendo, a hipótese de trabalho que orienta os três capítulos seguintes é o desmembramento desse percurso crítico inicial, que nos conduziu em direção ao que parece ser uma importante lacuna que persiste em nossos dias: o que o termo “católico”, usado para delimitar os autores e sua produção crítica e/ou ficcional, significa para o nosso campo literário. Tendo essa investigação como norteadora desta tese, foi necessário rever também o nosso *corpus* de modo a centrar o olhar em uma proposição de análise para as duas obras concernentes a essa terminologia na ficção, ou seja, os dois romances de autores católicos: *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira; e *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho.

O capítulo subsequente, *A presença da religião em 30*, com o mesmo intuito de compartimentar o que foi fundido pela simbiose político-literária, dá prosseguimento ao estudo crítico a partir da busca por clarificar o significado do que se compreendeu por “intelectualidade católica”. Um primeiro intuito foi de delimitar o que se relaciona à atuação cultural da Ação Católica e o que diz respeito ao desenvolvimento de uma linha de interpretação da literatura de base teológica, de modo a investigar se é possível falar em um único projeto literário católico. No desdobramento e revisão dessa investigação, para se pensar o lugar crítico da religião no paradigma do decênio de 30, há que necessariamente se confrontar o que a atuação da intelectualidade católica revela sobre a complexidade do nosso campo literário, ou seja, o que ela nos diz sobre a polarização na crítica modernista.

A partir do percurso crítico que desvela uma série de questões e complexidades esquematizadas que contradizem um campo literário cindido unicamente em dois polos, o capítulo *Entre resistências e desistências: a ficcionalização de um presente problemático* elabora a proposta de análise do nosso *corpus* a partir da percepção de que a coesão político-literária, de forma análoga, operacionaliza a falácia da divisão na ficção por sua categorização em dois grandes temas, “social” e “religião”. Sendo assim, a hipótese que desenvolvemos é de que não é possível se desvencilhar do paradigma de 30 ao mobilizar a tematização enquanto eixo de análise, de modo que as esquematizações e divisões persistem enquanto persistir a categorização que as operacionalizou.

Diante disso, assim como a análise da crítica, de antemão, colocou para esta tese entraves metodológicos que revelaram o quão fundo o paradigma de 30 está enraizado em nosso pensamento crítico, o “tema” como uma categoria que sustenta a polarização reverberou em uma importante reflexão: como operacionalizar um olhar para a ficção que escape às categorias críticas da polarização?

Em resposta a essa questão, analogamente ao que se fez no percurso crítico para não reproduzir o esquematismo da divisão literária, a nossa escolha metodológica consistiu em uma perspectiva crítica que não se eximisse de pensar o paradigma do romance de 30, mas que partisse de dentro do texto literário. Para isso, nosso caminho foi estabelecer um diálogo entre as chaves de leitura de Alfredo Bosi e Luís Bueno, de modo a olhar para a interpretação da pluralidade do romance de 30 enquanto diferentes caminhos de elaboração do “espírito pós-utópico” (BUENO, 2006) a partir da esquematização das vertentes da prosa modernista segundo a gradação da tensão entre sujeito e mundo (BOSI, 1995), construída, portanto, internamente na estrutura narrativa.

Frente a essa discussão preliminar, no capítulo *A moral religiosa em crise: possibilidades de (re)existência*, tem lugar a análise dos romances *Maria Luísa* e *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, que busca compreender como cada narrativa constrói a trajetória das personagens, unidas pelo mesmo dilema da busca por guiar seu “estar no mundo” pela moral religiosa, mas que, como consequência, elaboram crises espirituais distintas. Dessa forma, ao olhar o tecido narrativo em sua lógica interna é possível compreender o que essas diferentes perspectivas de uma crise de matriz religiosa comunicam sobre uma complexidade não vista da ficcionalização do contexto do decênio, realizada pelo que foi conglomerado em torno do termo “católico” no romance de 30.

2. A DÉCADA DE 30 ENTRE A CRÍTICA E A FICÇÃO

Afinal, como é que se consegue reconhecer em um ato, em um gesto, em uma palavra ou em um texto, que é ali, exatamente, que tudo realmente começa? Um problema, como se vê, que são dois; uma interrogação que se desdobra e que se alastra, abrigando na verdade, na fissura que se cria no interior dela, um enredo problemático, um enleio duvidoso de elementos heterogêneos que deve ser indagado – sabendo porém, de antemão, que a solução não existe ou existe apenas como hipótese de solução.

(Ettore Finazzi-Agrò)

Ter por objeto de interesse um campo literário como o que se constituiu em 1930 traz um dilema por primeira – e talvez principal – tarefa crítica: como ler uma relação tão simbiótica entre literatura e sociedade, que cindiu em dois polos nossa intelectualidade? E, ainda, como lidar com essa força militante que guiou a literatura e a crítica do interior de 30, sendo que, mesmo décadas depois, parece haver se cristalizado camadas e camadas de um separatismo político-literário que torna tão nebuloso o exercício da crítica literária?

Dessa segunda questão advém a escolha metodológica que estrutura o percurso deste capítulo, a de operar uma mudança na trajetória desta pesquisa, uma vez que ela se iniciou com a aproximação a esse terreno tão espinhoso de 30: aproximou-se da ficção, para uma leitura de conhecimento da vastidão além cânone da prosa modernista; aproximou-se da crítica mais militante possível, daquela que mora nos periódicos, em busca da discussão dos romances que pouco sobreviveram ao tempo e não tinham uma voz crítica fora dos jornais da época. Agora, é a hora de distanciar-se desse exercício crítico empenhado do interior de 30, partindo da crítica que se fez sobre ele nas gerações que se seguiram, inclusive, nesse ensejo, a tradição crítica que está em franco desenvolvimento na contemporaneidade.

Antonio Candido, no prefácio à tese de Sérgio Miceli⁶, insere o trabalho do autor no que chama de “formação da perspectiva histórica, no suceder de uma geração pela outra” (CANDIDO, 1979, p. X) e afirma que a cada nova geração crítica se operacionaliza a análise com um distanciamento que a anterior não é capaz por não ter a seu favor uma “perspectiva temporal”. Incluindo sua própria experiência para demonstrar a distância do lugar histórico dele e de Miceli em relação às gerações críticas de 30 e 40, diz: “Mas eu não os vejo assim, porque

⁶ Livro publicado em 1979, sob o título *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, resultado das teses de doutoramento defendidas por Miceli, em 1978, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo e na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris.

me formei olhando-os na rua, nas fotografias de jornal, nas salas, no noticiário e na referência viva de terceiros.” (CANDIDO, 1979, p. X), o que, para o crítico, determina o diferente modo de se relacionar com as informações que sustentam a argumentação de Miceli, como ele sintetiza ao dizer: “eu *ainda* posso sentir, mas ele *já* não” (CANDIDO, 1979, p. XI – grifo nosso).

Essa síntese nos diz que a chave da primeira formação da perspectiva histórica está na transformação da compreensão analítica atravessada pela experiência pessoal para a que se opera por meio do conhecimento histórico sobre as condições de produção do texto literário. Candido nos dá, portanto, o testemunho da geração de críticos que, se não estiveram no centro das polêmicas dos periódicos dos anos 30 e 40, a exemplo d’*O Boletim de Ariel* (1931-1939) ou *Dom Casmurro* (1937-1946), formaram-se da “referência viva” dessa crítica, guardando com ela certo parentesco e, por consequência, distanciamento da geração de Sérgio Miceli, não podendo, por isso, partilhar do mesmo juízo crítico.

O interessante desse prefácio é o limiar que Antonio Candido tenta ocupar, demarcando a consciência da importância do surgimento das novas gerações críticas para a construção da perspectiva histórica e, portanto, do trabalho realizado por Miceli, sem se isentar de todo de pontuar suas discordâncias nesse processo. Dando, desse modo, vazão ao conflito entre o seu lugar e o do crítico que prefacia, há uma certa marca de confissão por não poder ver os intelectuais modernistas tal qual aponta (e critica) o autor, já que não conta, justamente, com o distanciamento histórico necessário, enquanto, em outros momentos, já afirma mais agudamente sua discordância: “Micelli às vezes dá realce excessivo à generalização simplificadora” (CANDIDO, 1979, p. XII).

Com essas operações discursivas, aponta a ausência de uma percepção mais individualizada, a respeito da qual ele mesmo faz o *mea culpa* por se ver refém da relação que guarda, na memória, com o objeto de estudo do crítico. É com essa consciência que, logo em seguida, já ameniza: “Seja como for, Micelli tem agulhas finas para remexer o nervo em questão” (CANDIDO, 1979, p. XII) e volta para a tônica de reconhecer a argúcia crítica do trabalho realizado. São, portanto, momentos compostos pela consciência não apenas de seu lugar crítico, nem do lugar de Miceli, mas do próprio processo histórico da crítica literária. As entrelinhas desse esforço conciliatório que tece o prefácio de Candido terminam por nos revelar, talvez, mais sobre a formação da perspectiva histórica do que propriamente o que o crítico enuncia.

Para a nossa visada crítica, interessa tanto essa aguda consciência de Candido, como apontamento dos lugares críticos que cada geração ocupou, quanto o que tanto se esforça por

contornar: o conflito que mora no distanciamento – e no atrito – entre as perspectivas críticas de cada um. Esse elemento não deve passar despercebido porque, ainda que de um conflito apaziguado, que parte da compreensão dos processos históricos, lugares e distanciamentos, não deixa de ser ele mesmo um registro dos mais importantes que nos deixou Candido: a perspectiva histórica não se constrói do simples “suceder de uma geração pela outra”, ou, pelo menos, não assim, tão pacífico como possa parecer, uma vez que esse processo se faz, justamente, no embate das visadas e dos lugares críticos.

O que se verifica, atualmente, é um processo similar na formação de uma nova geração crítica, que vem operacionalizando um movimento revisionista⁷ de juízos literários que se cristalizaram em nossa Historiografia Literária, legado das gerações anteriores, que se configuram como esse primeiro distanciamento apontado por Antonio Candido, e cumpriram a função de iniciar a “crítica da crítica”⁸ de 30. Tal processo começa com a crítica modernista, ao longo das décadas de 40 e 50, com importantes nomes da Semana de 22, como Mário de Andrade e Lúcia Miguel Pereira, que se manteve como referencial ao longo das gerações modernistas, e também nomes como os de Álvaro Lins e Alceu de Amoroso Lima, todos eles críticos que atravessaram os tempos de acirrada polarização político-literária no interior da década de 30. Desse modo, ao operacionalizarem uma primeira crítica literária do Modernismo, o que organizou a visada crítica para a ficção então contemporânea a eles foi o estatuto da divisão, assim como a referência na crítica realizada na década de 30, não só igualmente polarizada, como profundamente militante.

Foi essa a leitura que se consolidou na Historiografia Literária na geração crítica seguinte, que se inicia em meados da década de 60, de quando datam importantes contribuições, como os estudos organizados por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, de 1955 a 1959; de Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, de 1960; de Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1970; também a tese de Sérgio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil*, de 1979, que estamos discutindo neste início e, de João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, de 1974, que também será fundamental para este trabalho.

Ocorre que um estudo como o de Lafetá (2000), por exemplo, responsável por consolidar esse primeiro desenho crítico, veio à luz em outro período de conturbado contexto

⁷ O uso que se faz da terminologia “revisionismo”, em associação à geração crítica contemporânea, faz referência à operação, no interior da crítica literária, de uma visada crítica questionadora de conceitos enraizados em nossa Historiografia e Crítica Literária, não se relacionando, portanto, ao campo do “revisionismo histórico”, conotado no interior da discussão da revisão dos acontecimentos históricos à luz do arcabouço teórico do Culturalismo e Pós-modernismo (RODRIGUES, 2017, p. 184).

⁸ Utilizaremos essa expressão para nos referir às primeiras obras que se ocuparam da crítica literária feita no interior da década de 30.

político, datando do início da reabertura democrática do país e, portanto, não poderia deixar de ser uma crítica vincada em suas raízes históricas no que se refere à relação entre literatura e política. Sintomático disso é o capítulo dedicado a Alceu de Amoroso Lima, em que Lafetá (2000) atenta-se muito mais à ideologia do crítico que ao estudo do desenvolvimento de sua atuação no campo literário.

Todavia, em um primeiro momento, mais que pôr em questão o quanto certa atitude parcial ou militante permanece nessa primeira crítica, nossa proposição é pensar como as gerações críticas estruturaram o discurso da Historiografia Literária acerca do Modernismo de 30, sendo ele marcado pela discussão da literatura genuinamente nacional, um aspecto primordial é compreender essa questão em seu princípio, ainda no Romantismo. No contexto da ficção romântica, estamos muito habituados à reflexão acerca da construção da narrativa de fundação da nação, sendo de praxe a referência à ficção alencariana, por exemplo. Contudo, essa não é uma problemática restrita ao texto literário, marcando também as primeiras histórias da literatura brasileira, que necessitaram lidar, nos termos do discurso historiográfico, com o estatuto híbrido de nossa cultura, marcada pelo processo colonizatório.

Inserindo a questão no interior do movimento de construção das literaturas nacionais, um importante paradigma da historiografia havia sido a identificação de uma origem da qual proviesse o desenvolvimento da cultura nacional, o que, segundo Ettore Finazzi-Agrò (2013), configura, no contexto do Brasil – e de toda a América –, seu desafio de conceber uma narrativa pós-colonial, de primeira face, a difícil operação de se inventar a nação a partir de uma lacuna histórica e, em sua sequência, seguir criando um caractere nacional, uma vez que foi uma impossibilidade permanente dos primeiros séculos da cultura brasileira conseguir efetivamente separar o que era característica brasileira do que provinha de Portugal.

Essas diversas instâncias de impossibilidades constituem a mitologia fundada pela narrativa romântica tanto do Guarani como nobre sujeito originário quanto de Iracema como o mito sacrificial (BOSI, 1992) que dociliza, harmoniza e limpa o sangue do processo colonizatório. À historiografia, não podendo se utilizar dos mesmos subterfúgios do texto literário, fica a dificuldade de estabelecer uma narrativa histórica que preencha o vazio da origem e ulterior desenvolvimento do nacional, uma vez que lida não só com uma expressão literária ibero-americana como com os próprios escritores com formação e estilística atadas a terras portuguesas.

A reconstrução de um passado bárbaro e feliz por Ferdinand Denis e a ânsia de futuro de Gonçalves de Magalhães, baseadas ambas no mito de uma natureza peculiar e paradisíaca, vai continuar sendo, de fato, o princípio e a

finalidade de boa parte da escrita da história, pelo menos até a afirmação do conceito de formação que, em pleno século XX, irá ultrapassar e liquidar de modo definitivo a prática historiográfica oitocentista. (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 65)

O discurso historiográfico constrói-se, portanto, no Brasil, a partir não só da lacuna originária, como de sucessivas faltas que perpassam passado, presente e futuro, para se chegar a uma narrativa homogênea e linear de uma sucessão de acontecimentos coesos e coerentes que leve a cultura brasileira do passado originário ao futuro promissor. O marco que começará a deslocar nossa história literária dessa tradição oitocentista, segundo o que afirma o crítico, será *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, obra de Antonio Candido publicada em 1959, que propõe uma outra perspectiva crítica, de um sistema literário em formação, estudado sob o recorte de “momento decisivos”, rompendo, assim, com o paradigma de um desenvolvimento contínuo e coeso da literatura brasileira.

O Modernismo, todavia, está em um momento anterior, ou seja, inserido na herança crítica legada por esse primeiro ciclo da nossa Historiografia Literária, de uma narrativa de formação nacional consequencial e linear, que se configura como a chave de leitura (presente como perspectiva crítica predominante atualmente) dos Modernismos, sob a perspectiva do “amadurecimento”, abarcando desde a década de 20 até os anos 50. A tese de Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, por certo, constitui-se como base dessa visada crítica ao traçar uma continuidade entre as gerações de 20 e 30, ligadas por um mesmo projeto estético-ideológico, ainda que com ênfases diferentes: a primeira na revolução estética; a segunda na ideológica.

[...] qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (LAFETÁ, 2000, p. 19-20 – grifos do autor)

Essa diferenciação entre os projetos estético e ideológico das gerações modernistas é muito importante para a discussão que estamos realizando, tanto que retornaremos a essas categorias mais à frente. Por ora, é importante atentar-se para o funcionamento dialético descrito pelo crítico, pois é ele que sustenta a chave de leitura da continuidade que Lafetá legou à tradição crítica ao possibilitar que estético e ideológico funcionem como um binômio. Sob essa perspectiva, é possível defender a permanência de um mesmo projeto nos anos 20 e 30, em uma ideia de progressão em que uma geração sucede e supera a outra em sua interpretação da realidade brasileira.

Essa narrativa crítica coaduna, portanto, com a lógica linear da historiografia literária oitocentista a que nos referimos anteriormente, a qual, em uma época tão conflituosa como a que circundou os anos 30 e 40, gera um esquematismo empobrecedor. Afinal, com o desenvolvimento de duas vertentes da prosa, que estiveram em franco conflito, para condensá-las em uma única narrativa linear, o que se operou foi a simplificação do panorama literário, agrupando a ficção nesses dois grandes grupos com a mesma gama de características cada, sem haver espaço para as nuances e diferenças entre as obras e seus autores.

Resgatada sumariamente essa leitura crítica do Modernismo, percebemos como a crítica modernista, a exemplo da tese de Lafetá, em seu caráter vanguardista, carrega em si também uma linearidade narrativa ao combater o passadismo por meio da defesa de superação do parnaso em um processo de revisão da narrativa romântica de fundação da nação. E, ainda, ao analisar o segundo ciclo da Historiografia Literária (ocorrido principalmente entre os anos 50 e 70), que operacionalizou uma primeira revisão das histórias literárias tradicionais ao mesmo tempo que formulou a primeira crítica sobre a prosa modernista, percebemos a prevalência de uma linha interpretativa que também busca traçar uma narrativa linear e homogênea. Um exemplo é a própria leitura do Modernismo corrente, que se orienta segundo a chave da continuidade entre as gerações e do enquadramento da ficção de 30 em dois grandes grupos.

O movimento crítico contemporâneo⁹, na esteira dos “momentos decisivos” de Candido, por sua vez, já se insere no surgimento de um outro fazer historiográfico que, na contramão da síntese, parte da consciência de uma abordagem histórica necessariamente não totalizadora, como afirma Finazzi-Agrò (2013, p. 5): “tenta falar da cultura brasileira não nos termos categóricos ou normativos de uma História no sentido clássico, e sim colecionando fragmentos de ideias, imagens parciais que surgem ao longo (ou ao redor) do percurso ou discurso historiográfico”. É uma perspectiva, portanto, que adentra os “momentos” em busca dos fragmentos para recriar episódios desse tempo, trazendo à tona a complexidade de suas vozes e silêncios e, por isso, tem como central a pesquisa realizada nos acervos, que possibilita justamente o acesso a esses rastros históricos.

⁹ Na perspectiva diacrônica que estamos construindo, trataremos as gerações críticas como pertencentes a três marcos históricos: a crítica feita no interior da década de 30, cujo paradigma, segundo Cássia Santos (2001), tem desdobramentos até os anos 50; a geração crítica dos anos 60/70 (na qual se incluem Lafetá e Miceli); e os estudos críticos mais recentes, que datam dos finais dos anos 90 aos anos 2010, aos quais nos referimos como “crítica contemporânea”. Deles, são exemplos centrais: “Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado” (1997), de Cássia Santos; “Uma história do romance brasileiro de 30” (2001), de Luís Bueno; “O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política” (2010), de Thiago Mio Salla.

Nesse ensejo, teve importância fundamental a influência da historiografia francesa, em particular a discussão feita pelo grupo reunido em torno da *Escola dos Annales*¹⁰, que atuou na inversão do sentido da busca historiográfica e, na quebra com o paradigma oitocentista, está justamente a ressignificação das lacunas, de “buraco” a ser suprido a objeto central de interesse, de modo a reconstituir outras narrativas que rompam com a lógica da história única.

No ato de revisitar a memória, a crítica contemporânea entra em consonância com esse movimento, buscando recuperar os meandros, os conflitos amainados e as nuances equalizadas na narrativa linear das histórias literárias. O que, por sua vez, move o que até então foi construído e assumido como certeza consolidada, do estatuto afirmativo, para o campo do questionamento. Desse modo, há que se notar um atributo “questionador” na relação que muitos estudos críticos contemporâneos estabelecem com a Historiografia Literária, no seio desse momento composto pela revisão da prática historiográfica.

Configurada desse modo, a crítica literária contemporânea que se caracteriza por esse caráter revisionista abre caminho para um movimento crítico questionador – ainda que um conceito esteja no outro –, uma vez que, frente ao revisionismo contemporâneo, parece ser a *questão* a chave para se olhar as gerações críticas anteriores. Assim sendo, como norte de nossa própria visada crítica, figura o “por quê?”: por que dividir? Por que se polarizou? Por que a crítica impiedosa a uns e generosa a outros? Por que foi mais bem sucedida a ficção regionalista que a católica? Por que era impossível a coexistência entre social e religião em uma obra ficcional?

Essas tantas questões desestabilizam as certezas críticas em busca de novos nexos que, por sua vez, têm se estruturado justamente a partir da recuperação dos meandros do contexto político-literário da ficção modernista. E, ainda que o resgate da memória seja imperativo no estudo da Historiografia Literária, particularmente em épocas que tanto disputaram o futuro, agora, neste presente capítulo, parte-se da constatação de que há uma profusão de questões e produtivos debates críticos já em movimento, fazendo com que tomemos por norte a mesma pergunta, ponto de coesão da nova crítica – por quê?

2.1. Questões iniciais

¹⁰ *Escola dos Annales* é um movimento historiográfico do século XX, constituído em torno do periódico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, cuja terceira geração foi conduzida por Jacques Le Goff e conhecida por Nova História, corrente historiográfica francesa associada à publicação da obra “Fazer História”.

O primeiro emaranhado de questões com que nos deparamos não poderia ser outro que não o terminológico. Na dimensão da linguagem, que nomeia e localiza – e também segrega –, está o elemento mais primordial do funcionamento da crítica literária: o processo pelo qual ela cria e esquematiza suas categorias, que, por sua vez, serão o instrumento para congrega e separa – o que é aqui nosso objeto de discussão. Está, portanto, na terminologia a mola propulsora da polarização que buscamos compreender e, enquanto se fizer a discussão crítica nos mesmos termos que se utilizou para operacionalizá-la, na contramão do revisionismo que se tenta operar, a linguagem funcionará como antítese, circunscrevendo a análise crítica no mecanismo primeiro que busca desmontar.

De antemão, há dois campos com categorizações que permanecem e carregam em si vasta tradição e discussão: a crítica e a ficção. Começamos pela primeira, e talvez a mais espinhosa. Resgatamos agora o estudo de Lafetá, que anteriormente abordamos pelo viés da continuidade entre as gerações modernistas, e, agora, iremos nos ater ao que o crítico diz distinguir os modernistas de 20 e 30, suas diferentes ênfases nas categorias “estético” e “ideológico”, termos esses que seguem muito caros à tradição crítica.

Quando opera essa diferenciação, o autor diz que projeto estético e projeto ideológico são duas faces “complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão” (LAFETÁ, 2000, p. 19). Dessa formulação vêm duas permanências críticas: a leitura do Modernismo que se operacionaliza a partir dela e perdura até os dias atuais, ao mesmo tempo que uma certa incompreensão da proposição da relação dialética entre essas duas categorias.

A respeito da última, o que se percebe é a separação entre o “estético” e o “ideológico”, dando prevalência à sua existência mais enquanto polos estanques do que como o binômio em que funcionam, na tese do autor, como “projeto estético-ideológico”. Tal movimento recai no que o próprio crítico alertara: “Esta distinção [...] é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil” (LAFETÁ, 2000, p. 20), sentenciando, ainda: “Assim, é possível concluir que, a despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise.” (LAFETÁ, 2000, p. 20-21).

O desdobramento dessa dissociação é se ler cada vez mais a primeira geração do Modernismo em torno das vanguardas e de sua revolução estética e a segunda centrada no seu engajamento social, o que configura uma grave perda do cerne da proposição de Lafetá: a permanência da relação entre o estético e o ideológico como epicentro dos projetos modernistas.

Neste ponto, chega-se à outra permanência, o projeto estético-ideológico como chave de leitura uníssona do Modernismo, mesmo quando a tese em que o termo surgiu está sendo contestada, como ocorre em *Uma história do romance de 30* (2006). No capítulo “O lugar do romance de 30”, Luís Bueno discute como a mudança da fase utópica para a pós-utópica entre as gerações de 22 e 30 operaria uma mudança tanto estética quanto ideológica, não sendo possível ler as gerações modernistas senão como dois projetos distintos. Dessa forma, temos, na tese de Bueno, um exemplo de uma perspectiva revisionista da tese de Lafetá, mas que opera a discussão ainda no campo do binômio estético-ideológico. Isso denota que, na crítica contemporânea, a chave de leitura da continuidade entre as gerações está sendo revisitada e contestada, mas o mesmo não se verifica com as categorias que operacionalizaram (e seguem operacionalizando) a referida discussão.

Por isso, seguimos na esteira dessa perspectiva revisionista, assim como da teoria da tomada de consciência do subdesenvolvimento desenvolvida por Candido¹¹, mas ampliamos o questionamento para as categorias críticas: é possível ler a produção modernista de 20 e 30 sob a teia semântica por trás das categorias de Lafetá, tão consagradas quanto esquecidas nas relações que carregam?

Isso porque os termos “estético” e “ideológico”, na discussão crítica em que foram cunhados, trazem, coladas à sua aparência de termos bastante amplos, acepções muito precisas, como o próprio crítico delineia quando diz compreender o *estético* associado à linguagem e o *ideológico* ao pensamento (ou “visão de mundo”). Olhemos a exemplificação que se segue a essa conceituação para precisar melhor a discussão:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Falar em projeto estético-ideológico na sua acepção original é falar, portanto, dessa relação simbiótica entre a linguagem e o pensamento (que revela, por sua vez, a visão de mundo), que faz com que, dialeticamente, uma categoria se faça na relação com a outra. O crítico estabelece, ainda, uma outra relação importante aqui para nós, entre “dizer” e “ser”, para

¹¹ Em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, que compõe o livro *Educação pela noite*, Candido (2011) desenvolve, a partir da discussão da tese de Mário Vieira de Mello, sua teoria das diferentes fases da tomada da consciência do subdesenvolvimento no Brasil e localiza a década de 20 como pertencente à “consciência amena do atraso” (ou noção de “país novo”) e a de 30 à “consciência catastrófica do atraso” (ou noção de “país subdesenvolvido”).

colocar que é na linguagem que está manifesta a maneira de ver o mundo, de modo que é no ataque a ela e, mais ainda, em sua disputa, que está também o embate da “visão de mundo”. Ele ainda conclui, no excerto acima, com “investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo”, ou seja, o ataque ou a defesa do “dizer” implica o ataque ou defesa do “ser”. Quando se tem um projeto estético que traz a linguagem popular como o cerne da literatura nacional, tem-se também o pensar o nacional de matriz popular e, por consequência, a sua defesa como cerne da literatura nacional. É, portanto, um projeto estético constituído por uma linguagem que carrega um pensar que é ele mesmo um projeto ideológico de nação.

É essa compreensão que permite que a linguagem exista enquanto pensamento, fazendo com que a proposta estética de 22 atrele o projeto estético a um projeto ideológico. Em um mesmo raciocínio, a(s) ideologia(s) de 30 seriam ela(s) mesma(s) a proposta estética da prosa modernista, de conhecimento profundo da realidade nacional que se formava por meio de sua ficcionalização.

Nessa explicação mora um importante questionamento: é possível ler 30 a partir da chave de leitura do projeto estético-ideológico como o binômio linguagem-pensamento? É uma perspectiva primorosa para se pensar a revolução estética de 22, mas não estamos certos de que o mesmo se aplica à prosa de 30. Falamos isso a partir de um duplo movimento de, primeiramente, trazer a discussão para o campo literário ao falar de uma literatura que se debateu em torno da problemática da representação, da ficcionalização do Brasil; e, em seu desdobramento, de operacionalizar essa discussão dentro do que se pensa ter sido o entendimento da função dessa literatura em 30, a ação.

A dimensão da revolução da linguagem literária, portanto, passa a estar inserida na problemática de olhar para o Brasil a partir do “literário”. Tal relação entre literatura e sociedade, outrossim, não se dá mais em um campo tão abstrato à medida que começa a se entender que há uma função social no fazer literário, o que, em outras palavras, quer dizer que se opera um deslocamento do pensamento para a ação.

Mário de Andrade é uma figura cuja grande angústia – de uma vida inteira – foi estar no caminho desse deslocamento, uma vez que teve sua consciência entre as gerações, não queria da sua obra simples pensamento e linguagem, mas ainda não era o tempo da literatura enquanto ação:

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando “não quero” e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. (ANDRADE, 2002, p. 278).

Como modernista de 22 que era, sabia ser a linguagem o lugar do projeto literário, mas já pressentia essa urgência do tempo político que tomaria a literatura da década seguinte. Não pertencendo, todavia, à geração de 30, não se inscrevia ainda no cruzamento entre literatura e ação, de forma que o único horizonte possível era a atuação política e dela se sabia incapaz, sentindo-se, por isso, falhando com a “atualidade”. No entanto, sua existência no amargor dessa consciência “nem cá nem lá” é responsável por *Macunaíma*, de 1928, nosso maior exemplo do cruzamento entre pensamento e linguagem do projeto literário de 22. E, mais ainda, por um exercício crítico que nos possibilita entender, por meio de seu conflito com a geração de 30, a mudança entre as décadas e o deslocamento que se opera, na literatura, do pensamento para a ação.

Cabe, portanto, compreender o que esse outro termo bastante amplo significou na prosa modernista de 30. Um primeiro aspecto é que, naquele contexto, com o fortalecimento e polarização dos regimes totalitários, falar de ação era, essencialmente, falar de projeto político. No Brasil, embora a polarização entre Esquerda e Direita estivesse ainda se conformando e fosse bastante difusa, tivemos dois polos que desempenharam uma série de ações políticas que polarizaram também a literatura: o Comunismo e o Integralismo.

Esses projetos políticos foram responsáveis por buscar o crescimento das duas ideologias – para usar esse termo tão caro a nós –, que dividiam o mundo, e, cada um à sua maneira, constituíram frentes de ação, sendo uma delas a cultura. Desse modo, a ficção modernista se fez entre literatura e política e, por isso, adotaremos aqui esses exatos termos, falaremos em projeto político-literário como a compreensão da função da literatura constituída pelo compromisso com o momento político, germe da atitude engajada que ela assume quando se constitui como projeto de ação política.

O outro emaranhado de questões, o do campo ficcional, abre-se a partir do primeiro, de modo que compreender a prosa modernista em sua função social, ou seja, configurada a partir de diferentes projetos político-literários, desenha também um primeiro movimento crítico, o de delineá-la mais precisamente e repensar sumariamente uma de suas categorias mais problemáticas – porque mais ampla e falaciosa – o “romance social”¹².

¹² Ao recuperar a trajetória da diferenciação das vertentes da prosa modernista, vemos que, na década de 30, com o surgimento das literaturas regionais, operou-se a contraposição entre Norte e Sul (como nos referenciamos na Introdução), sendo o mais comum a nomeação de romance ou escritores do Norte, configurando-o, por fim, como “o romance regionalista”. É no texto “A revolução de 1930 e a cultura” (2011), de Antonio Candido, que vemos surgir o uso de “romance social” como categoria crítica, sendo que o próprio autor mobiliza os dois termos, social e regionalista (fazendo a ressalva de ser mais regional do que regionalista, na acepção que se tinha até então de regionalismo). Na tradição crítica que se seguiu, já temos a categoria do romance social em funcionamento, como nas obras de João Luiz Lafetá, Alfredo Bosi e, contemporaneamente, de Luís Bueno.

Em artigo sobre o romance *Calunga*, de Jorge de Lima, Murilo Mendes (1935, p. 291) toca no ponto nevrálgico a respeito dessa categoria ao dizer que “Pode-se mesmo dizer que não há nenhuma espécie de literatura que não seja também social.” e segue em sua reflexão – mais ampla do que estamos objetando aqui – a respeito de não ser possível desatrelar o indivíduo de seu contexto social e, por isso mesmo, todo escritor, a despeito de sua ideologia, seria capaz de produzir um “romance social”.

Tal reflexão do poeta está completamente calcada na problemática do contexto de 30 que compreendeu o “social” como projeto político-literário, e é em um movimento de contestação do social enquanto programa que afirma: “E é um documento social de grande alcance, que atinge a realização artística justamente por ter sido escrito sem preocupação de tese ou propaganda política.” (MENDES, 1935, p. 291). O que fala Murilo Mendes está em consonância com o que já observamos nos textos presentes no *Boletim de Ariel*, de apontar como demérito de um autor ou uma obra o que se percebe de seu caráter empenhado, indo, todavia, mais a fundo e problematizando a associação que se estabeleceu entre o romance social e uma orientação de esquerda, para, em seguida, reivindicar a existência do elemento “social” nos romances católicos.

Em um outro movimento de ampliação, assim como o poeta afirma não ser possível desassociar a literatura do “social”, o que queremos pontuar é que, se compreendermos que toda a prosa dessa geração modernista está inserida no projeto de ação de determinado projeto político-literário, todo o romance de 30 carrega um sentido de literatura empenhada. E, portanto, toda essa ficção se mostra como literatura social, não sendo mais possível congregarmos apenas parte da prosa em torno dessa categoria. Do mesmo modo, por mais que se fale, na outra ponta, de “romance intimista”, é importante localizar que essa é uma nomenclatura que se consolidará somente na década seguinte e não reflete a discussão crítica da prosa de 30, a categoria que expressa a outra ponta da polarização é o malquisto “romance católico”.

Longe de se resolver esse complexo crítico-ficcional nesse princípio de discussão, há, todavia, diferentes projetos político-literários e é importante, agora, serem nomeados – para que nos seja possível enveredar por entre os caminhos da ficção modernista – e que estão longe de serem unicamente dois, sob o signo do binômio que preferirmos.

Ao lado do que se chamou, portanto, de “romance intimista”, está também o movimento ou literatura “espiritualista”, outras vezes – não raro pejorativamente – “romance católico”. Termo tão genérico quanto o “romance social”, carrega em si, também, alguns possíveis questionamentos: o que nos diz essa nomeação? O que é um romance católico? A observação nos mostra que eram os romances feitos por escritores católicos, pois não é possível agrupar

um romance como *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira, que tematiza diretamente o catolicismo com *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, cujo eixo já se desloca para a tematização da moral sexual sem contornos tão claros da doutrina católica (embora, sabemos, seja uma tópica diretamente relacionada a ela). Ou, ainda, restringir ao catolicismo um romance como *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso, em que há a religião, mas se ausentam, na representação do morro, padres e igrejas (BUENO, 2006), não havendo, portanto, a instituição religiosa, seus símbolos e representantes. O próprio deslizamento entre intimista, espiritualista e católico para nomear essa vertente da prosa modernista demonstra tanto uma latente dificuldade em lidar com ela quanto as diferenças entre as obras, sendo muito comum que se fale em seu termo mais genérico, literatura ou movimento “espiritualista”.

São questões que, de antemão, já demonstram ser essa uma discussão complexa, espinhosa e que jamais caberia em um subtópico de um capítulo e, por isso mesmo, resgataremos essa problemática mais à frente. Por ora, queremos reequilibrar a balança que nomeia como romances sociais todos aqueles que tematizam a realidade brasileira, enquanto, de outra face, etiqueta de romance católico todos aqueles escritos por intelectuais católicos.

Neste primeiro momento, então, encontremos algum equilíbrio identificando os projetos que fomentaram a ficção de 30. Como discutiremos mais à frente, a configuração da vertente intimista/espiritualista/católica esteve inserida no fortalecimento do projeto de modernização católica no Brasil, sendo que um de seus pilares foi o engajamento do campo cultural (e literário). Desses diferentes nomes pelos quais deslizou, o que expressa o projeto político-literário a que se filiava, no intento de fortalecer a religião na nossa literatura, é o chamado romance católico.

Do outro lado, funcionou o “romance social” como um campo bastante abrangente e interessa aqui identificar dois projetos distintos que são lidos sob essa chave: o romance regionalista, como aquele dedicado à representação da realidade brasileira; e o romance proletário, como ficção de caráter didático da revolução social. O primeiro foi muitas vezes lido como “literatura da seca”, enquanto o segundo ganhou lastro com o uso desse termo pela primeira vez com a publicação de *Cacau*, em 1933, de Jorge Amado, todavia, *O Gororoba*, de 1931, de Lauro Palhano, é tanto nosso primeiro romance proletário quanto um romance que mergulha em uma realidade regional para além da seca, o Pará.

Em seu desenvolvimento pelas mãos de Jorge Amado, o romance proletário assume os contornos de um projeto de ação declaradamente revolucionário que, ao retratar a vida proletária, condiciona seu projeto literário a passar necessariamente pelo projeto político de ação pela via da revolução social.

O projeto regionalista, embora traga em seu cerne a leitura da seca como um problema social, é mais projeto de uma ação de pesquisa, conhecimento e representação das mazelas de nossa realidade nacional do que propriamente a ação programática que se identifica no romance proletário.

Dessa forma, propomos, de antemão, como estruturantes da nossa discussão crítica, desmontar o binômio social/intimista para pensar o romance de 30 a partir desses três projetos político-literários: o romance regionalista, o romance proletário e o romance católico como as principais proposições em face da realidade social, como sua leitura e ficcionalização, assim como de disputa de seu futuro. A nossa proposição termina por servir também de lente para olhar o movimento crítico contemporâneo, ao mesmo tempo em que se alinha ao que acreditamos, dos tantos porquês, ser o central, catalisador das novas investigações sobre a prosa modernista: “por que se polarizou a produção literária?”.

Se fizemos uma primeira grande aposta terminológica, fazemos outra agora, de análise dessa crítica, e apostamos que as duas vozes com que dialogaremos a partir de agora – Luís Bueno, e a rediscussão da polarização na ficção, e Cássia Santos e a análise da polêmica em torno da obra de Lúcio Cardoso pela via da parcialidade da crítica de 30 – organizam-se em função de compreender a polarização política na ficção e na crítica.

2.2. A crítica da crítica de 30: no rastro da polarização

Se apostamos na polarização como questionamento fundamental para a crítica contemporânea, a entrada para analisá-la não poderia se dar de outra forma que não pela investigação dessa questão em sua origem. Dois estudos de caso nos servem para compreender o processo da divisão na dinâmica entre ficção e crítica no interior da década de 30: *O Gororoba*, de 1931, de Lauro Palhano, e *A luz do subsolo*, de 1936, de Lúcio Cardoso.

O primeiro serve como um interessante exemplo de texto publicado antes da consolidação da polarização política como categoria de análise da prosa modernista, mas que, por trazer como elementos de composição da representação das “cenas da vida operária”¹³ tanto a denúncia das condições de vida dos proletários quanto a presença da religião como alento, será inserido nas malhas da polarização literária pela crítica, alguns anos mais tarde, quando o exercício crítico já se inseria no paradigma da polarização.

O segundo, por sua vez, elucida a outra ponta, o exercício da parcialidade de uma crítica já dividida. Cássia Santos (2001), em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, discute essa

¹³ Essa expressão é o subtítulo do romance.

que foi uma das grandes polêmicas do período. A singularidade da recepção crítica do escritor, segundo a autora, é sintomática da rivalidade entre as vertentes da prosa modernista, uma vez que fora muito bem recebido pela crítica na publicação de seu primeiro romance, *Maleita* (1934), afiliado ao romance regionalista, mas vê a situação se inverter vertiginosamente ao publicar *A luz do subsolo*, quando sua ficção assume os contornos da prosa católica. Esse ocorrido constitui-se, portanto, como um olhar privilegiado para as consequências que uma obra, publicada no auge da polarização, enfrentou ao transitar entre os dois polos da ficção modernista de 30.

2.2.1. O Gororoba e a configuração da polarização na ficção

O Gororoba, de 1931, surge logo no início da década e, tal como *A Bagaceira*, de 1928, que vem a público no final da década anterior, ocupa um lugar prévio às significações que comporiam a polarização, a qual terá seu auge de definição apenas entre 1933 e 1935 (BUENO, 2002). E, como precursores que são, por boa ou má sorte, sofrem uma apreciação com valorações que se fixaram posteriormente à sua publicação, como ocorre na relação entre *A Bagaceira* e a produção subsequente, que foi chamada de “literatura da seca”, e com *O Gororoba* e o romance proletário.

Há, todavia, uma diferença crucial entre esses dois precursores. Enquanto o romance de José Américo de Almeida inaugura uma nova tendência que se solidifica e constitui uma tradição literária a partir da repetição e do desenvolvimento de uma mesma configuração romanesca que tem por cerne o protagonismo da seca enquanto um problema social, *O Gororoba* congrega características que, em seu desenvolvimento ao longo da década, estabelecem as tradições literárias que constituirão uma divisão na prosa e na crítica.

Entre a publicação do romance em 1931 e a recepção crítica encontrada em texto de Jorge Amado, publicado no *Boletim de Ariel*, em dezembro de 1933 (AMADO, 1933a, p. 71), temos mapeada a instituição na crítica da “incompatibilidade absoluta” (BUENO, 2006, p. 123) entre social e religião quando se discute essa ficção produzida no interior de 30, assim como, em sua contramão, o resgate de um marco literário que parece tão importante quanto o surgimento do romance proletário: a coexistência, na prosa modernista, de social e religião como componentes de uma mesma obra.

Lauro Palhano elabora o enredo com um narrador pertencente ao universo proletário, intentando, assim, construir uma voz imersa nas cenas proletárias. O protagonista, Cazuzá, nasce na seca de 1877, passa por um primeiro fluxo migratório dos cearenses para a Amazônia,

circunstância que serve para a representação da vida proletária em Belém. Em um segundo fluxo migratório, agora no Rio de Janeiro, traz também as “cenas da vida proletária” que, ainda que tragam as diferenças dos contextos, figuram a mesma miséria. É nessa cidade que o romance se encerra, em uma perspectiva de desolação, após a repetição do mesmo ciclo de esperança e frustração.

O desfecho, por fim, aponta a religião como alento tanto para os sofrimentos individuais (amorosos) quanto para os coletivos (da classe operária). Na análise que faz do romance, Bueno (2006) afirma que esse encerramento traria uma dupla inconsistência: em seu tema, pela presença da religião; e, no percurso narrativo, por dar voz, em sua resolução, não a um operário, mas a um membro da elite letrada:

Para este romance conflui um conjunto de elementos significativos, mas que não encontram nenhum tipo de síntese – nem ideológica nem artística. No plano ideológico, ele explora um certo desejo de assistir à libertação do proletariado, mas sem incluir nesse desejo a necessidade de mudança das estruturas sociais. No plano da construção, forja, através do prefácio, uma situação narrativa de autoproclamada sinceridade, em que o narrador adere aos valores de suas personagens, anunciando até mesmo que cometeria “erros gramaticais” por ser um deles, mas que, na fatura concreta da obra, acaba se constituindo em uma terceira pessoa distanciada, localizada num plano superior, que se separa de seus personagens pela própria linguagem, e chegando mesmo a eleger como porta-voz não um operário, como era de se esperar, mas um médico convertido em frade. (BUENO, 2006, p. 123-124).

A partir do que afirma o crítico, podemos pensar como os elementos do romance se organizam, já que, a seu ver, não corroboram uma tessitura coerente, sendo um texto partido, que não está bem acabado nem em sua ideologia nem em sua fatura artística – se assumirmos os termos por ele utilizados. Se ouvirmos, no entanto, certo ressoar do método e categorias de análise de Lafetá nessa diferenciação feita por Bueno, podemos dizer que ele considera *O Gororoba* falho em seu projeto estético e em seu projeto ideológico. Separamos o binômio aqui porque a análise do crítico não circunscreve o romance em um projeto estético-ideológico, cada ponta é analisada por ele a partir de dois eixos muito caros à década de 30: o romance proletário e a alteridade.

O primeiro aspecto, pertencente ao campo ideológico, tem uma primeira complicação no que é exatamente de maior interesse para a crítica revisionista: seu marco de, pela primeira vez, como projeto do romance, constituir um grande painel da vida proletária brasileira a partir da narrativa do percurso de um proletário (redundância necessária aqui para delimitar protagonista e ambientação, porque é proletária a vida e é proletário o narrador).

Nesse feito se encontraria, então, a primeira fissura do romance que, ocupando-se de retratar a vida proletária, chegando a tecer a aspiração à liberdade da exploração vivida pelos personagens, não finaliza o conteúdo programático e, ao invés de apontar para a revolução, opta pela fé:

É inútil buscar remédio para seus males, íntimos ou sociais, para o egoísmo que avassala o mundo, nas filosofias sem Deus, nas falhas do humano cérebro. Cristo deu a fórmula única, concisa e curta para curar estas lepras: - ‘Amai-vos uns aos outros’ (p. 362). (PALHANO *apud* BUENO, 2006, p. 121-122).¹⁴

Mesmo que não se negue explicitamente a revolução social, a crescente presença da religião até esse desfecho e o atestado da inutilidade de qualquer ação – inclusive a social –, aponta o amor cristão como a única saída para a agonia do protagonista. Essa união entre a denúncia da exploração do proletariado e a religião é o ponto que conteria a maior incoerência do romance e é também o que nos faz perguntar qual o significado que se pode atribuir ao “proletário” de Lauro Palhano.

As proposições de fazer um retrato da vida proletária e de ter por projeto o romance proletário programático parecem se fundir na crítica de Bueno e, de fato, foram uma só a partir da iniciação do romance proletário entre nós por Jorge Amado, já como projeto político-literário. Não obstante, como já nos referimos anteriormente, é importante lembrar que existem dois anos de diferença entre *O Gororoba* (nosso suposto primeiro romance proletário) e *Cacau* (e seu prefácio com a formulação que seria o divisor de águas da prosa modernista): “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1933b, p. s/n) e, se Lauro Palhano nos deu o primeiro romance proletário, Jorge Amado o deslocou e o transformou em programa.

Murilo Mendes (1933, p. 317), em reflexão sobre o que o autor de *Cacau* entendia por romance proletário, afirma que “sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária”, ou seja, coloca em xeque a possibilidade dessa prosa programática no contexto brasileiro, em que esse aspecto, como tantos outros da polarização ideológica, não estavam tão claramente constituídos como em outros países. Todavia, a respeito do romance, afirma: “O autor examina a vida dos

¹⁴ As referências indiretas, inseridas inicialmente em caráter provisório, compuseram a versão final da Tese pela impossibilidade de acesso ao acervo das bibliotecas e arquivos desde março de 2020, e com previsão para manutenção da mesma situação ao longo de todo o ano de 2021. No caso do romance *O Gororoba*, o acesso direto ao texto ocorreu quando de sua leitura e fichamento em fases anteriores desta pesquisa e, diante da impossibilidade de um novo contato com a obra durante a escrita do presente texto, optou-se por manter a referência indireta.

trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco” e ainda conclui: “Com este livro entra Jorge Amado para o 1º team dos novos escritores brasileiros.” (MENDES, 1933, p. 317).

Para ele, portanto, o mérito do livro se dava tanto por sua elaboração literária, quanto pela representação honesta e compromissada dos trabalhadores, situando-o numa ficcionalização muito mais próxima à proposição de cenas da vida proletária d’*O Gororoba* que do discurso do romancista de ambicionar muito mais a “mentalidade proletária” que a representação literária.

É a partir dessa perspectiva, de quem ambiciona o proletário enquanto programa, que Jorge Amado irá, também em 1933, fazer sua crítica a’*O Gororoba*:

Já a segunda parte (vida dos operários no Rio) não me agrada. O sr. Lauro Palhano torce o sentido do livro, torce a vida dos seus heróis e termina o volume em pleno socialismo cristão (amai-vos uns aos outros...). Faz o operário fugir do caminho de revolta para cair na *conformação* que os padres pregam. Aí sente-se a falsidade do livro. O autor que tanto clamou contra a situação de miséria do operariado se conforma com ela. Talvez que ao terminar a fatura do romance, o sr. Lauro Palhano não fosse mais operário... (AMADO, 1933a, p. 71 – grifo do autor).

Tomando contato com essa análise, podemos compreender o que corrobora para ler o que Jorge Amado chama de “socialismo cristão” pelo signo da inconsistência ideológica e o que isso nos diz sobre uma incorporação profunda da polarização dos projetos político-literários, mesmo na crítica que dela se encontra mais afastada – e que se propõe a desmontá-la.

Do conteúdo da crítica de Jorge Amado propriamente, nada causa espanto. Lendo a primeira parte do romance como retrato da vida proletária, elogia pelo “material imenso sobre a vida dos operários amazonenses e sobre os marítimos” (AMADO, 1933a, p.71). A tônica que predomina no texto, no entanto, é a crítica ao desenvolvimento do romance, por figurar nele a religião, que frustra a leitura do “proletário” do romance como o programa que queria o escritor enxergar, no que chama de “solução burguesa ao problema operário” (AMADO, 1933a, p. 71), sendo, portanto, tudo que há de pior no romance. Leitura mais que coerente e esperada de quem estava criando entre nós o “proletário” enquanto programa.

É nesse sentido que Luís Bueno (2006, p. 123) lê também a crítica de Jorge Amado:

[...] Jorge Amado percebe o caráter não-revolucionário do livro, da mesma forma que, por identificar simples tematização da vida dos operários com posição revolucionária, atribui à primeira parte do volume um clamor contra a miséria, dando conta da ambiguidade tremenda que esse livro ganha quando

visto sob a ótica de uma incompatibilidade absoluta, sem qualquer zona de comunicação, entre religião e pensamento de esquerda que não estava ainda presente no momento em que o livro foi lançado, mas que se torna central quando ele é apreciado por um jovem intelectual já imerso num ambiente de cerrada polarização.

O ciclo de leitura crítica que terminamos por reconstruir agora parece apontar que o movimento crítico contemporâneo habilmente olha para a crítica anterior e sabe localizar os sinais da polarização, mas o mesmo não parece se aplicar à sua análise literária da ficção, que ainda termina atravessada pela leitura que se fez dela no interior da década de 30.

Dessa forma, Bueno é muito preciso ao localizar a crítica de Jorge Amado em um projeto revolucionário – que existe na ficção amadiana, mas está ausente na de Lauro Palhano – e na polarização – que estava igualmente ausente quando da publicação d’*O Gororoba*. Nesse ensejo, as ressalvas ao romance começam quando nem todo o empenho revolucionário de Jorge Amado dá conta de ler pela chave programática o livro de Palhano e, sendo já social e religião duas pontas dissociadas na nossa literatura, dificilmente o caminho que toma o romance seria tido por menos que legítima traição dos ideais do romance proletário.

Todavia, quando Bueno está construindo sua própria análise e crítica do romance no que chama de projeto ideológico, aponta para sua inconsistência programática, sendo a principal quebra a forte presença da religião. A crítica de Jorge Amado ecoa na de Luís Bueno e nos faz questionar se, à revelia do intento do autor de justamente dissolver a polarização, não há em sua fala a cristalização dos juízos críticos posteriores a obras como *O Gororoba*, publicada quando a literatura ainda não se consolidara como ação política e estava, aliás, ainda bastante próxima da estética naturalista.

Se assumirmos que o “proletário” dos dois ficcionistas não coincidem, como o próprio juízo de Jorge Amado, em tom de decepção, parece atestar, o projeto ideológico que Bueno busca também parece não coincidir com o que existe efetivamente na publicação do romance em 1931, indo ao encontro, em realidade, com o que se consolidará só em 1933. Assim sendo, na fatura da obra, há, por certo, inconsistências em seu projeto literário, mas se falamos de um “proletário” que compreende apenas a representação de cenas da vida proletária, não apontar para a ação revolucionária e pregar a fé como alento para os sofrimentos parece um projeto possível, sem atestar contra a coesão da narrativa. E, se essa é uma análise possível, é igualmente possível dizer que social e religião converteram-se em polos apartados ao longo da década, mas, antes de 1933, sua existência na ficção não denotava por princípio um projeto literário incoerente.

Desse modo, as inconsistências do romance estão não na conciliação desses elementos, mas nas incoerências da estruturação da figuração do outro na narrativa, e para essa reflexão é preciso introduzir, ainda que não exaustivamente, a problemática da alteridade¹⁵. Atendo-nos ao que ocorre em *O Gororoba*, o que acontece é uma tentativa de construir a narrativa como a figuração do *mesmo*, uma vez que o narrador, a princípio, seria ele mesmo um proletário. Na prática, o que se figura é o *outro*¹⁶, em um claro atestado de que a linguagem estava descompassada com o tema.

Como frequentemente ocorreu nessa ficção, os romances que consideraram terem resolvido o “problema de falar pelo outro” nada mais fizeram que deixar registrada a distância. Assim, diante do problema de como um intelectual poderia falar do proletário, Lauro Palhano lança mão de um narrador que o autoriza a ser essa voz, mas a voz narrativa faz o movimento inverso e se constitui de tal modo apartada daquele universo que ele se desculpa pelos erros gramaticais que cometeria ao dar voz àquelas personagens e traz linguagens apartadas – norma culta para o protagonista Cazuzu e variação popular estereotipada para as demais personagens proletárias.

É também nesse sentido que se opera o desfecho da narrativa. Os sofrimentos daquela vida proletária de Cazuzu não se solucionam de dentro, não é entre os seus que ele encontra o alento – viesse ele da revolução ou da fé – e sim na voz messiânica de Garnier, médico convertido em frade, ou seja, uma nova voz apartada, em superioridade linguística e espiritual.

A questão da alteridade como estruturação da tematização do proletário nos auxilia a, em resposta aos questionamentos feitos anteriormente, responder qual a proposta que está contida no seu tratamento como “romance proletário”, adotando uma diferenciação que o próprio texto nos dá em seu subtítulo. Desse modo, o projeto político-literário que identificamos nesse romance não é um programa, mas intenta, antes, ser um retrato da vida proletária no Brasil. É com esse propósito que o autor nos propõe olhar cenas dessas vidas desgraçadas pela exploração e pela miséria e é nessa proposição que está sua inconsistência. Ele objetiva olhar de dentro, tirar do subterrâneo e trazer à superfície essas vidas, mas o que faz é olhar da superfície as vidas subterrâneas, assim, à distância.

¹⁵ Referimo-nos à distância existente entre a intelectualidade e a personagem popular – caracterizadas na ficção pelas múltiplas tentativas de representação dessa personagem e de seu discurso na narrativa – como importante componente da ficção de 30. Questão essa, de “busca do tipicamente brasileiro”, que data do primeiro desenvolvimento do romance regionalista e permanece até a prosa modernista, como desenvolve Antonio Candido em “A literatura e a formação do homem” (palestra pronunciada na Reunião Anual da SBPC de 1972). No romance em questão, isso ocorre, por exemplo, quando há tentativas de grafar a oralidade na fala das personagens enquanto a fala do narrador se dá na modalidade culta da língua, evidenciando toda a dificuldade advinda dessa distância.

¹⁶ Esses termos utilizados para discussão da alteridade em *O Gororoba* estão na análise do romance em *Uma história do romance de 30*, de 2006.

A ausência da revolução social, como podemos ver, é estrutural, muito anterior à crescente presença da religião enquanto tema e, por isso mesmo, todo o projeto do romance de Lauro Palhano não pode ser lido na mesma chave de *Cacau* e tantos outros que virão depois. Mas pode ser lido como rastro da entrada do proletário na ficção do Modernismo brasileiro, assim como outras obras auxiliam a identificar a entrada de outras personagens populares e o modo como a sua figuração nos serve de eixo de análise da obra literária.

O que estamos dizendo acerca do tratamento da representação dessas personagens na ficção de 30 não constitui qualquer novidade, uma vez que a problemática da alteridade perpassa toda a tradição do romance regionalista. A discussão do caso d’*O Gororoba*, no entanto, aponta para o alcance e a permanência da parcialidade da crítica que se configurou com a polarização. Pontuamos, portanto, esse romance como rastro de uma configuração prévia a ela e, por isso, demarcação de que a configuração que se consolidou das duas vertentes da prosa – e da crítica – modernista é muito bem datada e circunscrita ao contexto da disputa política do projeto de modernização do país.

A nossa análise de que o romance segue sendo anacronicamente atingido por essa configuração atesta também a outra ponta, o enraizamento dos efeitos da divisão até os nossos dias. Para melhor compreender como chega à contemporaneidade essa complexa relação entre polarização e análise literária, faz-se necessário investigar também a configuração da divisão no exercício crítico.

2.2.2. Lúcio Cardoso e a crítica literária entre projetos político-literários

Vasto é o conglomerado de exemplos existentes em periódicos como *Boletim de Ariel* ou *Dom Casmurro* que nos valeria para estudar o exercício crítico que se fez em um acirramento cada vez maior da polarização ao longo da década de 30. Todavia, assim como partimos d’*O Gororoba* para pensar a ficção, faremos movimento análogo para analisar o funcionamento da polarização na crítica literária e teremos como eixo a mudança na recepção crítica da obra de Lúcio Cardoso, que inicia sendo lida como alinhada ao romance regionalista com a publicação de *Maleita e Salgueiro* e, quando é publicado *A luz no subsolo*, o autor passa a ser visto como escritor católico.

Antes de iniciar a discussão, cabe uma reflexão preliminar a respeito da configuração polarizada da crítica. Em texto que trata da “represália” que o escritor sofre depois do deslocamento que se opera entre a publicação de *Maleita* e *A luz no subsolo*, Cássia dos Santos (1998, p. 11) descreve a configuração da crítica de 30 da seguinte maneira: “de um lado, os

autores nordestinos e seus simpatizantes, identificados com a esquerda; de outro, o setor dos católicos ou espiritualistas, próximos da direita” (SANTOS, 1998, p. 111).

Essa descrição, embora não apresente novidade em relação à polarização político-literária que viemos discutindo até aqui, possibilita um exercício interessante de identificar as terminologias adotadas e localizá-las na tradição crítica. Há a prevalência, de um lado, dos termos cunhados na década de 30, como “romance do Nordeste”, “autores nordestinos”, “regionalistas” e, embora use “sociais”, não denota, como podemos perceber em Luís Bueno (2006), a filiação à tradição crítica que trata essa vertente da prosa por “romance social”. Do outro lado, permanece mais firmemente em “católicos”, ainda que de início levante também o adjetivo “espiritualistas” como um possível sinônimo. Essas categorias, em conjunto, revelam uma discussão crítica que, mesmo que objetive analisar a obra de Lúcio Cardoso para questionar o que considera ter sido uma recepção crítica injusta, mostra estar inserida no mesmo paradigma crítico da década de 30 ao mobilizar a discussão da parcialidade da crítica e da polarização da ficção a partir da anteposição regionalistas/católicos, mesmas categorias críticas que são encontradas nos textos do *Boletim de Ariel*, por exemplo.

Esse exercício crítico auxilia-nos também a, tal qual foi necessário para analisar a ficção, pôr em questão essas categorias e os significados que a elas têm sido atribuídos, realizando, assim, a mesma operação para pensar a crítica. E, adentrando por esse campo, é necessário abraçar aquilo que lhe serviu de cavalo de batalha, é o que nos guia entre tantas possíveis nomenclaturas. Desse modo, retomamos, como nosso norte, o princípio da literatura em 30 na sua clara função social, ou melhor, de ação política, porque é justamente essa a batalha que se trava na crítica. Assim sendo, o que nos parece o divisor de águas para o que cada polo da intelectualidade reivindicava para si e apontava como “defeito” de composição para o outro era, de uma face, a orientação social, da outra, a católica. Dessa forma, assim como apostamos em três projetos político-literários na ficção – regionalista, proletário e espiritualista –, na crítica, compreendemos haver a divisão entre dois polos: de um lado a crítica social; de outro, a crítica católica.

Fazemos esse adendo terminológico, portanto, para não só melhor delimitar os projetos críticos que estamos analisando nesse estudo de caso, mas também porque muito nos interessa trazer à baila como Santos (1998) categoriza a crítica realizada no interior do paradigma de 30¹⁷ como “contudente e parcial”. Essa expressão parece dialogar com a problemática que temos

¹⁷ Falamos em “paradigma de 30” porque, em seu artigo, Cássia Santos assume que as questões que organizaram a crítica literária no decênio de 30 irão ter desmembramentos até a década de 50 para, só depois, ser possível falar em um novo paradigma no campo literário.

levantado ao nomear por projetos político-literários as vertentes que dividiram o campo literário em 1930 e que, muitas vezes, estiveram mais no campo político que no literário, principalmente na recepção crítica dos romances.

Para principiar a investigação de como se configura o lugar do nosso objeto de análise entre os projetos político-literários, uma fala de Lúcio Cardoso sobre seu romance de estreia, *Maleita*, de 1934, em entrevista concedida a Almeida Fischer (CARDOSO, 1946), mostra o primeiro lugar que ocupou enquanto romancista: “o romance ‘Maleita’, feito em completa discordância com o que fizera até aquela época e de acordo com a crescente leitura de romances modernos nacionais, como ‘Cacau’, ‘Os Corumbas’, ‘Menino de Engenho’, e outros.” (CARDOSO, 1946, p. 10).

Publicado pela editora Schmidt, efetivamente o romance figurou entre os principais romances regionalistas da época. Em sentido contrário, todavia, está a crítica desse romance feita por Agrippino Grieco, em que ele afirma que o autor era “subjetivo demais para um romance de costumes” (GRIECO *apud* SANTOS, 2001, p. 23). Essa afirmação do crítico parece apontar para uma dissonância entre a estética do romance e o lugar que ocupou na crítica, uma vez que, mesmo tendo tido grande repercussão como romance regionalista, a recepção crítica (ou ao menos parte dela) identificou um traço da estética intimista como defeito de composição.

Essa chave de leitura se manterá na recepção crítica do próximo romance do autor, *Salgueiro*, de 1935, segundo o que afirma Santos, em sua análise da recepção crítica do romancista em *Polêmica e Controvérsia em Lúcio Cardoso*:

Enfocando a trajetória destes deserdados da sorte, *Salgueiro* conquistou uma repercussão favorável no meio crítico simpático ao “romance do Nordeste” ao documentar em suas páginas as péssimas condições de vida dos moradores do morro. *A um leitor atento, não passaria despercebido, contudo, que a questão religiosa aí ganhava destaque.* Livro dividido em três partes, pode-se dizer que a última delas, centrada no protagonista Geraldo, antecipava as preocupações do futuro escritor de *A luz no subsolo*. Nesta personagem já estavam presentes a inquietação religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus que caracterizariam outros seres criados pelo autor posteriormente. (SANTOS, 2001 – grifo nosso).

Pela representação do morro carioca de que se ocupa esse segundo livro, é também recebido como alinhado ao romance regionalista, e teria sido necessário um esforço para se manter essa filiação. A cobrança que a autora faz no grifo acima sintetiza em grande medida qual a leitura da recepção crítica da obra de Lúcio Cardoso que ela está desenvolvendo, de que as características de cunho religioso tiveram um desenvolvimento progressivo ao longo dos romances, e, por isso, denotam uma obstinação por parte da crítica da época em manter o

escritor como filiado à ficção regionalista. Ou ainda, se tomarmos de exemplo a crítica de Grieco, a leitura da obra de Cardoso estava sendo feita a partir da perspectiva de um dos polos político-literários, o social, sendo ignorado ou criticado como defeito de composição o que não se encaixava: o traço “subjetivo” que Grieco identificou e que Santos nomeia como essa questão religiosa que vai se afirmando progressivamente no projeto literário do romancista.

A respeito de *Salgueiro*, um possível diálogo é a análise que faz Luís Bueno (2006). Ainda que o crítico esteja distante de Cássia dos Santos pelo caráter panorâmico de seu estudo, enquanto ela faz uma discussão mais de fôlego do caso de Lúcio Cardoso, as duas pesquisas se cruzam em alguns momentos, um deles na análise desse romance:

No caso de *Salgueiro*, o morro se vê destituído mesmo de sua existência real. Apesar de, no decorrer do romance, o narrador nos informar da história da ocupação do morro ou de fatos historicamente delimitados [...], o *Salgueiro* ganha forte sentido simbólico, representando qualquer lugar dominado pelo medo e pelo afastamento de Deus – qualquer inferno na terra. Mas é claro que isso não pode apagar a referência concreta ao morro carioca. Não é de graça, portanto, que homens ligados à esquerda [...] vão descobrir em *Salgueiro* marcas de um grande reacionarismo e que essa visão tenha contaminado muito da recepção posterior da obra de Lúcio Cardoso. Afinal, neste seu segundo romance, de um jeito ou de outro, acaba-se associando pobreza e miséria moral, como se os pobres fossem de antemão pessoas más ou um bando de condenados por Deus, para usar termos compatíveis com a lógica do romance. (BUENO, 2006, p. 281-282).

Mesmo que não nos ocupemos da análise literária do romance, há alguns dados importantes para auxiliar na discussão da recepção crítica do conjunto da obra de Cardoso. O raciocínio crítico de Luís Bueno segue no mesmo sentido do de Santos ao demonstrar que é a religião que estrutura o romance e constrói o morro como alegoria de “qualquer inferno na terra”, ou seja, é um elemento importante para a crítica da obra, logo, é de igual importância que se revisite a recepção crítica e aponte que tal elemento tenha sido ignorado por ela. As duas leituras, em diálogo, confirmam, portanto, que, de fato, é preciso esforço para não ver a presença da religião em *Salgueiro*, já que ela não é elemento secundário na fatura do romance.

O que Bueno afirma sobre a recepção crítica da obra, no entanto, corrobora pensar que, se o livro não foi lido como próximo à vertente católica, tampouco a visada religiosa foi completamente ignorada pela crítica da época. Assim sendo, o romance foi lido tanto por aqueles que por ele se simpatizaram quanto por aqueles que o criticaram pela mesma chave de leitura: a representação do morro. Desse modo, a crítica que Santos afirma ter sido entusiasta do romance e ignorado o que havia nele de religião, leu essa representação como documentação e denúncia das “péssimas condições de vida dos moradores do morro.” (SANTOS, 2001, p. 26).

Aqueles, todavia, que foram críticos ao romance, parecem ter enxergado a perspectiva religiosa que o estruturava em função da representação do morro, ou seja, no contorno alegórico que lhe deu e nas simbologias que construiu com as personagens, de modo a configurar a associação da pobreza à miséria moral a que se referiu Bueno.

O resultado, afirma o crítico, foi a percepção, por parte da crítica alinhada à esquerda, da simbologia religiosa construída como signatária de uma visão reacionária na representação dos pobres, que contamina a recepção crítica posterior, ainda que já no próximo romance, *A luz no subsolo*, seja desfeita essa associação entre os proletários e a miséria moral na obra de Lúcio Cardoso.

Finda essa discussão, cruzamos alguns elementos que auxiliam a compreender de que modo foi ou não ignorado o traço religioso nos primeiros romances do autor, em um esforço por manter Lúcio Cardoso “do lado” do romance regionalista. Se podemos pensar em bloco *Maleita* e *Salgueiro*, sua recepção se assemelha por lê-los a partir da estruturação convergente com esse polo da ficção: a representação da realidade brasileira. Desse modo, a crescente presença da religião não será deliberadamente ignorada, mas será tida como defeito de composição. Assim o faz Agrippino Grieco sobre o primeiro romance, que julga subjetivo demais, e assim fará a crítica alinhada à esquerda, identificando no segundo uma visão reacionária da pobreza.

O movimento que identificamos, portanto, é o que deu o tom de toda a crítica empenhada no interior de 30, de polarizar a ficção, apontando, no que converge com seu projeto político-literário, tudo que há de acerto e, em tudo que remete à outra ponta, o que há de defeito na obra. A discussão que fizemos de *Salgueiro* traz o rastro tanto dessa polarização da crítica quanto da falha enquanto análise literária, uma vez que lê o romance pela lente da ficção regionalista e o critica não em sua alegoria literária do morro, mas no posicionamento ideológico do autor que se identifica na estruturação da obra.

A respeito da recepção desses dois romances, portanto, mais que um esforço por ignorar a religião em Lúcio Cardoso, o que se percebe é um exemplo do movimento que foi o *modus operandi* da crítica literária na polarização da década de 30. E, tratando a partir de agora da polêmica em torno de *A luz no subsolo*, interessa-nos pensar se, em uma configuração do campo literário entre dois polos, ou seja, da existência de um plural de projetos político-literários, é possível apontar para a “parcialidade da crítica” no singular.

Isso porque, como destacamos no que Santos fala a respeito da recepção crítica de *Salgueiro*, para a autora, um olhar atento, talvez mais comprometido com a análise literária que com a disputa político-literária, perceberia que a “mudança” que se consolidaria com o terceiro

romance de Lúcio Cardoso tinha pouco de ruptura e muito de continuidade e solidificação do cerne de sua ficção. Esse é o paradoxo que está no centro do seu estudo crítico, pois se aproxima da crítica do interior de 30 e se insere em seu paradigma para descrever a divisão que teria vitimado o romancista, ao mesmo tempo que lança um olhar e uma inquisição à recepção crítica da obra de Cardoso inseridas, na verdade, na crítica contemporânea, pois é ela que é capaz e efetivamente tem se ocupado de fazer uma análise literária distanciada do contexto político de 30.

Essa relação paradoxal com a crítica modernista nos faz questionar se uma diferença central entre pensar uma crítica parcial e parcialidades críticas como reflexo de uma polarização político-literária está entre apontar o que a recepção crítica da época não viu e olhar também para o que ela viu. No caso de Lúcio Cardoso, se ele estava sendo lido a partir da representação da realidade social, como defendemos, a presença da religião não estava sendo ignorada, para depois ser descoberta em uma grande avalanche crítica com *A luz no subsolo*, estava inclusa nessa chave de leitura enquanto defeito de composição e também criticada como marca da ideologia do autor.

Não afirmamos, entretanto, que o terceiro romance de Lúcio Cardoso não seja efetivamente o marco de uma grande mudança em sua trajetória, porque, embora a religião nunca tenha se ausentado de seus romances, ela passa de elemento de composição estética para projeto político-literário, configurando, portanto, uma ruptura tanto na ficção quanto na crítica. Em outra entrevista, concedida a Brito Broca, o romancista comenta:

- Creio que não vale a pena tratar de *A luz no subsolo*. O livro já vai longe e acredite que, para um romancista, é sempre difícil falar de uma obra publicada, porque ele, em pouco tempo, dela se distancia na natural evolução da sua personalidade. *A luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo sr. Eloy Pontes, Jayme de Barros e Octavio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e de simpatia se levantou: a de Octavio de Faria... (CARDOSO *apud* SANTOS, 2001, p. 29).

Pelo que declara o escritor, a formação da polêmica aponta para *A luz no subsolo* ter sido um salto, quando se arriscou a sair do lugar “no meio do caminho”. Da parte da crítica, o relato dos insultos sofridos, tendo Octávio de Faria como a “voz de compreensão e de simpatia”, serve de confirmação ao que levantamos: o romance é lido como mudança de projeto político-literário, tanto que é rechaçado pelos que se sentiram traídos no polo social e acolhido pelo principal representante da outra ponta, a intelectualidade católica.

Analisando a relação entre os dois escritores, Santos reproduz o seguinte trecho de uma das cartas enviadas por Faria para Cardoso: “Grande qualidade. Nossos amigos Zé Lins e Jorge Amado já não devem estar dormindo direito. E Amado voltou a reler uns capítulos de *Rua do siriri*, para se convencer de que não tem ‘competidor’...” (FARIA *apud* SANTOS, 2001, p. 43). Essa correspondência ilustra o funcionamento da polarização no campo literário e também como Lúcio Cardoso, em sua aproximação com Octávio de Faria, insere-se nessa disputa, de modo que a grande ruptura que parece existir na publicação de *A luz do subsolo*, na realidade, data do processo de escrita do romance e do deslocamento do romancista de seu lugar de escritor para participar do lugar empenhado que ocupava Faria. E, por isso, o que ocorre na recepção crítica do romance é, na verdade, consequência desse processo anterior de mudança do lugar do romancista no interior da disputa político-literária.

O exemplo dessa correspondência dos escritores em relação à recepção crítica hostil que Lúcio Cardoso recebeu nos serve, neste momento, para retornar às parciaisidades – no plural – em que temos insistido e nos interessa agora discutir por considerar que compreender o funcionamento da crítica literária em 30 é entender que os dois lados da polarização não existiram estaticamente, assim como não houve apenas uma parcialidade. Para tanto, a carta que Mário de Andrade escreve a Lúcio Cardoso pode nos ser útil:

Que romance estranho e assombrado você escreveu! [...] Me deu um bruto soco no estômago, fiquei sem ar, li, lia, o caso me prendia, os personagens não me interessavam, às vezes as análises me fatigavam muito, às vezes me iluminavam, não sabia em que mundo estava, inteiramente despaisado. [...] Achei seu livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. Tanto no Brasil como em qualquer parte do mundo. E não pareceram, não cheguei a senti-los como personagens do outro mundo. Loucos? Aberrados de qualquer realidade já percebida por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e pra mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) da luz do subsolo? Tive mais a sensação que se tratava deste último caso. [...] *Seu livro é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. Enfim. É possível que você tenha agido um pouco nazisticamente, ou comunistamente demais.* Quero dizer: vii por demais a tese, tive o desejo de agir de certo modo, e abandonou por essa norma de ação e intenção, arte e realidade. (ANDRADE *apud* SANTOS, 2001, p. 31 – grifo nosso).

Mário era conhecido pelo diálogo que estabelecia com os jovens escritores, a exemplo de sua produção epistolar vastíssima em que figuram Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino. É certo que o lugar do crítico está longe de ser neutro ou equidistante entre as pontas

da polarização, visto que o projeto de toda a sua vida foi calcar a nossa literatura no elemento popular e sua angústia foi ver em seu *Macunaíma* e na prosa de 30 um mergulho nas mazelas da realidade nacional no lugar de uma literatura que buscasse transformá-la, como tanto ansiava.

Mas é verdade também que, estando mais próximo à crítica social, ele ocupou um lugar também polêmico por seu projeto crítico não coadunar com a atitude empenhada do decênio, prova disso é a famosa polêmica com Jorge Amado, quando é acusado de “esteta” pelo autor de *Cacau*. Essas componentes de seu exercício crítico transbordam na crítica que faz ao romance de Lúcio Cardoso quando a entrada que escolhe para o texto são os personagens, que ele estranha. É pelo que há de literário no texto que Mário inicia sua prerrogativa, ainda que já atrelado a certo conceito de verossimilhança, ou seja, da ligação da literatura com a realidade brasileira, afinal são absurdas as personagens, porque não lhe parecem pertencentes ao Brasil – e, a bem dizer, ao nosso mundo.

Em “A raposa e o tostão” (1939), texto que dá sequência à polêmica já referida, Mário reafirma o princípio de sua atividade crítica quando diz que “Ela [a crítica] não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática [...]” (ANDRADE, 1972, p. 102). O caminho de sua apreciação do romance é precisamente esse trânsito. Tendo feito suas ressalvas ao “estético”, reprovando a composição das personagens, identifica o que ele chama de “pragmático”, e que temos chamado de projeto político-literário, diz reconhecer o intento de Lúcio de “repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil.”. O que há aqui é a identificação da outra ponta da polarização como motor do romance. Dessas duas componentes, fala Andrade em veredicto: “Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável.”.

A primeira sentença demarca a cobrança de “esteta”, para citar novamente Jorge Amado, é o olhar para o texto literário, como também fez Murilo Mendes em sua resenha de *Cacau*, que trouxemos anteriormente neste capítulo. A segunda já o recoloca, contundente e parcial, próximo à crítica social: um livro com personagens assombradas, sem lastro na realidade brasileira; para ele, era um erro.

A atividade crítica de Mário de Andrade não é, em absoluto, exemplo que escapa às parcialidades ou a projetos *político-literários*, mas, enquanto voz angustiada da relação conflituosa entre as gerações modernistas, aponta alguns caminhos. O primeiro é a percepção das literaturas empenhadas em disputa que, conforme estamos defendendo aqui, desconstrói a leitura a partir de uma única parcialidade quando esse lugar de Lúcio Cardoso, espremido entre os polos político-literários, revela um movimento orquestrado de parcialidades. Essa é a nossa

aposta, de que é preciso desnudar, entender as origens da disputa movimentada por dois polos da nossa intelectualidade para compreender a polarização e suas conseqüentes parciais e contundências.

2.3. Entre a polarização e a coesão: a relação entre a crítica e a ficção

Tendo desenvolvido problematizações em separado acerca da ficção e da crítica em busca de compreender suas diferentes configurações da polarização político-literária, pudemos perceber que, mesmo compartimentando-as metodologicamente, o funcionamento das duas são interdependentes e, olhadas no meio da década de 30, no auge da prosa modernista e da polarização, os campos e conceitos formam um novelo. O intuito neste capítulo foi justamente puxar as pontas e buscar a origem do nó literário em que vemos crítica e ficção se formando mutuamente.

A crítica se estrutura em função da ficção ao passo que essa última também responde às categorias que a crítica constrói. Com a escolha de olhar *O Gororoba*, apostamos que o fio inicial é o projeto literário – e a proposta de ficcionalização de uma certa brasilidade que carrega – de romances precursores como o de Lauro Palhano e de José Américo de Almeida. É a partir dessas obras que se formam tradições e filiações literárias na crítica e na ficção que se retroalimentam e, então, o nó está dado.

São, portanto, dois campos que estão sempre implicados – e emaranhados – nas discussões que operacionalizamos e o principal desafio ao olhar a produção literária de 30 é justamente compreender onde finda a prosa e onde se inicia o que a crítica empenhada fez dela. Assim sendo, tal como a polarização nos parece ser a questão fundamental para a crítica contemporânea, pensar a relação entre produção literária e exercício crítico parece o ponto nevrálgico para se conseguir operacionalizar releituras que revisitem a ficção com a mesma atualidade com que se tem conseguido discutir a crítica literária.

Luís Bueno (2006, p. 373) aposta na análise da ficção em contexto de polarização ideológica sob a égide de dois funcionamentos distintos:

A luta de morte que há – e que tem que haver – no plano ideológico, tem outro sentido quando se pensa em literatura. Esquerda e direita se excluem na luta política. No entanto, romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los, pelo menos no sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo.

Em face das diferentes dinâmicas para a crítica literária e a ficção, podemos pensar, à luz do caso de Lúcio Cardoso, como a recepção crítica da ficção termina equacionando essa luta de forças políticas em que os escritores estão envolvidos. Enquanto, na prosa, a exemplo da discussão do caso d'*O Gororoba*, percebemos o quão movediços são os projetos literários e a significação que assume a existência, como elementos de composição da mesma tessitura literária, de campos que vão sendo construído apartados, obra a obra, crítica a crítica, nesse nó entre crítica e ficção, e, em conjunto, vão fabricando uma relação específica na ficcionalização da realidade brasileira, respondendo às tantas questões de um tempo de mudanças sociais profundas e intensa polarização política.

A questão que nos guia, após essas discussões, é a percepção do lastro da polarização no exercício crítico até a contemporaneidade, uma vez que, no primeiro estudo de caso, vimos o rastro da incompatibilidade instaurada por Jorge Amado em 1933 na análise publicada em 2006. No segundo, identificamos, ainda, o funcionamento do campo ideológico quando se aponta para uma única parcialidade na crítica como causa das injustiças com a obra do romancista, não havendo a percepção de um movimento de parcialidades – recíprocas – que operam a disputa político-literária,

Dessa forma, a discussão de que se ocupou este capítulo aponta para um processo de releitura da prosa modernista que, no interior do revisionismo da crítica contemporânea, debate-se com os desafios dos emaranhados e vazios dos paradigmas que revisita. É, de fato, muito complexa a tarefa crítica do tempo presente, de examinar, com o distanciamento da perspectiva histórica com que contamos, a ficção, que se confunde com a crítica literária, e distinguir o que cada uma realizou em sua respectiva temporalidade para que se possa fabricar análises críticas da ficção e não do que a crítica fez da ficção.

É nessa complexidade que também inserimos nossa proposta de leitura crítica, que se soma, portanto, aos dois eixos da crítica contemporânea que identificamos aqui: a compreensão do mecanismo da polarização e o desafio de mobilizar a análise literária do *corpus* desta pesquisa, buscando compreender a relação entre a ficção e a leitura que a crítica empenhada fez dela, de modo a conseguir operacionalizar uma análise que não recaia nas mesmas categorias críticas da polarização.

3. A PRESENÇA DA RELIGIÃO EM 30

Por que não acreditar em Deus, quando acreditais até nos regimes políticos?

(Ismael Nery)

3.1. Os “carolas”

Em *O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro* (1938), Rodrigues Alves Filho, para reforçar como a intelectualidade brasileira estava dividida em 30, traz um ocorrido entre José Lins do Rego, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso: “Este conflito existe e se afirmou ainda mais, quando na porta da Livraria José Olympio, o sr. José Lins do Rego chamou de ‘carolas’ ao escritor Octávio de Faria e seus companheiros, recebendo por isso, ataques do sr. Lúcio Cardoso que naturalmente se incluiu no grupo dos ‘carolas’.” (ALVES FILHO, 1938, p. 8).

Esse episódio data de 1937 e, embora seja assim utilizado pelo crítico, nunca foi comprovado nos contornos que inicialmente fora noticiado: como uma calorosa discussão que chegara à agressão física¹⁸. Dessa forma, mostra-se mais como um exemplo da espetacularização da vida literária do que da relação entre os intelectuais citados. Sendo, portanto, de pouca relevância o acontecimento, Cássia dos Santos (2001) e Luís Bueno (2006) discutem sua repercussão e o que ela significa no contexto de 30. Para Santos, apesar de tudo apontar para não ser nada além de boato propagado por um tabloide da época, “não me impede de constatar, porém, que já neste período a oposição entre nordestinos e católicos começava a se acirrar” (SANTOS, 2001, p. 53). Ao passo que, para Bueno, o escritor católico ter sido defendido pelos “comunistas” atesta que “não há unidade dentro dos dois grupos, já que Lúcio Cardoso podia ser católico sem ser integralista.” (BUENO, 2006, p. 419). Ainda que sejam leituras diferentes, ambas apontam para uma análise das entrelinhas e do não dito, ou seja, para possíveis relações e elementos que perfazem um contexto que não se explica lançando mão apenas do conflito público e tão bem delimitado como a suposta briga na livraria ou o que se configurou no exercício crítico dos jornais da época.

Ademais, encarando essas diferentes análises, vemos que ele foi lido tanto como dado de recuperação da tensão entre os escritores das duas vertentes da prosa modernista, como conclui Santos, quanto como revelador de um lugar da intelectualidade católica que a polarização política não dá conta de explicar. Esses dois juízos críticos refletem, é claro, a visada distinta de cada um para a polarização na década de 30: para Santos, a disputa política acirrada se estende por toda a década de 30 e também de 40; para Bueno, a partir de 1937 a configuração começa a se modificar no que ele chama de “tempo da nova dúvida”, não sendo, portanto, um ano de acirramento da disputa. Para nós, interessa uma perspectiva que, talvez,

¹⁸ A *Revista Acadêmica* publicou a nota “Em defesa de Lúcio Cardoso” (1937), tratando a suposta agressão como uma estratégia integralista para ganhar a adesão de Lúcio Cardoso, que era católico, mas não integralista. O texto “Jornais”, de Graciliano Ramos, que compõe o volume *Linhas Tortas* (1989), também faz referência ao acontecimento, sobre o qual o autor atesta ter ocorrido a discussão entre os escritores, mas nega que tenham se agredido, como fora noticiado.

dialogue com as duas visadas críticas: ler o acontecimento como tensão entre os dois grupos de escritores, mas cuja raiz extrapola a polarização política. O objeto de nossa atenção é ainda mais específico: o termo que figura como o lugar de ofensa da suposta briga. Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, naquele momento de confronto, não eram os escritores católicos, eles eram os “carolas”.

Ao recuperar a significação desse vocábulo, temos sua origem no termo em latim *corolla* (pequena coroa), em referência ao corte de cabelo arredondado, feito na *prima tonsura*, cerimônia que marca o primeiro grau do clericalato. Dessa associação originária, temos sua acepção que se manteve até os dias de hoje, como sinônimo de beato(a), pessoa muito assídua à igreja e, por consequência, a adjetivação de alguém muito devoto(a).

A partir dessa breve retomada etimológica, podemos pensar no deslocamento semântico que se opera ao nomear alguém como “carola” no lugar de “católico”. Esse último termo funciona na crítica literária para nomear a crítica e a ficção que tem no catolicismo seu projeto político-literário, ao passo que “carola” já é uma adjetivação que se consolidou no uso popular como denotação de religiosidade extrema, em tom de escárnio. Usá-lo, portanto, como ofensa, ao mesmo tempo que coaduna com os extremismos da polarização do interior da década de 30, também marca um senso de significação pejorativa para tal grau de “devoção” e começa a desenhar para nós uma relação perpassada por conflito – e preconceito – entre religião e literatura.

Do interior da década, portanto, ficam esse termo e as possibilidades de significação que ele demarca da relação conflituosa com o catolicismo no interior do campo literário. Associada a ela, a polarização político-literária que atrelou toda a intelectualidade católica ao conservadorismo e, mais ainda, ao fascismo em nossa versão tupiniquim, o Integralismo. Na primeira crítica sobre 30, o estudo que muito corroborou para a manutenção da compreensão da crítica católica a partir de sua relação com o Integralismo foi o de Lafeté (1974) que, no capítulo “O católico e o crítico”, dedicado ao estudo da conversão de Tristão de Ataíde, pouco situa-o em seu exercício crítico na literatura, operacionalizando a discussão do seu ideário a partir de seu posicionamento político, de modo que muito cedo no texto perdemos de vista o crítico literário para dar lugar ao católico conservador.

Na crítica contemporânea, o esforço tem sido de desmontar tais associações tão categóricas e extremadas. Ao encontro delas, está a análise de Luís Bueno (2006), que busca desconstruir a polarização do nosso campo literário – em dois grandes grupos divididos entre esquerda e direita. Um dos principais argumentos é a inconsistência dos agrupamentos políticos unicamente em dois polos, considerando que autores como Murilo Mendes e Octávio de Faria

não poderiam ser tomados em absoluto sob o mesmo posicionamento na relação entre política e religião, uma vez que o primeiro não só não simpatizava com o Integralismo¹⁹, como era contrário à partidarização da religião, defendida, por exemplo, por Jackson de Figueiredo, fundador da revista *A Ordem*.

Essa é uma discussão importante porque auxilia a construção de um retrato mais fidedigno da movimentação político-literária em 30 em um contexto difuso como foi o brasileiro, de modo que não há como tratar de direita e esquerda pressupondo contornos tão claros como se deu na Europa. Sendo assim, a divisão no campo literário pode ter componentes da conjuntura política da época, mas não pode ser satisfatoriamente explicada apenas por ela.

É a partir dessa insuficiência dos conflitos políticos como eixo de análise que se configura uma questão importante a respeito da movimentação crítica contemporânea: a revisão da relação entre literatura e política que ela opera, auxiliando a construção da análise literária, na medida em que liberta os escritores das paredes da polarização política e possibilita que vejamos suas obras mais caso a caso. Mas isso é suficiente para avançar o entendimento da intelectualidade católica no campo literário? Aparentemente, o que essa discussão faz é construir um salvo-conduto. Não eram todos os críticos católicos adeptos do Integralismo. Não eram todos eles fascistas. Com o catolicismo abrigando diferentes possibilidades de posicionamento político, os estudiosos de hoje respiram mais aliviados e seguem em sua luta para desconstruir juízos consolidados a respeito da intelectualidade católica.

Todavia, o que acontece ao olhar novamente para a crítica literária é se deparar com uma lacuna: o lugar do catolicismo no campo literário. Afinal, fascistas ou não, seguem sendo católicos e tendo desenvolvido uma atuação na crítica literária de base religiosa, visada essa que não tem sido objeto de estudo e talvez siga sem ser se não formos além na discussão e adentrarmos os meandros do projeto político-literário do catolicismo no nosso Modernismo.

É nesse sentido a importância que demos à escolha vocabular no episódio entre Lins do Rego e Octávio Faria e ressaltamos que o insulto não foi político, não foi “integralista” ou “galinha verde”²⁰ a escolha e sim “carola”, o que reafirma a existência de uma tensão que a polarização política não explica por completo e nos faz questionar: entre a política e a religião, qual lugar ocupou a literatura brasileira no paradigma de 1930?

¹⁹ Murilo Mendes, em “Integralismo, mística desviada” (1937), fala contrariamente ao Integralismo, apontando o perigo que representa aos jovens católicos e, em “O catolicismo e os integralistas” (1937), discute o conflito entre a doutrina católica e a integralista.

²⁰ Os integralistas, em referência às vestimentas utilizadas, eram conhecidos por “camisas verdes” e, em sua versão pejorativa – e por isso aqui o paralelo com o uso de “carolas” –, “galinhas verdes”, tanto que a Batalha da Praça da Sé, confronto ocorrido em 1934, é também conhecido como a Revoada dos Galinhas Verdes.

A esse respeito, Lúcia Miguel Pereira (1952, p. 23-24) afirma que “Desde os tempos imperiais, com a maçonaria – frequentada, contraditoriamente, por tantos padres –, desenhava-se entre nós, acentuada nos primórdios republicanos pelo positivismo, uma separação entre os intelectuais e a religião.”. O que diz a autora traça como elemento formativo de nossa matriz intelectual um princípio de distanciamento entre essa esfera associada à racionalidade, e por isso intensificada pelo pensamento positivista, e esse que seria o domínio do espírito e da subjetividade, associada à religião.

Em seu artigo, Codeço (2016, p. 76) discute as raízes históricas da anteposição entre positivismo e teologia a que se refere Pereira:

[...] no contexto da crise do Segundo Reinado, [o processo de modernização do país] diz respeito à secularização de camada da elite letrada e, por conseguinte, das instituições sociais que ainda se encontravam sob a égide do catolicismo oficial de Estado. Tal acontecimento deveu-se, em grande medida, ao influxo das ideias científicas, como o positivismo e o evolucionismo, que ampararam a crítica aos dogmas religiosos, e por extensão, a todas as instituições que davam sustentação ao regime monárquico.

Existe, portanto, um processo, anterior até mesmo ao período republicano, de afastamento da intelectualidade e de suas instituições da influência da Igreja, de modo que esse é um dos conflitos constituintes da crise monárquica. Outrossim, com a proclamação da República por meio de um golpe militar e o estabelecimento do novo regime de forte base positivista, essa cisão é aprofundada e faz com que os primórdios republicanos sejam marcados tanto pelo fortalecimento dessa base filosófica quanto pela movimentação da Igreja, agora separada do Estado, na tentativa de aumentar sua influência e seu poder político.

Desse modo, quando buscamos compreender a relação com a religião na crítica literária do interior dos anos 30 é com essa história de recente cisão e disputa entre Estado e Igreja que dialogamos, o que poderia, justamente, indicar que não há mais lugar para Deus no campo intelectual: o intento é separá-lo da literatura e do pensamento humanístico. Um sinal de como esse mesmo conflito se desenhava filosoficamente na crítica literária é que, tal qual Lúcio Cardoso reagiu ao “carola” de Lins do Rego, também houve uma reação da intelectualidade católica ao positivismo, tendo sido Tristão de Ataíde um de seus maiores representantes no meio literário.

Essa rápida retrospectiva histórica sinaliza o fato de que a relação entre positivismo e teologia é um ponto chave na compreensão do lugar da religião no campo literário. Isso porque coloca dois pontos importantes para a investigação que estamos realizando: data esse conflito entre literatura e religião de momento anterior ao surgimento do Integralismo, estabelecendo

outros componentes para a discussão, e aponta para um caminho “por dentro” do pensamento humanístico ao olhar para o desenvolvimento da filosofia positivista e cientificista, que tanto confrontará a religião como será por ela confrontada, por meio do pensamento teológico, que buscará disputar as bases da compreensão de nossa formação social, mental e artística.

Dito isso, é importante resgatar que essa disputa de bases filosóficas, embora pertencente à trajetória por que passou o desenvolvimento de diversas áreas do pensamento no contexto brasileiro, não se deu em abstrato, foram vertentes filosóficas que embasaram atuações – muitas delas, militantes – de intelectuais de carne e osso, que, como tem se tentado demonstrar, não configuraram grupos homogêneos. Assim sendo, para avançar em nossa análise e compreender a composição do decênio de 30 por essas proposições estéticas de base positivista e teológica, é necessário olhar para essa lacuna do estudo da religião na crítica literária e, para isso, o primeiro passo é entender como esses indivíduos, os “carolas”, ocuparam o espaço intelectual dessa década.

3.1.1. A intelectualidade católica

Um primeiro aspecto a se pensar é a particularidade com que se fez a atuação dos católicos no meio intelectual de 1930 e em que se distingue de sua presença em diversas outras épocas e áreas do pensamento humanístico e artístico brasileiro. Recai-mos novamente em um interesse bastante específico nos termos utilizados: é a diferença entre nomear de “intelectuais católicos” e, como estamos fazendo, denominar de “intelectualidade católica”, ou seja, como um grupo, ainda que não homogêneo, que se identifica por uma atuação que não restringe o catolicismo a um caractere ou influência da religião em sua obra, individualmente, mas, como afirma Pinheiro Filho (2007, p. 33): “convertendo o catolicismo no princípio gerador de seus trabalhos, em nome do qual intervêm nas disputas estéticas e políticas.”, atuação essa que foi canalizada por duas instituições, *A Ordem* e o Centro D. Vital. E, para uma análise de como se configurou a vertente católico-literária, há que se passar necessariamente por elas por terem sido os principais instrumentos do que ficou conhecido por “reação católica”, uma ofensiva da Igreja em sua empreitada por recuperar sua influência entre os intelectuais leigos, e, para entender o que transcorreu até que ela se faça sentir na crítica literária, é necessário compreendê-la em sua origem.

É também por meio do estudo dessa movimentação que veremos como se deu a construção de um determinado catolicismo, que se firmará primeiro enquanto projeto de ação política por Jackson de Figueiredo, e, depois, irá se consolidar como projeto cultural com

Tristão de Ataíde, ponto chave da associação entre catolicismo e Integralismo que tem balizado o entendimento da intelectualidade católica que atuou no decênio de 30.

3.1.1.1. A Ordem

A revista *A Ordem* surge em um contexto de perda de influência da Igreja pelas mudanças sociais, dentre elas, o processo de secularização da cultura, criando uma reação por parte das instituições religiosas. E, embora a revista tenha se mantido em funcionamento desde sua fundação, em 1921 – até o encerramento de suas atividades, em 1990, a morte de Jackson de Figueiredo em 1928 é um marco importante para a modificação do perfil da revista, quando Tristão de Ataíde passa a dirigi-la e, do seu escopo de doutrina político-religiosa, passa para um projeto de construção da “cultura católica”. Por esse motivo, usualmente ela é estudada dividida em duas fases durante o Modernismo, marcando a diferença de perfil que ela assume sob cada uma das direções.

Nesta discussão, entretanto, iremos nos guiar por essa tendência mais enquanto questão do que como afirmação e, analisando a construção da religião d’*A Ordem* por meio da trajetória intelectual de Figueiredo e Ataíde, perscrutaremos o que há de permanência e ruptura na segunda fase da revista. Não desconsiderando a tradição crítica que tem se orientado por essas diferenças, é importante lembrar que elas se estruturam em função do cerne de sua proposta inicial – a construção de uma inteligência católica entre os intelectuais leigos, e é também a partir disso que é possível compreender sua influência e potencial agregador:

Logo, seria possível pensar que a aproximação de tantos intelectuais ao Centro representava, ainda que indiretamente, uma adesão ao combate a essa visão redutora do catolicismo, bem como o reconhecimento de que, como intelectuais, teriam papel fundamental no movimento de renovação da fé católica numa era marcada, como já se observou, pelas repercussões da “morte de Deus”. Tal participação se teria dado, sem que se a concebesse como absolutamente determinada pela postura mais conservadora que o Centro representava. (SCHINCARIOL, 2009, p. 33).

O que o autor afirma a respeito do Centro Dom Vital, e que pode ser estendido para a revista, aponta para a militância católica como chave de seu entendimento, uma vez que os intelectuais teriam se visto como parte da reação católica (ou contrarrevolução espiritual), tendo sido pioneiras as duas instituições fundadas por Jackson de Figueiredo. Não podemos, entretanto, incorrer em simplificações, de modo que não se pode ignorar a perspectiva conservadora de ambas. Isso porque uma esfera não está separada da outra, muito ao contrário, são indissociáveis na medida em que a ideologia conservadora construiu um determinado

catolicismo, a religião da ordem, principal atributo do pensamento de Jackson de Figueiredo, como veremos mais adiante, e que, depois de sua morte, será mantido por Tristão de Ataíde.

Mais panfleto que revista; mais revista de polêmica que de cultura; mais aventura de fé inflamada que cálculo de prudência tranquila, as primeiras páginas da revista são o próprio Jackson. [...] Da revista *A Ordem* nasceu o Centro D. Vital. O seu número nove, de abril de 1922, anunciava a abertura deste centro cultural católico do qual ela se fazia a folha oficial, destinada a “tornar-se útil, grande e capaz de pesar no conjunto da ação católica do nosso país”. Confessam ainda os seus dirigentes que “nossos fins são todos de paz... a custo da luta”. A finalidade última do Centro D. Vital era “a recatolização da nossa intelectualidade”. Pretendia-se criar uma grande Biblioteca Católica com um centro de informação bibliográfica e uma Editora de livros católicos. Fora eleito Jackson de Figueiredo o seu Presidente Perpétuo. D. Leme aprovava tudo e todos e a tudo incentivava. (MOURA, 1978, p. 120)

Como afirma Moura, a revista e o Centro foram as primeiras iniciativas (e instituições) dentre uma série de outras que comporiam a entrada do catolicismo no campo intelectual, da qual farão parte, por exemplo, a editora Agir e a PUCC, tendo o Centro D. Vital o papel fundamental de primeira instituição a fomentar e organizar essa ação coordenada da Igreja. Do mesmo modo, como também afirma o autor, é difícil dissociá-lo de seu fundador, uma vez que o discurso marcadamente político se confunde com o ideário de Jackson de Figueiredo, o que faz com que estudar a primeira fase d'*A Ordem* passe necessariamente pela própria trajetória intelectual de Jackson. Esse caminho termina por ser imprescindível não apenas pela simbiose entre o intelectual e a revista nos anos em que foi dirigida por ele, como também pela conformação do projeto de ação da intelectualidade católica estar diretamente associada à atitude militante que Figueiredo assume após sua conversão ao catolicismo.

3.1.1.1.1. O projeto político-religioso

De princípio, o primeiro ponto ao qual queremos nos ater é o que cruza a atuação política e católica no contexto das movimentações no meio intelectual. Para isso, olhemos agora a entrevista concedida por Tristão de Ataíde a Neusa Simões, em que ele afirma:

Jackson levou as ideias filosóficas de Farias Brito que, do ponto de vista religioso, eram indefinidas, levou-as a uma definição religiosa católica. Com a sua conversão, em 1918, Jackson se interessou mais diretamente pelo problema religioso propriamente dito, e pelo problema político. Deixou, de certo modo, o problema literário, dele se ocupando apenas acidentalmente. [...] ele se aproximou desse grupo de tipo latino-americanista, cujo objetivo era exaltar a América Latina, a latinidade da América face à América anglo-

saxônica. Quando se converteu, Jackson escreveu um livrinho *Do nacionalismo na hora presente*, em que ele se destacou do grupo e lançou o seu próprio movimento, o movimento da revista *A Ordem* e o Centro D. Vital, do qual fizeram parte alguns elementos que, em seguida, fundaram a revista *Terra do sol*, já então com Tasso da Silveira. (ATAÍDE, 1977, p. 114).

A fala do crítico traz questões importantes para compreender o lugar de Jackson de Figueiredo nesse entrecruzamento que estamos investigando. Em primeiro lugar, em relação a Farias Brito, filósofo de quem foi discípulo, não passa despercebido que, em referência à sua obra, o entrevistado afirma que “do ponto de vista religioso, eram indefinidas”. Essa fala se aproxima, a nosso ver, dos termos utilizados, nessa mesma entrevista, para se referenciar à simpatia que Figueiredo nutria pelo ideário de Graça Aranha: “Jackson tinha grande admiração por Graça Aranha, talvez justamente pelas ideias daquele seu espiritualismo vago” (ATAÍDE, 1977, p. 115). Essa mesma referência ao pensamento dos dois autores, o primeiro a quem se filia e o segundo por quem se simpatiza, insere a perspectiva de Jackson em um lugar de simpatia pelas teorias “do espírito”, ainda que tenha se distanciado delas quando passou a buscar por uma “definição religiosa católica” em sua trajetória intelectual.

De outra face, advinda de seu pensamento conservador, a relação que estabeleceu com o modernismo paulista – e sua base nas ideias vanguardistas – foi de confronto:

[...] os ruídos da Semana de Arte Moderna e os trabalhos de seus corifeus não lhe despertaram simpatia. Não compreendeu o movimento, não viu seu alcance. A literatura anticonvencional que faziam não era a literatura que ele fazia ou amava. Colocou-se contra não só por esse motivo, mas também por ver no modernismo a rebeldia contra a ordem, aspecto do combate à tradição feito em outros campos, e, como tal, devendo ser condenado. Era a favor do clássico, não da criação livre pretendida pelos modernos. (IGLÉSIAS, 1971, p. 143-144).

Na base de sua discordância da estética modernista está o desdobramento do aspecto conservador de seu pensamento, tomando contornos literários bem delimitados em sua profunda incompatibilidade com a proposta modernista, segundo o que afirmou Iglésias, uma vez que não se trata de um pensamento apenas contrário às vanguardas por pensar o nacional em outros termos, como ocorre com Graça Aranha e o grupo que se reuniu em seu entorno. Indo além, em defesa da estética clássica, a conservação de uma suposta “ordem literária” figura como uma proposta integralmente anti-moderna. Esse ponto é importante porque, se fossemos buscar uma expressão-síntese de seu ideário, certamente seria esse – “conservação da ordem” – de onde já percebemos que o nome que leva a revista que fundou não se dá à toa.

Duas de suas diretrizes vêm reforçar a identificação desse nome com o seu propósito conservador por meio da defesa da autoridade, sendo o primeiro declarado logo no primeiro ano da revista, a subserviência que proclama à autoridade eclesiástica, colocando o Centro a seu serviço na atuação em prol da recatolização da intelectualidade brasileira (VELLOSO, 1978, p. 123). O segundo, que atravessará toda a atuação de Figueiredo, é o combate ao tenentismo e à ideia de revolução, pregando o apoio à autoridade “legítima”, de onde vem o grande motor de sua dedicação à defesa da ordem, debitando sua indignação na existência de forças revolucionárias partindo de instituições que ele julgava existirem para garanti-la.

O outro aspecto de seu pensamento que queremos destacar, a relação entre arte e moral, inevitavelmente nos leva de volta para o campo religioso. Esse é um traço importante, que fica muito bem marcado (e datado) nessa entrevista, com o movimento que surge da conversão de Jackson de Figueiredo, em 1918, quando passa a buscar uma teoria segundo um contorno religioso mais definido e se destaca do grupo americanista, de que era próximo até então, para se lançar em seu próprio movimento segundo sua crença, o catolicismo. E, tal qual ocorreu com Tristão de Ataíde, esse marco também se fará sentir em sua obra, que, após sua conversão, versará sobre temas relacionados à política e à religião.

Ainda anterior à conversão ao catolicismo e à fundação das instituições a que nos referimos, o primeiro desencadeador dessa união dos projetos do intelectual e da Igreja, é a Carta Pastoral de Dom Sebastião Leme (Arcebispo de Olinda) em 1916. Se esse documento foi um marco na história do catolicismo brasileiro, o mesmo pode ser dito a respeito da trajetória de Jackson de Figueiredo, pois tanto o impacta a proclamação de um programa de catolicismo vivo e militante que, por meio de correspondência pessoal com o Arcebispo, dá continuidade a esse projeto, sendo, por isso, junto à Carta Pastoral, de vital importância para o que ficou conhecido por Ação Católica²¹ (sendo considerado também seu marco inicial), pois a assumirá como projeto de vida.

Segundo Moura e Almeida (1977), a nossa intelectualidade se dividia, naquele momento, entre o espiritualismo (sob influência de Farias Brito e do Simbolismo), o materialismo (Escola de Recife) e o ceticismo (influenciado por Machado de Assis, Anatole France e Eça de Queirós), o que perfazia um arrefecimento do cristianismo na inteligência brasileira e corroborava a necessidade sentida pelo clero de uma ação que disputasse com o

²¹ A Ação Católica Brasileira é oficialmente instituída apenas em 1935, mas, desde os primórdios de seu surgimento na Itália, no início da década de 20, começam a surgir núcleos e iniciativas isoladas. O movimento em seu lastro social é mais amplamente referenciado como reação católica ou contrarrevolução espiritual (FUNDOS/CEDIC/PUCSP).

pensamento humanístico. A esse respeito, afirma Iglésias (1971, p. 132): “A grande prova do relativo malogro da Igreja está na sua completa perda de terreno em matéria de direção intelectual. [...] País de maioria católica, de ensino quase sempre orientado, a inteligência nacional não é católica: se não é hostil à Igreja, é-lhe indiferente”.

Desse modo, o que temos na referência aos espiritualismos vagos de Farias Brito e Graça Aranha é a demarcação da configuração do campo cultural por essas correntes, em que a dimensão espiritual não passava pela religião institucionalizada e, muito ao contrário, não raro era hostil a ela, como afirma o historiador. Esse é um elemento importante para compreender tanto a motivação do projeto católico que guiou essa ação institucional da Igreja quanto o contexto intelectual com que o projeto político-religioso de Jackson de Figueiredo se relacionava.

A perspectiva rígida e conservadora que comporá seu ideário e conformará sua convicção religiosa em muito elucida qual doutrina católica começa a se construir entre a nossa intelectualidade como correspondente das instituições conduzidas por Jackson de Figueiredo e que encontrarão simpatizantes no meio literário, refletindo uma perspectiva religiosa calcada na rigidez dogmática e na moral na prosa de autores como Octávio de Faria e Barreto Filho.

É necessário, todavia, ressaltar que o impacto de sua atuação não se explica unicamente pelos aspectos de seu ideário e pela convicção no catolicismo que passa a orientá-lo a partir de 1918.

Por ora, importa ressaltar que sua atividade tornou possível uma experiência intelectual nova, dando voz e visibilidade aos que operam em nome de uma visão de mundo católica; nesse sentido, talvez não seja exagero atribuir a seu grupo a invenção do intelectual católico. (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 40)

Assim sendo, mais que a religião da ordem, que representou apenas parte da vertente espiritualista na prosa modernista, o legado de Figueiredo para a intelectualidade católica ultrapassa essa doutrina que se dedicou a construir, de forma que seu alcance está na atitude que assume para dar consequência à diretriz da Ação Católica e fazer com que ela se tornasse uma realidade. A contribuição que faz com que se diga ser Figueiredo um marco na história do catolicismo no Brasil (IGLÉSIAS, 1971, p. 110), portanto, é essa ação empenhada na construção de um catolicismo militante, que é também o ponto chave para a diferença que apontamos anteriormente, entre haver em nossa literatura os intelectuais católicos – individualmente – e a intelectualidade católica – enquanto grupo.

Quando a crítica contemporânea discute a cena literária de 1930 e se ocupa de desvincular “o grupo dos escritores católicos” da associação ao conservadorismo e ao

Integralismo, é um diálogo não só com a tradição que se iniciou com Jackson de Figueiredo, mas com a expansão que se operou e fabricou um único agrupamento dessa intelectualidade católica, transformando toda ela em uma massa homogênea em torno de um único projeto político-cultural – da religião da Ordem – sendo que apenas parte dela foi simpatizante dessa concepção do catolicismo e menos ainda da proposição de partidarização da religião – a que nem Tristão de Ataíde, discípulo e sucessor de Jackson, era favorável.

Longe de se negar a necessária reflexão sobre como se relacionaram política e religião na obra de Figueiredo, é necessário recolocá-la em termos mais amplos que o lugar de precursora do Integralismo. Certamente falamos da ideologia da ordem, crucial para o desenvolvimento de um pensamento político conservador, que, por sua vez, relaciona-se com o movimento integralista, mas, como já apontamos anteriormente, o projeto político de Figueiredo é o projeto de uma ação católica, de modo que todo seu empenho pela partidarização da religião está inserido na sua dedicação em propagar uma militância católica: “A plataforma política de Jackson de Figueiredo consiste então em organizar essa elite espiritual que deveria por direito (teo)lógico conduzir a vida nacional.” (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 38).

Quando se tem esse horizonte, ou seja, a perspectiva da conformação de uma intelectualidade católica que assume um projeto de ação, é possível compreender a importância de sua obra para a história do catolicismo e seu desdobramento na cena literária brasileira para além dos escritores que compartilhavam da religião da ordem e dimensionar que a atitude política de Jackson tem mais impacto na cena brasileira do que propriamente o projeto, visto que sua defesa da partidarização da religião não ganha adeptos significativos nem entre a intelectualidade católica, nem entre a cúpula eclesiástica. Analisado esse lugar de ação de Figueiredo, cabe agora pensar o papel que teve a sucessão de Tristão de Ataíde na revista *A Ordem* e no Centro Dom Vital no enraizamento de seu projeto católico no campo cultural.

3.1.1.1.1. O projeto cultural católico

Atentar-se para o quanto de rupturas e permanências configurou a modificação do enfoque, de político-religioso para cultural, é também analisar os desdobramentos do projeto de Jackson de Figueiredo no enraizamento da religião da ordem na cena literária, promovido por Tristão de Ataíde. E, ainda, pensar qual papel essa nova orientação d'*A Ordem* e do Centro desempenhou na configuração do lugar da intelectualidade católica na crítica literária.

Iniciando por olhar os dois intelectuais no contexto do catolicismo brasileiro, pode-se afirmar que Tristão de Ataíde é um marco e referência, assim como o foi Jackson de Figueiredo,

segundo o que afirma Villaça (2006, p. 20). O autor fundamenta a defesa desse ponto a partir da afirmação da diferença entre a direção dos dois: “A mudança foi profunda. Ao político sucedia o universitário. Ao nacionalista, o universalista. Ao reacionário, o liberal. Ao líder impressivo, áspero, violento, sucedia o esteta, o pacifista, o antipolêmico. Começava a fase cultural do movimento católico no Brasil.” (VILLAÇA, 2006, p.15). Por essa perspectiva, teriam sido os dois personalidades e marcos tanto fundamentais quanto complementares no que se refere à investigação de seus projetos e condução das instituições que estiveram à frente. Assim sendo, não só atuaram em diferentes campos como a transição de uma direção para outra teria sido marcada pela ruptura em questão de ideologia e temperamento.

Com Ataíde, portanto, toda uma nova fase teria se iniciado, uma vez que ele não só se dedicou a construir o pensamento católico em diversas áreas do pensamento humanístico e desenvolver uma atuação cultural de base católica como também teria rompido com o projeto político de seu mentor:

De 1929 a 1930 a revista confere pouca ênfase aos assuntos políticos. Seus artigos são prioritariamente religiosos, sociológicos ou filosóficos. Procura-se reafirmar continuamente o caráter essencialmente não-partidário da Igreja. É nítida a preocupação em ampliar o debate cultural, mesmo na área religiosa, como forma de cooptação dos intelectuais. (VELLOSO, 1978, p. 132).

Esse ponto nevrálgico de separação das direções d’A *Ordem* traduz o que era uma divergência essencial entre Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde (e grande parte dos intelectuais católicos): a partidarização da religião. Assim, se assumimos o caractere político da revista no sentido que afirma Velloso, é possível dizer que a primeira diferenciação e preocupação prioritária de Ataíde foi se afastar do projeto político do fundador da revista, acrescida da atuação que Tristão já vinha desenvolvendo, já que tinha uma trajetória e grande influência no campo literário.

Entretanto, assim como ressaltamos a necessidade de ampliar a significação do “político” de Figueiredo para pensar em sua atitude militante, cabe também pensar se a não defesa da partidarização da religião resume, de fato, toda a possível atuação política da revista e do Centro ou se, no caso de Ataíde, há também uma atitude política em sua atuação, de modo que a construção da cultura católica não se divorcia tão drasticamente do projeto político-religioso. Dessa forma, é preciso uma análise atenta para identificar em que termos se dá essa mudança no ideário da revista e, para isso, olhemos agora para o texto que abre o primeiro número d’A *Ordem* sob a nova direção:

Nossos projetos sobre a revista serão apenas prosseguir quanto possível na obra de criação de uma cultura católica superior, entre nós, como sempre fora o intento do nosso intrépido fundador. [...] Àqueles que desprezam a Razão, é preciso mostrar que a Fé é um ato de inteligência. Àqueles que só creem na Razão, é preciso mostrar que a Fé é a luz final do conhecimento. E para isso é necessário, hoje mais do que nunca, o desenvolvimento da cultura religiosa. [...] Sendo assim, *A Ordem* perderá naturalmente o caráter político, que em tempo possuiu, e que só a genialidade do nosso fundador conseguia manter, nesses horizontes atormentados e sombrios dos nossos destinos. Nossa ambição é mais modesta, mais fracas as nossas forças. *A Ordem* passa agora a ser uma revista católica de cultura geral, visando mais a inteligência que os acontecimentos.²² (ATAÍDE, 1929, p. 5-6).

O trecho acima, que cumpre a função de editorial da nova fase da revista, demarca alguns aspectos importantes para a nossa discussão. Primeiramente, quanto ao tributo que Tristão faz à memória de Jackson, prometendo seguir seu legado e manter a revista e o Centro no que era o intento de seu fundador. Essa afirmação corrobora a suspeita de que há permanência do projeto de Figueiredo na direção de Ataíde e, portanto, o catolicismo da ordem continuará presente e se construindo como referência da intelectualidade católica, agora no campo cultural. Assim sendo, a mudança que se fará sentir não se dá em termos ideológicos, seguirá sendo uma instituição conservadora, o que se modificará em larga escala é seu propósito e sua atuação. Cabe seguir com a questão: a mudança de propósito, de afastar a revista do intento partidário, é suficiente para dizer que ela perde “seu caráter político” para ser uma revista de “cultura católica geral”?

Retornando ao texto de Villaça, vemos que os aspectos político e cultural tanto se associam quanto a mudança atua como mola propulsora da permanência: “Com Alceu, a obra de Jackson chegava a uma projeção cultural e social muito significativa.” (VILLAÇA, 2006, p. 198), ou seja, a dificuldade com que as instituições se deparavam pelo projeto de partidarização da religião de Jackson deixa de existir e seu ideário ganha outro nível de enraizamento com a atuação cultural coordenada por Tristão. Tendo concluído que seguirá se construindo o catolicismo da ordem, ainda resta entender se há a permanência do político em sua acepção ampla e, assim como discutimos a atitude militante de Figueiredo relacionada ao desenvolvimento da Ação Católica, precisamos compreender também a trajetória intelectual de Tristão de Ataíde.

Análogo ao que ocorrera com seu mentor, em decorrência da conversão ao catolicismo, em 1928, sua atuação e interesse intelectual se modificam, distanciando-se da crítica literária para se expandir para outros campos do pensamento, de modo que, dos 23 livros que publica

²² A grafia do texto original foi atualizada na transcrição do trecho selecionado.

entre 1929 e 1941, apenas 5 são do escopo da crítica literária, sendo que um deles, *Contribuição à história do Modernismo*, de 1939, é uma coletânea de textos já publicados anteriormente. Desse período também são os mais de quarenta adeuses, reunidos por Ataíde em seu livro *Adeus à disponibilidade e outros adeuses*, publicado em 1969, inaugurados pelo “Adeus à disponibilidade”, de 1929, em que fala a Sérgio Buarque de Holanda “do início de uma vida nova” segundo o “senso católico”. É no prefácio que ele apresenta o lugar do verdadeiro *a Deus*:

A vida é uma sucessão de adeuses. Adeus a nós mesmos. Adeus aos nossos queridos ou desconhecidos. Adeus às casas e às coisas. Até ao *a Deus* final em que a palavra volta ao seu sentido profundo e real, pois afinal esses adeuses sucessivos e temporários não são mais do que uma preparação contínua para o *a Deus* final com que, queiramos ou não, se encerra a nossa peregrinação de adeuses sucessivos. (ATAÍDE, 1969, p. 9).

Esse momento de conversão, demarcada como a predestinação à verdadeira disponibilidade que toma a centralidade de todas as outras – às quais é preciso, então, dizer adeus –, em muito explica a mudança de perfil de sua produção intelectual e também o enunciado de “cultura geral católica”, que assinala a inversão operada pelos adeuses, quando, além de mudar a temática de suas obras, não deixando de todo seu lugar de crítico literário, passa a subordinar a literatura à função moral (religiosa): “Fundamentalmente, Lima vê-se na contingência de subordinar o valor estético da obra literária à sua função moral” (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 41). Desse modo, em “cultura católica” estão contidas essas duas esferas da mudança, tanto a ampliação de interesses para além da discussão literária quanto o lugar da religião como norte de sua atuação – na crítica literária e na revista.

Relembramos também o que Tristão fala em seu texto de apresentação da nova direção da revista acerca da anteposição entre Razão e Fé: “Àqueles que só creem na Razão, é preciso mostrar que a Fé é a luz final do conhecimento.”, ou seja, à visão desses elementos enquanto polos opostos, o que ele busca é mostrar a compatibilidade para dizer que a fé é o cerne verdadeiro de todo o conhecimento. Para isso, em seus textos, dedica-se a mostrar que o cristianismo é origem, unidade e princípio do pensamento brasileiro e, portanto, no cerne dos novos interesses que marcam sua obra, está justamente esse princípio, a recuperação do “sentido religioso da vida”. Um episódio citado por Maria Betânia Amoroso parece entrelaçar esse intento da atuação de Ataíde com o sentido político a que nos referenciamos anteriormente:

Podemos ter uma pálida ideia dessa presença [dos escritores católicos] ao observarmos a verdadeira batalha campal que ocorreu na década de 1930, ao redor da figura do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, sobre o sentido e a orientação do sistema educacional brasileiro [...]. Quando

Fernando de Azevedo é convidado por Capanema para o cargo de diretor nacional de Educação, em carta vigorosa, Amoroso Lima protesta e indica nomes, “cada um dos quais é um valor autêntico, do ponto de vista intelectual como moral, dos melhores que temos no Brasil” (Schartzman, 1983) [...]. (AMOROSO, 2013, p. 93).

A batalha que se trava em torno dos rumos do sistema educacional brasileiro parece corroborar o entendimento da atitude engajada dessa intelectualidade católica, que, em nome da religião, trava disputas estéticas e políticas, como afirmou Pinheiro Filho, presente em diversas possibilidades de atuação para o embate por esse “sentido religioso da vida”. Figueiredo o fez dando corpo à Ação Católica e defendendo a religião enquanto um partido político, já Ataíde, por meio de estabelecer uma cultura católica, busca disputar, por exemplo, que seja segundo ela que se estruture a educação nacional, formas distintas de se operar a diretriz da Igreja de expandir sua influência entre a inteligência leiga e suas instituições.

Disso podemos fazer algumas conclusões do lugar que ocupou a cultura católica d’*A Ordem*. Sendo sua atuação uma projeção e desmembramento do projeto de seu fundador, se perde seu caráter de defesa de partidarização da religião, segue representante do catolicismo conservador, de defesa da ordem e da autoridade, e da Ação Católica.

Quanto ao movimento integralista, a revista assume atitude de velada simpatia, nunca o apoiando abertamente. No artigo Catolicismo e integralismo, Tristão de Ataíde aponta qual a atitude a ser tomada pelos católicos em face do movimento. Coloca a compreensão e a participação como as atitudes ideais, observando que o integralismo possui os mesmos inimigos (comunismo), e amigos (Deus, Pátria e Família) que a Igreja. Apresenta três condições indispensáveis à filiação dos católicos ao movimento: predomínio da consciência católica sobre a política, real vocação política e nenhuma vinculação com a Ação Católica. (VELLOSO, 1978, p. 142)

Outro aspecto interessante para pensar a atuação política da revista sob direção de Ataíde é a relação que se firmou entre a religião da ordem e o conservadorismo político. O primeiro ponto é o apoio ao Integralismo (que ele irá reavaliar apenas em 1938) não ter sido uma postura individual de Tristão e a revista ter se relacionado com o nazifascismo em uma relação escorregadia, espremida entre o autoritarismo estatal e o nacionalismo. Desse modo, segundo Velloso, *A Ordem* assume uma postura elogiosa às propostas nacionalistas de Hitler e Mussolini, sendo, no entanto, crítica ao absolutismo estatal, principalmente na educação (como bem ilustra o episódio abordado acima), já em relação ao Integralismo, o discurso era distinto.

A “velada simpatia” da revista em muito reflete a própria postura cuidadosa de Tristão no seu referido artigo sobre o movimento integralista. Embora catolicismo e integralismo se

aproximassem em sua base religiosa e de conservadorismo político e social, tal qual com o nazifascismo, a ameaça do autoritarismo e da Igreja ser engolida pelo absolutismo estatal se tornou uma questão de cada vez maior relevo. Em vista disso, Ataíde conservou-se sempre em coerência com o princípio religioso e sua postura contrária à partidarização da religião, marcados no predomínio da consciência católica sobre a política como uma das condições indispensáveis para adesão ao movimento. Não sendo nosso intento aprofundar nessa discussão, interessa-nos demarcar que intelectuais e instituições compartilharam do mesmo ideário de fundo do Integralismo e isso certamente atuou na associação que se consolidou dele como um dos pilares da religião da ordem.

Haveria ainda muito mais a discutir fosse nosso intento uma compreensão de fundo do que foi a Ação Católica, *A Ordem* e o Centro D. Vital na história do catolicismo no Brasil, uma vez que apenas em 1935 ela passa a existir institucionalmente e um novo cenário se desenvolve, tanto na relação com o Integralismo quanto no papel que passa a ocupar no Estado Novo, saindo de seu lugar de crítica à força estatal para ser um de seus pilares. Nosso intento, todavia, é, de Jackson de Figueiredo a Tristão de Ataíde, compreender como a atuação dos intelectuais *d'A Ordem* estruturou o senso político – e coletivo – de disputa filosófica, social e estética, que se inicia na militância católica do primeiro e se enraíza com a inserção cultural do segundo, trazendo desdobramentos na cena literária para além da religião da ordem.

3.1.1.2. O tempo

As contribuições de Murilo Mendes para os periódicos nas décadas de 30 e 40 estabelecem uma ponte entre a atitude política da intelectualidade católica, que ultrapassa o grupo reunido em torno da revista *A Ordem*, e a elaboração estética do pensamento religioso no campo literário. Como exemplo de sua atuação enquanto intelectual católico, temos a série de artigos escritos em 1937 e publicados na revista *Dom Casmurro*, mais precisamente a sequência de três artigos cujo assunto central é a relação entre o catolicismo e o Integralismo: “O catolicismo e os integralistas”; “Integralismo, mística desviada” e “Resposta aos Integralistas”. No segundo texto, o poeta conclui a discussão afirmando que:

O Brasil católico, felizmente, não é composto somente de magnatas interessados em arrastarem a Igreja em combinações de ordem subalterna. Não nos esqueçamos que a palavra do Papa é clara. E o Evangelho é claríssimo. Todos os católicos sinceros, esclarecidos e conscientes, que não se filiaram à religião por razões de ordem política ou material, devem cooperar

para que a Igreja de Deus, que deve se apresentar diante do mundo "gloriosa, sem ruga, santa e imaculada" (Efésios 5, 27) não se transforme na Igreja de César. (MENDES, 2001, p. 36)²³.

É interessante não perder de vista o posicionamento de Tristão de Ataíde quanto a esse assunto, já que ele foi favorável ao movimento e contrário à partidarização da religião, e, por isso, até reavaliar essa postura no fim dos anos 30, seu apoio ao Integralismo se refletirá nas orientações que publica aos católicos, para que a vocação política estivesse sempre subordinada à religiosa. Ao passo que Murilo Mendes, no texto acima e nos demais sobre essa temática, apresenta uma problematização mais de fundo da relação entre religião e política, mais precisamente sobre o uso do catolicismo como base de apoio integralista, o que já observava estar acontecendo no que ele intitula de "credo verde", que convocava publicamente os católicos a apoiarem o Integralismo, tratando a Igreja como partícipe do engajamento político.

Para combater tal postura, Mendes defende que a hierarquia eclesiástica brasileira aja para que não se perpetue tal vinculação, baseando-se na possibilidade de capitulação da religião pela política, que, argumenta ele, já existia em textos publicados em periódicos católicos, que "procuram fundamentar sua tese explicando que o integralismo defende as idéias básicas - Deus, Pátria e Família" (MENDES, 2001, p. 34). Tomando a sua postura e a de Ataíde lado a lado, vemos como o texto citado acima auxilia a compor o complexo de posicionamentos no interior da intelectualidade católica, configurando a não homogeneidade de projeto político-religioso, uma vez que são diferentes visadas de qual deveria ser o lugar social da religião em prol da expansão de sua influência no contexto de modernização da sociedade brasileira.

Assim sendo, se Ataíde preocupa-se em se dirigir individualmente aos católicos, para que a religião fosse a direção máxima de suas vidas, acima da política – assim como fazia com a literatura –, Mendes preocupa-se que a instituição e seus representantes corroborem para estabelecer a "confusão entre o temporal e o espiritual" (MENDES, 2001, p. 35), termos que são muito caros para compreender o pensamento muriliano e que aqui estruturam esse posicionamento de que a instituição religiosa deveria se manter acima da questão política, o que, a nosso ver, intersecciona com o que Amoroso (2012, p. 98) afirma ser um dilema central para a intelectualidade católica dos anos 30: "entre estar no mundo e acima do mundo".

A anteposição entre "temporal" e "espiritual" assinala a elaboração de Mendes do dilema a que se refere a autora, que, por sua vez, parece ser o pilar da defesa que faz de como deveria se dar a relação entre os problemas do tempo (histórico), calcando na superioridade da

²³ Para este trabalho, utilizamo-nos da reunião dos artigos de Murilo Mendes, de temática católica, do *Anuário de Literatura* publicado em 2001.

religião sua defesa da não partidarização da Igreja, proclamando que a instituição se coloque em seu lugar “acima” e combata a aproximação da comunidade católica ao Integralismo (e a qualquer outro partido político). Tal princípio, que fundamenta o raciocínio acima e a atuação mais marcadamente militante de Murilo Mendes, figura assim nesses artigos e é também o ponto chave da elaboração de seu pensamento filosófico e artístico.

A obra que melhor nos possibilita compreendê-lo é o livro *Recordações de Ismael Nery*, uma reunião de crônicas publicadas originalmente nos periódicos *Estado de São Paulo* e *Letras e Artes*, em 1948, em que Murilo Mendes se dedica a traçar um retrato do amigo e mentor – a quem também se atribui a conversão do poeta ao catolicismo. O conglomerado de textos desse volume configura um mergulho mais de fundo no sistema filosófico desenvolvido por Ismael Nery e seguido por Murilo Mendes, o essencialismo.

O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção do espírito dentro da idéia do tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo. (MENDES, 1996, p. 48 – grifo nosso)

Sintetizado no trecho em destaque, o conceito de tempo é identificado com as temporalidades históricas, datadas e por isso fadadas a serem superadas e ruírem, às quais também se associam as misérias do presente e uma possibilidade finita para todo conhecimento vinculado a uma matriz histórica e científica. Em anteposição ao tempo, está o sistema de valores e conhecimentos “da vida”, que não sofre da decadência inevitável de todos os tempos datados, ou ainda, que os atravessa. Se o mal moderno é construir-nos vinculados ao conhecimento limitado do tempo, seu polo oposto é a elaboração que inicia o título do seu conhecido texto “O eterno nas letras brasileiras”, publicado em 1936, no *Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira*, ao qual nos deteremos mais à frente.

A doutrina religiosa em sua dimensão filosófica e artística aparece, portanto, sob a égide do “eterno”. Em sentido oposto a colocar a literatura em função de um sistema fechado de crença – a moral católica –, o sentido religioso da vida coloca-se como questão, como dilema fundamental de ser o espírito circunscrito a um tempo, que se sabe limitado e destinado a ruir, e que ambiciona estar acima dele, guiado pelos valores eternos, “o valor permanente e definitivo trazido pelo Cristo”. Essa formulação acrescenta uma camada de significação muito importante nas diferentes perspectivas religiosas que povoaram a literatura e que influíram tanto na crítica

quanto na ficção, entre a percepção hierárquica, que ordena, segundo o dogma religioso, o lugar e a função da literatura, e o entendimento que coloca a arte como partícipe do dilema da assunção à eternidade.

Um outro aspecto da relação distinta com o catolicismo refere-se à atribuição do título de “poeta católico” a Murilo Mendes. Em seu estudo sobre a estada do poeta na Itália, Betânia Amoroso afirma a respeito do perfil do autor na crítica literária brasileira: “De algum modo, a compreensão de sua poética lhe parecia limitada pelo anteparo ideológico criado pelo epíteto de *poeta católico*” (AMOROSO, 2013, p. 94 – grifo da autora). A discussão feita acerca da construção da imagem do literato em Roma passa pela desconstrução de chaves de análise consolidadas no Brasil, que, ao ver do poeta, terminavam por limitar as possibilidades de compreensão de sua obra, partindo dele o esforço por se desvencilhar da associação a uma poesia católica, o que nos parece muito significativo, especialmente tendo por horizonte Tristão de Ataíde e seu projeto de “cultura católica”.

Ao tratar dos intelectuais *d’A Ordem*, estivemos em um campo de atuação no qual, após a conversão, não só se ocuparam intelectualmente da temática religiosa como dedicaram-se à construção do projeto de expansão do pensamento católico e subordinaram suas antigas atuações “ao sentido católico”, endossando e fortalecendo a associação de suas obras ao epíteto “católico”. Murilo Mendes, na contramão, não quer sua obra lida como um projeto católico, quer ser católico e poeta, o que nos remonta aos primeiros questionamentos desta tese, de qual significado teria essa adjetivação associada ao texto literário.

Anteriormente, dissemos ser uma categoria que remetia aos escritores e pouco dizia sobre as suas obras. A recusa do poeta, no entanto, aponta tanto para as consequências críticas dessa categorização quanto para diferentes atitudes frente a elas, de concordar e corroborar o “católico” em sua obra, como fez Tristão de Ataíde; ou de buscar se desvencilhar dele por não se identificar com tal categorização e ter a consciência da rigidez implicada no católico enquanto projeto, como fez Murilo Mendes.

Em última instância, o que perfaz a recusa do poeta é o que temos problematizado do próprio funcionamento das categorias críticas, de se estabelecer um projeto fechado como chave de análise. O agravante, neste caso, é essa terminologia se referir, como discutimos no princípio deste capítulo, a um lugar imbricado de preconceitos no campo literário, sobre o qual o poeta também afirma: “A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica.” (MENDES, 1996, p. 24).

Atribuir “católico” a uma obra literária, portanto, é circunscrevê-la a um grupo de mau gosto, os “carolas”, uma tradição crítica que ressoou nas primeiras investigações desta pesquisa, de que prosa e crítica produzidas por intelectuais católicos seguem legadas a uma circulação restrita. A postura de Murilo Mendes aponta para a percepção de que tal restrição se deu desde muito cedo também na leitura crítica, de forma que o próprio escritor se esforçou por esquivar-se dessa caixa analítica. Seu sistema filosófico e artístico, por outro lado, instiga nossa investigação a pensar essa heterogeneidade da intelectualidade católica nas distintas configurações da orientação religiosa no pensamento literário.

3.2. O nacional, o eterno e os modernistas

Pensar a presença da religião no contexto modernista passa por agregar ao estudo que já realizamos da revista *A Ordem* e do Centro Dom Vital a mobilização dos grupos da nossa intelectualidade em torno do lançamento de programas para a literatura brasileira, como o *Manifesto Pau Brasil* e a *Revolução da Anta*, uma vez que o decênio de 1920 são anos marcados por intensa movimentação em torno das revistas literárias, muitas em tom de manifesto, como a *Klaxon* (1922-1923) e a *Estética* (1924-1925), e que circularam por pouco tempo, diferentemente das revistas dos anos 30, como *Boletim de Ariel* (1931-1939) e *Dom Casmurro* (1937-1946), que se mantiveram ativas por uma década.

No ensejo das muitas revistas programáticas surgidas a partir d’A Semana, Antonio Arnoni Prado analisa a trajetória dos literatos que disputaram “as bases da nacionalidade” (PRADO, 2010, p. 17), traçando um percurso desde os primórdios do período republicano até o surgimento do Integralismo na década de 30, no estudo do que intitula de “falsa vanguarda”. Por esse termo, o autor compreende o grupo de intelectuais que propunham uma perspectiva contrária ao vanguardismo modernista, de modo a pensar a literatura nacional a partir da conservação da cultura brasileira em suas “raízes nacionais”, representados na crítica literária por Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, entre outros.

Não sendo nosso intuito nos ocupar de abordagem tão extensa, a discussão da tese desenvolvida por Graça Aranha, cujas ideias vêm a público pela primeira vez na palestra “A emoção estética na arte moderna”, desperta nosso interesse por refletir sobre uma espiritualidade nacional, o que coaduna com investigação que estamos desenvolvendo de quantos outros desdobramentos e proposições de base religiosa não se formaram no campo literário. De outra face, a percepção de que o cruzamento entre a crítica literária e o catolicismo

estruturou apenas parte das vertentes que refletiram sobre o elemento espiritual na arte também não dá conta da totalidade da questão:

Jackson também tinha grande admiração por Graça Aranha, talvez justamente pelas ideias daquele seu espiritualismo vago [...] Quando veio o movimento modernista e, em S. Paulo, a Semana da Arte Moderna que, de fato, marcou o início de uma nova geração, Jackson se manteve não só fora, mas, de certo modo, hostil ao movimento, exatamente porque dentro da campanha de recatolicização do Brasil, Jackson se colocou muito nitidamente contra toda ideia revolucionária, integrando-se logo na chamada contra-revolução [...]. (ATAÍDE, 1977, p. 115).

Nesse novo trecho da entrevista concedida por Tristão de Ataíde, figuram alguns elementos que já apontam para uma teia de relações que demonstram a complexidade implicada em compreender a presença da religião no campo literário. Dessa forma, a menção à relação entre Jackson de Figueiredo, Graça Aranha e o modernismo paulista já coloca, conseqüentemente, o imbricamento de três campos estruturantes da análise que buscaremos desenvolver: o projeto político-religioso representado pela revista *A Ordem* e pelo Centro Dom Vital, a existência de um projeto estético de base espiritual e o Modernismo.

O estudo da relação entre literatura e religião nos anos 30 passa, portanto, por entender como se cruzam os referidos campos no contexto da década e, ainda, pela extensão do que já concluímos a respeito da intelectualidade católica, de que em nenhum desses âmbitos estamos falando de uma proposta singular e há diferentes proposições no cruzamento entre política, religião e literatura. E, por isso mesmo, conformam uma teia de relações complexa, já que, assim como não é possível mais discutir o Movimento Modernista unicamente pelo modernismo paulista, tampouco a intelectualidade católica na literatura pode ser analisada tendo em vista unicamente a religião *d'A Ordem*, sendo necessário, assim como se operou no estudo do Modernismo e como realizamos ao explorar as diferentes perspectivas religiosas dos intelectuais católicos, ampliar também a discussão desses dois campos em diálogo para compreender a pluralidade de propostas e relações que construíram a presença da espiritualidade no paradigma literário de 1930.

3.2.1. A espiritualidade e a nação

Não vamos realizar uma abordagem exaustiva do complexo de vanguardas que perfizeram o Modernismo da década de 20, mas é importante manter A Semana de Arte Moderna como um dos pilares de nossa discussão por ser ela um marco e símbolo da modernização da literatura naquele momento – a que, por exemplo, Jackson de Figueiredo se

opunha –, de modo que, para compor o panorama das vertentes estéticas e da relação dos intelectuais com a literatura modernista, A Semana é um elemento importante. Nesse ensejo, a palestra inaugural, proferida por Graça Aranha e que se sustenta a partir do ideário presente em *A estética da vida*, é o primeiro ponto a que gostaríamos de nos ater. Assim sendo, cabe observar o que ele fala na referida palestra para compreender o seu lugar em relação à proposta do grupo paulista:

Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do Passado. Também o acadêmico é a morte pelo frio da arte e da literatura. Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vasar no molde da Academia. É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta, seus vocábulos, frases e ideias. [...] No universalismo da arte estão a sua força e a sua eternidade. (ARANHA, 1950, s/n).

Há, nesse trecho, publicado no periódico *Letras e Artes*, dois aspectos importantes de seu pensamento. Primeiramente, um reflexo da corrente positivista que, em sua visão literária, surge por essa forte expressão que ele utiliza, “sarcófago do Passado”, para se referir aos movimentos literários anteriores ao movimento modernista, o que compõe uma lógica evolucionista no campo literário, no qual o passado é esse lugar que deve ser enterrado para que a arte progrida.

O segundo aspecto refere-se à defesa do que ele acredita que deva ser o princípio artístico brasileiro: “sentimentos vagos, indefinidos, provenientes de contatos sensíveis com os elementos da natureza, que conduzem à fusão dos seres no ‘Universo’.” (LEONEL, 1984, p. 47), o que se estrutura a partir da crítica que faz ao estilo acadêmico, que ele enxerga como esses espaço e estilo calcados na rigidez, que ceifariam a originalidade da arte.

Os dois aspectos associados perfazem o título de sua palestra “A emoção estética na arte moderna”, que sintetiza a percepção de uma arte que se moderniza e se impõe pela via dessa sensibilidade artística proveniente do espírito original e criativo dos jovens artistas. Observemos, para analisar mais detidamente como esses aspectos se estruturam no que Graça Aranha propõe, o que Arnoni Prado afirma a respeito d’*A estética da vida*:

[...] Graça Aranha definirá algumas tarefas para as novas gerações a partir do pressuposto de que nenhuma contribuição intelectual progride em nosso meio, se não levar em conta que a nossa marca espiritual coletiva é a imaginação, aqui entendida não como a mera faculdade de idealizar ou ainda como a

criação da vida pela expressão estética, mas como a “ilusão que vem da representação do universo, o estado de magia em que a realidade se esvai e se transforma em imagem”.²⁴ (PRADO, 2010, p. 147).

Em um momento em que se discutiam os termos de uma nova literatura nacional, operando uma releitura do que até então se tinha por mito da fundação da nação e, por consequência, de nosso elemento de identidade nacional e de sua ficcionalização, o que Graça Aranha proclama é a imaginação como atributo estético de uma “marca espiritual coletiva” sem a qual nada florescerá em nossa intelectualidade. Esse termo genérico que fundamenta o funcionamento artístico em um princípio criativo amplo corresponde ao que afirma Leonel da vagueza de sentimentos em que se baseia sua teoria, assim como a relação com a dimensão espiritual também se dá por um sentimento amplo de universalidade: “A religião e a filosofia são, na sua teoria, o sentimento do ‘Infinito’ e da ‘Unidade’” (LEONEL, 1984, p. 47).

O estabelecimento desse princípio estético como elemento de coesão nacional, que une a imaginação ao universal pela via do sentimento transcendental, é o primeiro ponto que nos chama a atenção, em especial por se tratar de uma proposta que pensou a literatura assumindo por elemento de identidade (e unidade) nacional uma componente espiritual.

Diante dessa consciência fragmentada que se ressentia de uma comunhão mais fecunda com a natureza e os homens, caberá à arte o papel de propor o “supremo sentimento de Todo infinito”, pondo à disposição da coletividade “as sensações vagas e místicas”, que, além de recuperar a “sedutora magia do Universo, inseparável do homem”, perpetua nele a “aspiração ardente à unidade transcendental do Universo”. (PRADO, 2010, p. 146)

Unindo os fragmentos da análise de Prado e somando-os ao conjunto do discurso de Graça Aranha, podemos apostar em uma formulação breve de síntese de sua proposição: a arte por via da imaginação tem, para ele, esse lugar de elevação transcendental, de modo que a unidade nacional é compreendida a partir de um único espírito universal que transcende e nos aproxima do “Todo infinito”. Esses são os termos filosóficos com que o autor trabalha e que, como nomeou Tristão de Ataíde na entrevista a Neusa Simões, são de um “espiritualismo vago”, pilar de sua proposta de uma espiritualidade nacional e, portanto, compõe a complexidade da elaboração estética do sentimento religioso, e, no que tange à proposição filosófica de Graça Aranha, acreditamos carecer ser compreendida dentro dos paradigmas positivistas e teológicos.

²⁴ Os trechos que estão entre aspas na análise de Arnoni Prado demarcam a citação de “O universo e a consciência”, de *A estética da vida*, de Graça Aranha que o autor destaca para desenvolver o argumento.

O estudo de Igor Codeço (2016), ao olhar para o lugar de Graça Aranha no Modernismo, elucida como sua tese se relaciona, primeiramente, com o positivismo, ainda que também aponte para a limitação do conhecimento científico. Assim sendo, embora seu “espiritualismo vago” pudesse sinalizar ser alinhado aos intelectuais católicos, contrários ao positivismo – como Tristão de Ataíde, por exemplo –, ele tanto é herdeiro dessa corrente quanto terá forte divergência da estética primitivista por considerar que, como uma escala evolutiva, o único sentido possível era a superação do passado.

E mais: contra a visão trágica do índio, de seu misticismo e do terror que emana da terra, o papel dos intelectuais será a reconstrução de uma “ideologia do equilíbrio da luz linda”, disciplinadora dos elementos que nos formaram, europeia, cristalizada, inspirada nos quadros amenos de outras paisagens cujos parâmetros de sobriedade e equilíbrio devem ser tomados como referência. [...] substituindo a “literatura incolor e sem obras” da tradição acadêmica por uma nova mentalidade criadora em que o idealismo de nossa alma coletiva reencontre os seus “símbolos e a força transfiguradora de seus desígnios”. (PRADO, 2010, p. 148)

Nessa relação com o primitivismo e a narrativa de fundação da nação legada pelo Romantismo, podemos compreender tanto a associação do passado ao barbarismo – diretamente associado à experiência da 1ª Guerra Mundial – quanto a modernização da arte associada ao sublime, formulação que localiza sua tese entre a lógica evolucionista e a concepção de arte elevada, via imaginação enquanto exercício estético de transcendência.

Desse modo, entre o positivismo e o espiritual, a tese presente em *A estética da vida se formula entre os dois campos*. Assumindo o contorno vago da “consciência”, está a restrição que Graça Aranha enxerga no campo científico, o que, apesar de sua filiação à lógica evolucionista, opera um afastamento do cientificismo e o aproxima do espiritual, pois entenderá o primeiro como um campo de conhecimento de apreensão limitada da vida, percepção que, como já vimos, fez parte também da crítica literária católica.

A filosofia do escritor maranhense, portanto, manteria uma relação de certo modo negativa em relação à consciência. [...] Existiriam, por conseguinte, duas modalidades na relação entre o indivíduo e o Universo. A primeira delas, fundamentada na atividade científica e racional, apreenderia o Universo apenas de forma fragmentada, compreendendo suas partes, e proporcionando a possibilidade de intervenção, controle e domínio sobre a natureza. A segunda, pela via intuitiva, apreenderia o Universo como totalidade, dissolvendo a separação entre o “Eu” e o “Cosmos”. As formas culturais dessa integração pela via intuitiva seriam a religião, a filosofia e a arte. Porém, devido à crítica científica à exegese religiosa, Graça Aranha passaria a postular a via estética como modalidade moderna, emancipada, de se alcançar o Infinito. Essa concepção não apenas redefiniria e valorizava a função da obra

de arte, mas também identificava uma relação específica entre o indivíduo e o Universo. (CODEÇO, 2016, p. 77-78)

Entre os dois campos, está também a arte moderna. Como dissemos, a relação com o passado e, portanto, com a tradição literária, ocorre via conhecimento científico, o qual embasa a sua superação a partir da modernização da arte sem qualquer passadismo literário, seja em sua forma, seja em seu tema. Todavia, para a proposição de um futuro, e nisso se embasa a formulação da tese que também determina tarefas para as próximas gerações (PRADO, 2010, p. 147), localiza a arte no outro campo, como forma cultural de apreensão do Universo em sua totalidade.

O futuro da literatura nacional, para Graça Aranha, depende, portanto, de sua fabricação sem amarras com o passado e no domínio imaginativo, campo espiritual individual que tem a capacidade de “alcançar o infinito” e romper a separação entre nós e o Universo. Esse atributo transcendental estará na base da teoria de integração nacional que, no pós-guerra, estando o autor desacreditado do universal pela barbárie, passa a pensar em termos de unificação da nação, atribuindo, portanto, a capacidade de nos integrar enquanto nação e fazer nossa mentalidade artística “evoluir” ao necessário caráter sublime da arte moderna.

3.2.2. Modernismo(S): o lugar de Deus na literatura

A breve análise que realizamos de como o espiritualismo vago de Graça Aranha esteve no seio de sua proposição do espiritual como elemento de identidade nacional demonstra um primeiro cruzamento entre a questão da nação, paradigmática para o modernismo brasileiro, e uma proposição estética marcada pelo “sentido religioso da vida” que, como vimos no estudo da intelectualidade católica, não é um só.

Este último ponto de nossa discussão constitui-se, dessa forma, tanto do prosseguimento da investigação da literatura modernista e da questão do nacional quanto de um retorno à intelectualidade católica para, agora, discutir as possibilidades de cruzamento entre a modernização da literatura, o projeto nacional e o(s) catolicismo(s).

Jackson de Figueiredo, como abordamos no início do capítulo, foi sempre adepto da literatura clássica e contrário à sua modernização, portanto, o ponto de cruzamento entre a religião d’A *Ordem* e o modernismo é seu sucessor, Tristão de Ataíde, que, segundo afirma Lafetá (2000, p. 77):

Por nove anos – desde 1919 – praticara assiduamente, na imprensa, a crítica literária, e durante esse tempo seu pseudônimo de Tristão de Athayde,

aparecendo regularmente a encimar a coluna Vida Literária, acabara por criar uma *imagem*. Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. [...] Sua influência no desenvolvimento da literatura brasileira durante o decênio de 20 foi, portanto, muito grande.

O trecho acima elucida o lugar de grande influência de Ataíde na crítica modernista antes de sua conversão ao catolicismo. Todavia, esse não é o único aspecto que nos interessa: o estudo de Lafetá se dedica a retratar o lugar de referência de Tristão para guiar também o raciocínio crítico rumo à ideologia católica. Dessa forma, texto e objeto sofrem conjuntamente a guinada da literatura para o catolicismo, uma vez que Lafetá, a partir do argumento de que o crítico católico pouco se ocupa da literatura depois de converter-se, autoriza-se a realizar a crítica ao seu ideário, dando especial atenção ao conservadorismo ideológico de Ataíde, sem se propor a trazer a visão literária de sua atuação enquanto crítico católico. Desse modo, o texto, que trouxemos anteriormente como um exemplo bastante sintomático de uma crítica empenhada e localizada nos desdobramentos da polarização política, termina por ser testemunho da lacuna que apontamos existir do lugar dos intelectuais católicos na crítica literária.

O texto de Pinheiro Filho (2007), estando situado no contexto da crítica contemporânea e com uma proposta crítica distinta, busca, justamente, entender o lugar literário da intelectualidade católica, unindo, por isso, o católico conservador ao crítico literário:

A partir da conversão e, portanto, da adesão integral aos desígnios da “ordem”, haverá um deslocamento das posições estéticas paralelo ao deslocamento político-ideológico [...] Fundamentalmente, Lima vê-se na contingência de subordinar o valor estético da obra literária à sua função moral, seguindo a doutrina de Jackson de Figueiredo, que descarta o ideal de beleza sem finalidade: a arte só atinge a verdadeira beleza sob a condição de ser moral – portanto católica –, dado que o mal não pode gerar o belo. (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 41).

O interessante de ter agora os textos de Lafetá e Pinheiro Filho lado a lado é poder colocar em perspectiva que a conversão ao catolicismo traz uma cisão também na concepção literária de Ataíde, que se tornara a referência crítica do modernismo por sua atenção à “linguagem literária” (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 42) e, enquanto crítico literário católico, estabelece para a literatura uma função, a da moral católica.

Um outro dado, que segue compondo os muitos elementos que estruturaram o lugar do crítico católico entre os desdobramentos de sua atuação na década de 20 e na direção da revista *A Ordem* e do Centro Dom Vital, é o surgimento de outro grupo de escritores católicos na cena literária, aquele que se organizou em torno da revista *Festa*, em momento mais ou menos contemporâneo à conversão de Ataíde e início de sua direção nas duas instituições. Segundo o que o próprio Tristão afirma na entrevista que concede a Simões, a anteposição que se dá entre os dois grupos é a partir da sua história como “crítico do modernismo”:

[...] eles [o grupo de *Festa*] me acusavam de proteger o grupo paulista, tanto assim que nunca se incorporaram ao Centro D. Vital, ao nosso movimento chamado Vitalista.

Do ponto de vista literário, eles me acusavam, como crítico, de dar importância exagerada ao movimento paulista, acusavam-me de realmente exaltar demais a obra de Mário, de Oswald, de Alcântara Machado, aquela poesia que vinham de S. Paulo. Esse realismo paulista do Modernismo que era considerado por eles como sendo uma herança do Naturalismo e não do Simbolismo, não sendo portanto uma herança da primazia do espírito, da verdade, do espírito sobre a matéria. (ATAÍDE, 1977, p. 119).

Festa é uma revista literária que surge em 1927, conformada também por um grupo de escritores católicos (embora não só, a exemplo de Cecília Meireles), mas ela, diferente de *A Ordem*, não se ergue a partir de um projeto político-religioso do catolicismo, ao contrário, buscará se inserir no panorama das vertentes da literatura modernista. Portanto, se fizermos um comparativo entre as duas revistas, localizamos a diferença entre um periódico orientado por um projeto de expansão do catolicismo e outro que traz o sentimento religioso como componente filosófica de uma estética literária. Um aspecto que serve para embasar esse raciocínio é o ponto de conflito referenciado por Tristão de Ataíde, uma vez que ele não está na esfera religiosa, pois, nesse aspecto, os discursos são congruentes, ou seja, ambas as revistas estão inseridas na contrarrevolução espiritual e no enfrentamento ao positivismo.

Na cena literária, *Festa* se localiza ao lado das tantas revistas que surgem ao longo da década de 20, com a diferença de ter, em sua proposta, uma postura de enfrentamento ao modernismo paulista, reivindicando para si a centralidade que, até então, era dada a ele. Nesse sentido, o próprio Ataíde afirma que o grupo o identificava com a proposta modernista dos Andrades e é também a partir de um juízo do crítico que o grupo de *Festa* se coloca como uma terceira vertente no Modernismo brasileiro, a qual, ao ver de Tasso da Silveira, Tristão não valorizava:

Segundo Tristão de Ataíde – e sua teoria servirá de motivação para um sem número de reflexões de outros jovens críticos –, existe na arte moderna

brasileira apenas “duas tendências marcadas e originais”: a de Graça Aranha, criador do “dinamismo objetivista”, e a do grupo paulista, denominada “primitivismo”. Em sua opinião faltaria a terceira corrente – fundamental –: a que se nortearia por uma “mística criadora”.

Tasso da Silveira, por sua vez, contesta tal afirmativa, [...] *Festa* representaria essa terceira posição diante da arte – mais totalizadora, pois integra duas realidades que se completam, “a do homem e a de Deus”... (CACCESE, 1971, p. 22-23).

Dentro do raciocínio que estamos desenvolvendo, o que afirma Caccese cumpre o papel importante de estabelecer um panorama das diferentes vertentes no interior do Modernismo quando une Graça Aranha, o modernismo dos Andrades e, por fim, o do grupo *Festa*. Dessa forma, vemos, entre as pontas da década de 20, como o pensamento teológico se inseriu no cerne de uma das vertentes do Modernismo brasileiro. E, nesse lugar de disputa com o grupo paulista, a revista *Festa*, para se antepor, atribui uma determinada tradição para o modernismo dos Andrades e outra tradição para si: veicula-o à literatura naturalista, em movimento de ruptura com a estética parnasiana anterior, para se colocar em um lugar distante e se reafirmar como continuidade da proposta simbolista, resgatando sua espiritualidade, ainda que ressignificada pelo signo de uma atitude da “alegria”. Esse é o motivo pelo qual o nome escolhido é tão significativo quanto o da revista *A Ordem*: “O sentido da escolha do nome, eu acho muito importante; Tasso quis mostrar que o espiritualismo e essa reação espiritualista não representavam uma reação pessimista, introvertida, passadista, retrógada, anti-moderna, mas que era o contrário.” (ATAÍDE, 1977, p. 119).

Imbuídos na oposição das significações dos nomes escolhidos, estão afastamentos nas visadas a que se propõem, uma vez que, enquanto o catolicismo de *A Ordem*, que se configurou com as direções de Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde, carregava em seu nome, como já vimos, uma postura conservadora em todos os setores do pensamento, inclusive o estético; *Festa*, de outro lado, propunha um movimento “de explosão da vida, daí o espiritualismo e a liberdade criadora, a liberdade estética, o verso livre e, ao mesmo tempo, a afirmação da vida e do espírito” (ATAÍDE, 1977, p. 119). Não sendo o intento estabelecer um maniqueísmo com a anteposição das duas revistas, a escolha do título de cada uma atua como um elemento visual da pluralidade de propostas que se configurou a partir de diferentes interpretações e perspectivas do pensamento religioso.

Feito esse breve percurso para situar o contexto do surgimento da revista e as bases de sua proposta, como o grupo de *Festa* equaciona a filosofia teológica, crítica ao modernismo paulista e estética simbolista em sua proposta literária – ainda que não seja o nosso objetivo aqui estudar mais demoradamente a revista – é um movimento interessante de aproximação do

princípio religioso e das vanguardas modernistas. O editorial do primeiro número da revista pode auxiliar nesse propósito:

Passou o profundo desconsolo romântico.
Passou o estéril ceticismo parnasiano.
Passou a angústia das incertezas simbolistas.

O artista canta agora a realidade total:
a do corpo e a do espírito,
a da natureza e a do sonho,
a do homem e a de Deus,

canta-a, porém, porque a percebe e compreende
em toda a sua múltipla beleza,
em sua profundidade e infinitude.²⁵ (FESTA, 1927, p. 1).

Na primeira estrofe, percebemos, em uma linha cronológica mais extensa, a filiação à tradição literária que a revista adota, estabelecendo uma conexão entre Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo. É de se notar a referência à angústia simbolista que encerra esse primeiro tópico, lembrando que o princípio do nome *Festa* repousa justamente nessa associação ao simbolismo sob o signo da alegria, dando prosseguimento à estética espiritualista dessa escola literária, sem continuar, no entanto, sua atmosfera soturna.

Estabelecida a tradição literária, a segunda estrofe se ocupa da proposta estética da revista enquanto uma terceira vertente do Modernismo que uniria homem e Deus. É com base nessa união que o projeto da revista se afirma, resultando na completude de uma arte que abarque, de uma só vez, corpo e espírito, real (natureza) e sonho. É, no entanto, na terceira estrofe que essa “totalidade” ganha os contornos de demarcação de sua proposta em anteposição a outras estéticas. O que, por fim, constitui a figuração da arte da união entre realidade e espiritualidade, herdeira do Simbolismo, como delimitada em anteposição à arte centrada apenas no real, do Modernismo paulista, supostamente herdeira do Naturalismo.

Para além desse enfrentamento entre os grupos, o “porém” do primeiro verso da última estrofe circunscreve essa visada totalizadora para a realidade em um outro aspecto que, aqui, aparece como “profundidade e infinitude”. Apesar da poetização que o texto operacionaliza, assim como as estrofes anteriores nos remetem ao contexto que já discutimos, essas palavras, de outra parte, fazem referência ao conflito entre o “conhecimento da vida” e o conhecimento científico. Essa anteposição, que perpassou toda nossa discussão, ainda que com um deslizamento de terminologias entre positivismo, cientificismo e materialismo x teologia,

²⁵ Optamos por atualizar a grafia do texto original.

espiritualidade ou até mesmo o “sentido religioso da vida” de que falou Ataíde, parece ser a questão fundamental entre os projetos estéticos no contexto modernista.

Neste ponto, operamos um último resgate da discussão da intelectualidade católica e retornamos a Murilo Mendes, agora em seu texto “O eterno nas letras brasileiras”:

A ideia do tempo é o tema central de toda a arte e filosofia modernas. [...] Muitos homens julgam que a ideia de eternidade reside num plano de mito, de ficção, ou que a eternidade é a vida de além-túmulo. Entretanto, a vida eterna começa neste mundo mesmo: o homem que distingue o espírito da matéria, a necessidade da liberdade, o bem do mal, e que aceita a revelação de Cristo como solução para o enigma da vida, este homem já incorpora elementos eternos ao patrimônio que lhe foi trazido pelo tempo. (MENDES, 1936, p. 45).

Relembrando como o pensamento do poeta se estrutura por meio da relação entre a finitude do tempo histórico e o eterno do conhecimento da vida, que se refere acima como “a revelação de Cristo”, vemos como, nesse texto que se propõe a refletir sobre o campo literário, o princípio do tempo aparece como cerne da arte. Dessa forma, recoloca o eterno como matéria da literatura em um campo semântico distinto da “eternidade”, porque concernente ao próprio estar no mundo, e, portanto, figurando dentre as reflexões artísticas despertadas pela vida que, em sua temporalidade delimitada, para quem tem olhos no eterno, seria premissa de questões cuja essência transcende o limite do relógio.

Sendo assim, talvez, possamos arriscar uma hipótese guiada pela imagem do tempo e pensar na significação que ele assume no interior dos projetos estéticos. Para aqueles alicerçados na atualidade modernista, o tempo necessariamente seria o do presente, em sua temporalidade histórica e questões que dela advém. Destarte, para os que estão com olhos não na eternidade (em uma existência etérea após a morte), mas no eterno (em suas questões existenciais que ultrapassam o *agora*), o tempo traria para a arte a essência do que não se esquiva, mas tampouco se limita à historicidade de uma época, atravessando-a, transcendendo e acessando as questões atemporais em “sua profundidade e infinitude”.

Retomando os termos do paradigma modernista, tendo realizado um percurso de compreensão dos desdobramentos da experiência religiosa na literatura nos princípios estéticos que estruturou, a questão última que nos fica é o que os termos do *tempo* e do *eterno* significam em um momento de modernização literária e fabricação de um projeto de literatura nacional.

Os literatos e artistas católicos realizam uma transmutação segunda da ordem, ao traduzi-la para os termos das disputas estéticas, fazendo do catolicismo linguagem propriamente literária e, assim, referência de posicionamento e invenção de um lugar próprio, em que o apelo ao místico deve contrabalançar

a tendência de investigação dos problemas históricos ligados à formação nacional. (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 47)

Em sentido contrário a encerrar esse questionamento, a discussão que realizamos, entre a temporalidade histórica e um princípio de eternidade que a atravessa, em consonância com o que aponta Pinheiro Filho a respeito da proposição acerca dos dilemas da formação nacional da literatura brasileira que essa linguagem literária do catolicismo carrega, propõe um entendimento do lugar de Deus no paradigma modernista.

Se iniciamos nossa reflexão apontando a lacuna do entendimento da religião nos termos da crítica literária, o diálogo entre as questões do tempo e do eterno com as diferentes proposições modernistas parece apontar para a absoluta insuficiência da categoria “católico”. O desdobramento de tal percepção é buscar um caminho literário que não se limite, portanto, a nomear autores e obras segundo tal terminologia, de modo a inscrevê-los no agrupamento dos “carolas” sem, contudo, refletir a respeito das propostas que trouxeram e que perfizeram o paradigma da década de 30.

Por fim, podemos arriscar uma costura entre todas as discussões a que nos dedicamos no percurso do entendimento do lugar da religião e dizer que as categorias do eterno e do espiritual parecem expressar o cerne defendido por uma intelectualidade que buscava “repor Deus na literatura”, o que, em última análise, parece versar tanto sobre uma atitude empenhada quanto a respeito de um princípio artístico. Elementos que se cruzam e ultrapassam relacionar as obras a determinado grupo de nossa intelectualidade e, quem sabe, possibilitem apontar também para um caminho analítico que conforme um olhar para a prosa, por entre os cruzamentos de questões temporais e eternas, para além do “romance católico”, de modo a pensar como se ficcionalizou o dilema entre a “revelação de Deus” e a historicidade da existência.

4. ENTRE RESISTÊNCIAS E DESISTÊNCIAS: A FICCIONALIZAÇÃO DE UM PRESENTE PROBLEMÁTICO

Assim como não é adequado falar em otimismo ingênuo generalizado no romance de 30, também não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes da manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico.

(Luís Bueno)

4.1. Da crítica à ficção: os projetos político-literários e as categorias críticas

O que discutimos até aqui nos aponta uma contribuição para a historiografia literária, a partir da leitura crítica do paradigma da década de 30, que esteve estruturada em torno dos projetos político-literários abordados anteriormente, direcionando-as para um outro dilema metodológico do campo da crítica literária. Afinal, os procedimentos críticos que adotamos até aqui são suficientes para uma compreensão histórica de como se estruturou a discussão literária em 30, mas, se afirmamos anteriormente que as categorias carregam em si sua historicidade, mobilizá-las para análise do texto literário é mobilizar todo o paradigma da década de 30.

Dessa forma, para se pensar um exercício crítico que consiga certo distanciamento da coesão histórico-literária da polarização, assim como se tem feito na releitura da crítica, o ponto nevrálgico é a própria reflexão metodológica acerca de que categorias críticas mobilizar, apontando para que, talvez, precisemos abrir mão de uma literatura dividida em projetos político-literários e construir uma análise que, assim como defendemos para a crítica, parta de dentro, olhando obra a obra em suas idiossincrasias.

Nesse entrave analítico, há duas direções para lidar com a perspectiva histórica das categorias, que nós acreditamos, na verdade, serem as duas pontas de um mesmo caminho para a compreensão do paradigma literário modernista no interior da historiografia literária. O primeiro ponto é olhar a ficção em perspectiva histórica, a partir da tradição literária, anterior a sua configuração como se apresenta na década de 30; o segundo é pensar a prosa em relação ao seu desenvolvimento posterior, inserida nas transformações do gênero romanesco na modernidade. Nesse percurso crítico, a entrada para a chave de leitura da ficção modernista se dá, portanto, em sua historicidade, atendo-se mais às permanências do que às rupturas em sua constituição:

Oriunda do romantismo, a partir daí, de José Alencar, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Franklin Távora, duas linhas formam-se, que correm paralelas, até os dias presentes, constituindo as duas tradições bem nítidas da ficção brasileira. Formas do humanismo brasileiro, em ambas a preocupação dominante é o homem: de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa [...]. Do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes [...]. Essas duas linhas correm paralelamente, atravessando as escolas e estilos, enriquecendo-se com as diversas técnicas, aperfeiçoando os seus recursos expressivos. (COUTINHO; COUTINHO, 2004, p. 264).

A defesa dos autores de que o Modernismo não teve toda a significação inovadora com que normalmente é retratado é uma abordagem que traz uma perspectiva importante para a construção de nossa análise, ainda que, em defesa da tradição literária, opere uma abordagem muito redutora do caráter vanguardista do movimento e das transformações que operou. Assim sendo, nosso diálogo com essa perspectiva não se dá de modo a assumir completamente o discurso da permanência na prosa das vertentes originárias do romantismo, isso seria uma simplificação e redução não só da complexa relação entre literatura e contexto histórico que desenvolvemos até então, como do próprio significado do movimento modernista para a literatura brasileira.

Olhar para a prosa modernista a partir da tradição literária significa, aqui, um movimento análogo ao que operamos na compreensão do lugar da religião na crítica literária, de forma que recuperar esse desenvolvimento da ficção não é um ponto final, ao contrário, provoca-nos a pensar em que termos a polarização política fabrica a divisão literária a partir da existência prévia dessas duas vertentes na nossa prosa. A perspectiva desenvolvida pelos críticos, assim, opera um resgate importante do passado, mas não dá conta do que tem sido uma preocupação central em nosso percurso crítico, compreender o paradigma literário do decênio de 30. Assim sendo, a visada da permanência que os autores defendem é um alastramento de perspectiva que nos impulsiona a compreender como essas duas vertentes da prosa foram modificadas pelo contexto histórico-político de 1930 e se transformaram em antagonistas no campo literário.

Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar

eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (CANDIDO, 2011, p. 237)

A discussão que faz Antonio Candido remete a uma questão já amplamente debatida pela crítica literária e que foi cerne de uma das grandes polêmicas que tomou os periódicos dos anos 30, quando Jorge Amado acusa Mário de Andrade de “esteta” por operacionalizar a sua crítica a partir da “organização estética”, o que teria configurado uma injustiça quanto à elaboração do “problema”, que, em sua opinião, deveria ser a categoria crítica mobilizada na análise da ficção. Essa polêmica ganha grande repercussão pela resposta de Mário de Andrade em seu texto “A raposa e o tostão”²⁶:

Em literatura o problema se complica tremendamente porque o seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro; não é meramente estético como o som, o volume, a luz mas um elemento imediatamente interessado, uma imagem aceita como força vital, tocando por si só o pensamento e os interesses do ser. E assim, a literatura vive em frequente descaminho porque o material que utiliza nos leva menos para a beleza que para os interesses do assunto. E este ameaça se confundir com a beleza e se trocar por ela. (ANDRADE, 1972, p. 105-106).

A reflexão do autor associa ainda mais intimamente as esferas de composição do que o conceito de “fatura” de Candido, apontando não ser sequer possível dissociar o “assunto” do efeito “estético” por estarem fundidos na materialidade da palavra. Sendo o texto uma resposta ao “ataque” de Jorge Amado, o que ele busca deslocar é o “estético” como uma categoria crítica alheia ao tema e defender-se dessa imagem de crítico alheio ao social, reafirmando assim o seu exercício crítico como aquele que não abriria mão de “chamar ao tostão pelo seu nome modesto de tostão” (ANDRADE, 1972, p. 101).

Por esse debate acirrado que se estabelece, os textos que perfazem toda a polêmica são um dos principais exemplos mobilizados para se discutir a relação entre “estético” e “ideológico” que, junto à polarização, é um paradigma central na crítica literária em 30. Esse exemplo é também fundamental, junto ao que fala Candido, para pensar como a coesão histórico-literária transmutou a polarização na defesa do “tema” enquanto a categoria que deveria guiar o exercício crítico no interior da década, porque capaz de operacionalizar uma análise que olhasse para os projetos que dividiram o romance de 30.

A hipótese que estamos desenvolvendo, portanto, é a de que as duas tradições da prosa brasileira que se configuraram no Romantismo – o romance de costumes e o romance

²⁶ Publicado originalmente em 27/08/1939.

psicológico – e se desenvolveram até o Modernismo como dois projetos estéticos de ficcionalização da condição humana, de uma frente em seu espectro social, de outra em seu espectro psíquico, convertem-se em dois polos político-literários, de modo a se estruturar antagonicamente na ficção. Essa configuração se expressa por uma discussão guiada pelo que Candido chama de “problema” e que nós chamaremos de tematização e que engendra, dessa forma, a divisão literária em diferentes camadas. Na relação entre crítica e ficção, o tema tendo se configurado como a categoria-mestra da análise literária, estrutura-se uma retroalimentação da divisão literária entre essas duas esferas: quanto mais se utiliza a separação em dois grandes temas como categoria crítica, mais se aprofunda a fabricação de dois caminhos ficcionais distintos e inconciliáveis, criando, desse modo, a estruturação crítico-ficcional que faz e julga a literatura segundo os projetos político-literários.

É esse o mecanismo que verificamos na ficção quando a presença do elemento espiritual em um romance que é tido como pertencente à temática social passa a significar uma inconsistência estética, como já vimos na análise de Jorge Amado de *O Gororoba*, de Lauro Palhano. Tal juízo crítico, portanto, não se dá pela configuração de uma fissura na fatura da obra, para seguir nos termos de Antonio Candido, mas por serem temas que não poderiam mais coabitar uma obra ficcional. Exemplo esse que demonstra como se perpetua uma análise, que avalia e segrega a ficção por seu tema, dando origem a um fazer crítico que quanto mais mobiliza a tematização para dizer o que é coerente ou não no projeto literário de uma obra, mais cria uma tradição literária que aprofunda a divisão e também distancia a crítica de um exercício que avalie as coerências e inconsistências do projeto literário em si e não sua coerência com um projeto pré-determinado.

Diante disso, o que nos propomos a pensar é se, uma vez que olhamos para a tematização como a categoria crítica que embasa a divisão literária, como estruturar uma entrada crítica para a análise da ficção que considere os temas dos quais a prosa se ocupou como integrantes do projeto literário e, assim, tal qual se tem operado na crítica, consigamos desenvolver uma atualização na análise dessa prosa que desconstrua o paradigma da polarização também nas malhas da categorização literária.

4.2. Repensando a tematização: a tensão enquanto “nó” do estar no mundo

Um primeiro ponto a se analisar é em que termos o tema como categoria crítica operacionaliza a divisão literária, uma vez que, assim como a existência de duas vertentes na prosa não é um elemento segregador na crítica por princípio, acreditamos que a tematização

também não seja, de modo que são dois casos de estruturações prévias que assumiram os contornos dos projetos político-literários que se formaram na década de 30. Assim sendo, o problema não está na tematização servir de operador de leitura da prosa modernista, mas em como ela se estruturou como categoria na criação de dois grandes polos literários.

Ademais, retomando a discussão de Antonio Candido a respeito do desequilíbrio entre o “problema” e a “organização estética”, vemos que a problemática se intensifica quando a primeira categoria se sobrepõe e assume o primeiro plano no exercício crítico, configurando-se como eixo central de análise para balizar o estudo do projeto estético de uma obra. O que buscaremos agora, portanto, é articular essas duas esferas em uma perspectiva analítica que não atue separando o tema dos demais elementos da estrutura literária, de forma a pensar o projeto estético da ficção de 30 tendo em vista o seu funcionamento interno do qual o tema participa como parte integrante.

Assim como mobilizamos o lugar do romance de 30 na nossa tradição literária para compreender como se fabricou a divisão na literatura a partir da configuração de vertentes já existentes, cabe agora pensar como as transformações do gênero romanesco na modernidade possibilitam um olhar mais integrativo para os elementos de composição da narrativa. Nesse sentido, um movimento crítico importante é o deslocamento da existência de tema e estrutura como duas categorias de análise concebidas em separado – ainda que se relacionem na composição ficcional, como ocorre na formulação de Candido (2011), para sua junção na elaboração do projeto literário da narrativa.

Em “A Personagem do Romance”, em determinado ponto dedicado às transformações do gênero romanesco entre os séculos XVIII e XX, a partir de uma gradativa mudança na composição da personagem, Candido (2018, p. 59 – grifo do autor) afirma que “O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho da seleção do romancista.”. Este movimento serve de índice para se pensar que uma composição romanesca que se modifique pela tendência à complexificação no tratamento da personagem e, portanto, que se atente cada vez mais à dimensão subjetiva em sua composição, atua na contramão de uma delimitação clara entre o romance “social” ou “psicológico” e, com isso, uma análise que se guie por localizar determinada obra circunscrita a um único tema se torna bastante redutora.

A expansão que fazemos entre o que Candido fala acerca da personagem para nossa reflexão em torno das categorias de análise dialoga com a proposição de Alfredo Bosi (1995), que elucida como esse elemento da narrativa, antes de ser um aspecto isolado, é o nó que ata a

esfera subjetiva do *eu* à representação literária de determinada temática. O crítico aponta como a separação em dois grandes temas segundo a qual foi lido o romance de 30, ainda que possa servir didaticamente, não dá conta de pensar a ficção em seu funcionamento interno e diferenciar a obra de romancistas que seriam postos lado a lado segundo tal categorização. Diante disso, propõe um outro eixo de análise, a partir do esquema formulado por Lucien Goldmann em *Pour une sociologie du roman*²⁷, sobre o qual afirma que “tem a vantagem de atender para um dado existencial primário (*tensão*), que se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, de que depende, e com o mundo estético, que lhe é dado construir.” (BOSI, 1995, p. 441 – grifo do autor).

A categoria da tensão se constitui como o nó primordial que, ao atar a relação entre o herói e o mundo, funda o funcionamento que será o motor da narrativa. Dentro dessa percepção, o crítico estabelece uma gradação do tensionamento em quatro subcategorias que teriam se desenvolvido a partir do romance de 30 dado o seu grau de subjetivação do conflito. Desse modo, dentre os romances congregados em torno da categoria “social”, diferencia, por exemplo, a prosa de Jorge Amado e a de José Lins do Rego por haver no primeiro uma *tensão mínima*, em que o conflito se dá pela voz das personagens, mas não em suas trajetórias, e uma *tensão crítica* no segundo, em que já há a construção de uma agonia subjetiva que resulta da resistência ao meio social. Do outro lado, no interior da tematização da psicologia das personagens, enquadra a prosa de Lúcio Cardoso e Octávio de Faria como de *tensão interiorizada*, quando, ao invés de uma trajetória de oposição pelas ações das personagens, há um processo de subjetivação do conflito, enquanto na prosa de Guimarães Rosa e, em parte, de Clarice Lispector já ocorre a *tensão transfigurada*, uma extrapolação metafísica do conflito que pode terminar desafiando os limites do próprio gênero ao ameaçar descolar o elo eu/mundo.

A proposição de Bosi não almeja fugir de um esquematismo didático para a compreensão da prosa modernista, mas, primeiramente, mostra a insuficiência do agrupamento via tematização ao expor as diferenças no interior das duas vertentes e, ainda, no conjunto da própria produção ficcional de cada autor, como é o caso de Zé Lins, que construiu em *Menino de engenho* uma prosa regionalista bastante característica e em *Fogo Morto* um romance psicossocial de alta tensão (BOSI, 1995, p. 442). Tendo, então, por base essa complexidade, contesta a funcionalidade do tema enquanto categoria, ao propor que a estruturação interna dos romances mais emblemáticos de cada polo é composta pelo grau de subjetivação dos conflitos

²⁷ A obra original data de 1964, contando com a tradução brasileira *Sociologia do romance* de 1967, pela editora Paz e Terra.

sociais e, portanto, social e subjetivo atuam em conjunto na composição dos romances a partir dos anos 30.

Com o princípio da tensão fundante da narrativa, conversará uma formulação mais recente do crítico, de seu texto “Narrativa e resistência” (2002), em que ele se propõe a refletir acerca da figuração da resistência no texto literário. Assunto esse que, por sua vez, tece profundo diálogo com o paradigma da década de 30 e o movimento que estamos buscando de repensar as categorias de análise frente à coesão político-literária.

Em seu texto, o crítico, assim como anteriormente apontara para a insuficiência da tematização enquanto categoria, discute duas possibilidades para a construção literária da resistência: a primeira, que esteve muito presente em tempos de literatura com forte engajamento social, quando ela se dá enquanto tema; a segunda (a que nos deteremos agora), quando ela é constitutiva da escrita e, por isso, imanente à estrutura da narrativa:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem apologia conformista da “vida como ela é” [...]. (BOSI, 2002, p. 130 – grifo do autor).

Assim, como desdobramento de seu esquema inicial de análise da prosa de 30 segundo os níveis de tensão da narrativa, o eixo que o autor estabelece para pensar o que ele chama de “escrita resistente” (BOSI, 2002, p. 130) é especificamente a conformação de uma tensão crítica no cerne do texto, que se manifestaria em dois aspectos: estilização da linguagem e ponto de vista. A primeira esfera dessa tensão eu *x* mundo se daria, portanto, na própria representação da vida que é construída pelo texto literário, em sua atribuição de sentido ao mundo que é objeto da narrativa, de modo a trazê-lo como experiência humana de profunda degradação, afastando-o de qualquer senso utópico ou que o legitime como uma possibilidade de contexto social para uma vida digna e, em direção oposta, é justamente o que perfaz a progressiva morte em vida.

A segunda instância se operacionaliza por um aspecto associado à complexificação da personagem no interior das transformações do gênero romanesco na modernidade, a incorporação da dimensão da consciência à tessitura da narrativa. E, pondo à baila o sujeito, é preciso fazer um preâmbulo da primeira fundamentação crítica de que Bosi se utiliza para a

discussão da escrita resistente: partindo da origem do conceito “resistência” na ética, transformando-o em componente estética. Transmutada em constructo literário, persiste como uma luta ética interna ao sujeito, que resiste em luta – nos termos do crítico – por seus valores em um mundo de anti-valores e, resgatando outro dos termos que ele mesmo utiliza, de representação da “morte-vida”, o que nos provoca a dizer que, em última instância, é a própria luta da vida frente à persistência da morte. Essa luta é, portanto, circunscrita ao sujeito e é na exploração de sua consciência que se revela, afirma Bosi (2002, p. 135), “os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional.”.

Tomando a proposição da escrita resistente estruturada, dessa forma, nas instâncias da representação e da personagem como um índice de leitura para, como hipótese, ser elaborada e pensada caso a caso, queremos, agora, colocá-la em diálogo com a discussão do paradigma do decênio de 30. De início, a perspectiva da tensão crítica tem muitos pontos de contato com a leitura que Luís Bueno (2006) propõe como alternativa à lógica da divisão da prosa modernista em dois polos literários. Assim, sob a chave do espírito pós-utópico no processo de tomada de consciência de país subdesenvolvido (CANDIDO, 2011), o autor identifica como elemento de coesão da prosa a ficcionalização da experiência humana da crise social, de modo que, ainda que se categorize a ficção em duas vertentes, elas não seriam excludentes e sim *diferentes atitudes* frente a percepção de um contexto de profundos conflitos sociais:

Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. E isso não se coloca apenas no plano dos programas sociais, onde se nota o fenômeno com mais clareza. Para quem, como Octávio de Faria, vê no presente o reino da miséria moral, há também uma recusa vigorosa da facilidade em se mudar esse presente. (BUENO, 2006, p. 77).

Desse modo, ainda que a relação entre literatura e sociedade tenha se consolidado como circunscrita a apenas uma vertente literária, ou, nas palavras do autor, seja “mais facilmente identificável” quando se trata mais nitidamente de problemas sociais, uniria a ficção a mesma leitura da crise e a sua figuração como o verdadeiro projeto estético desses romances, estejam em qual ponta da divisão literária estiverem. Dessa forma, ainda que as obras apontem para diferentes interpretações do que seria o cerne dos problemas de seu tempo, elas estariam unidas pela vivência de um presente de adiamento da utopia, que resultaria, em alguma instância, em uma relação *resistente* com o seu tempo.

A defesa da *tensão* como “dado existencial primário” (BOSI, 1995) encontra eco na proposição de Bueno da “recusa” como ponto de coesão de toda a ficção de 30 e nos possibilita

pensar mais a fundo nas diferentes instâncias em que ela se dá e pontos de coesão possíveis nessa prosa. Diante disso, as diferentes interpretações unidas em uma mesma atitude frente a um presente problemático que Bueno defende – ou seja, diferentes tematizações que perfazem faces de um mesmo contexto –, frente ao esquema que Bosi apresenta, acarretariam, na verdade, uma diferença ficcional ainda mais de fundo. Dessa feita, diferentes *tensões* seriam provenientes, em algum nível, de uma mesma relação problemática com o contexto social, ou seja, *diferentes* atitudes e elaborações subjetivas frente a faces de um *mesmo* complexo social.

Nesse sentido, o elo de coesão da prosa modernista parece-nos poder ser expresso na figuração drummondiana do impasse ante o país bloqueado, o qual seria mais “facilmente identificável” nos romances de temática social, assim como em configurações romanescas que estabeleçam a relação de impasse como uma *tensão crítica* – esse grande elo resistente entre sujeito e mundo na narrativa. Essa configuração pode também servir de explicação para a dificuldade em se pensar o romance católico na mesma atitude de recusa, visto que, segundo o referido esquema de Bosi, os romances de escritores como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria seriam de *tensão interiorizada*, quando o impasse não se dá em uma *atitude* e sim por meio de sua subjetivação, elaboração da recusa frente a esse presente problemático que pode assumir contornos de ausência ou, ainda, um silêncio exterior de um barulho interior ensurdecedor.

Será Mário de Andrade (1941) o responsável pela formulação desse sujeito “em silêncio”, perpassado pela crise, que ele associa não propriamente ao impasse, mas à desistência ao nomear pela primeira vez um personagem que teria povoado toda a ficção de 30 sob o signo do “fracasso”:

De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do *fracassado*. [...] em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. (ANDRADE, 2002, p. 212 – grifo nosso).

Mário de Andrade, como representante do espírito do modernismo de 22, quer que a literatura crie o Brasil e, ainda, que o faça sob o signo da utopia. É desse desejo que provém certo amargor após a publicação de *Macunaíma*, como discutiu Telê Ancona Lopez (1974, p. 13), quando o modernista considera a sátira que realizou “uma reação amarga, incapaz de corrigir os costumes.” e é com esse mesmo espírito que manifesta seu descontentamento com a resposta dos romancistas de 30 ao aprofundamento da crise social. Em sentido oposto, quer, em

seu lugar, uma prosa que se ocupe não apenas da realidade brasileira quanto de solucioná-la positivamente, criticando, desse modo, de um lado a ausência da utopia nos projetos regionalista e proletário; de outro, a ausência da realidade social no projeto espiritualista. Dessa forma, para ele, na personagem que nomeia como “fracassado”, está uma proliferação na literatura de um tipo que “se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução” (ANDRADE, 2002, p. 212). Segundo sua formulação, portanto, os modernistas de 1930, diante do impasse, desistiram de criar na literatura um outro Brasil e se entregaram aos tempos de crise da sociedade brasileira, fabricando uma ficção que, se existe em tensão com o contexto social problemático, não resiste a ele, não chegando a romper o silêncio, permanecendo sob o signo da *desistência*.

Essa palavra assume grande importância em nossa discussão devido à primeira operação crítica que Alfredo Bosi (2002) realiza em seu texto, o deslocamento do conceito de resistência do campo da ética para o da estética e, para isso, inicia com um aparato linguístico: “resistir” teria um significado próximo a “insistir” e antônimo a “desistir” (e, como seu sinônimo, temos “fracassar”). Por essa acepção, a conclusão a que poderíamos chegar cruzando as proposições de Bosi e Mário de Andrade é que, ainda que tenha se configurado num contexto de profundo entrelaçamento entre política e literatura e, devido à coesão político-literária, tido a maior parte de sua produção associada à orientação ideológica de esquerda, sua realização estética seria, ironicamente, a subjetivação de um processo antagônico à resistência, matriz da personagem “desfibrada” que perpassaria todos os projetos literários do romance de 30. Concatenação de significações que, em sentido contrário ao que Bueno (2006) propõe, não seria uma “atitude” de impasse que uniria toda a ficção de 30, mas o alastramento da *tensão interiorizada*, conformando o silêncio desistente do fracassado.

Essa primeira crítica a respeito do fracassado não é, todavia, um veredicto, e sim, como é o movimento no interior da crítica literária, uma primeira percepção que inaugurou a discussão acerca da significação do fracasso na prosa modernista e que, sendo revisitada, em 2006, por Luís Bueno, mostrou que a associação do fracassado à desistência ou ao impasse passa por toda a complexidade do contexto político-literário do nosso modernismo.

4.2.1. Entre o atraso e o fracasso: o sujeito de um tempo problemático

Para pensar o fracasso em suas possibilidades de significações, acrescentando à desistência e ao impasse uma terceira via, a resistência, voltamos agora a olhar mais detidamente o texto de Alfredo Bosi (2002), de modo a entender o raciocínio geral que o crítico desenvolve, a partir do exemplo que ele traz dos *Irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski, e que serve como nosso ponto

de partida para pensar como se estrutura a tensão estabelecida entre a representação crítica do mundo e a elaboração da resistência interna da personagem:

Ivan e Aliosha. Cada um resiste, a seu modo, à pressão ideológica que lhe parece mais adversa. Ivan prega o niilismo radical como antídoto à hipocrisia do clã familiar e das potências eclesiásticas ainda vigentes na Rússia dos czares e dos popes. Seu irmão Aliosha, que ele ama ternamente, escolherá outro caminho: cavará fundo a sua fé cristã ortodoxa e alimentará sentimentos de amor fraterno e universal que o preservarão da frieza cruel, cerebrina, dos intelectuais ateus que Dostoievski já descrevera em *Os possessos*. A resistência de ambos é autêntica. Mas os alvos são diversos, e diversos são os tons de voz. As duas trajetórias se encontram e definem uma das vertentes dos *Irmãos Karamázovi*. Valor ético e ficção romanesca buscam-se mutuamente. A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. (BOSI, 2002, p. 122).

Encontramos na breve descrição das trajetórias das personagens uma configuração que nos soa bastante familiar, de caminhos distintos ante um contexto adverso, sendo um deles marcado pela fé cristã. A semelhança com a divisão literária de 30 não poderia ser maior e, por isso mesmo, a conclusão a que chega Bosi também não poderia ser mais valorosa para a nossa reflexão: as duas trajetórias atuam na composição do projeto literário de *Irmãos Karamázovi* e ambas constituem percursos autênticos de resistência. Autenticidade que o crítico termina por atribuir ao cruzamento de ética e literatura na elaboração da resistência interna à narrativa, a qual se inicia na concepção da personagem que, por sua vez, guia a escrita para que a construção da tensão crítica em sua totalidade conquiste “a verdade da expressão”.

Esse exemplo, além de ser uma materialização muito coesa da relação que o crítico está buscando construir entre os dois campos semânticos a que circunscreveu o termo “resistência”, deixa-nos um rastro das possibilidades que a construção da tensão crítica em *x* mundo encerra. Dessa forma, em uma mesma narrativa, por meio da constituição de cada personagem em sua relação com as adversidades do contexto que está ali representado, múltiplas trajetórias podem se configurar até mesmo em direções que, na perspectiva temática dos anos 30, de tão opostas e inconciliáveis, *a priori* não poderiam compor um mesmo romance.

Um primeiro norte que a hipótese de leitura de Bosi deixa para a proposta de análise que estamos construindo é, portanto, ser a personagem um elemento que, sob um processo geral de operação narrativa – no caso, a construção da tensão crítica via elaboração da resistência interna –, abre caminho para múltiplas trajetórias que têm o poder de congregar, em uma única obra de ficção, muitas facetas do estar – e resistir – no mundo. Ampliando para as possíveis

relações entre as vertentes da prosa modernista que estamos investigando, se múltiplos são os caminhos ancorados no funcionamento de um tipo de tensão, infundáveis foram as possibilidades de trajetórias percorridas pelo romance de 30, já que, como afirma Bosi (1995, p. 441), ele teria se constituído por “pelo menos, quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão”.

Diante disso e vendo a personagem sendo construída pela complexidade do “ser”, como afirmou Candido (2018), e, acrescentamos, pela multiplicidade de caminhos e desenvolvimentos possíveis, o que Bueno elabora a respeito do “fracassado”, estabelecendo uma discussão crítica com a formulação originária do termo, em muito nos auxilia a pensar as significações do fracasso em relação ao funcionamento da gradação de tensão dentro do paradigma de 30:

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. (BUENO, 2006, 78).

O apontamento do crítico da exploração do atraso como matiz da elaboração ficcional do fracasso nos traz algumas questões que podem ser vistas em função da discussão que estamos desenvolvendo. Seguindo o raciocínio de Bueno, essa operação ficcional, que conformaria a personagem do fracassado, é a substituição de certo embate externo, por meio de ações que construiriam a tradicional jornada do herói, por um processo de incorporação de aspectos dessa “realidade negativa” – que deveria ser combatida – e, por isso, segundo Mário de Andrade, é a ficcionalização da desistência.

A disputa de significação que se opera nessa discussão crítica, se o fracasso é a desistência da utopia ou seu adiamento, interessa-nos aqui com outros desmembramentos. Na perseguição da intersecção entre as leituras da escrita resistente, de Alfredo Bosi, e do fracassado, de Mário de Andrade, seguimos nos questionando acerca das possibilidades de trajetória do fracasso no que essa discussão conflui dos romances ditos “sociais” ou “psicológicos”.

O lamento a respeito do “fracassado” pouco dialoga com o projeto espiritualista e, aos romances dessa vertente, o questionamento sempre será a ausência da centralidade da representação ficcional da realidade brasileira. Todavia, a característica psicologizante do projeto literário desses romances está no fundo da queixa de Mário de Andrade quando o que

ele aponta é a substituição de uma luta frente às mazelas da sociedade brasileira pela internalização do conflito e seu conseqüente encerramento no silêncio desistente. De outra face, a atitude de recusa frente o presente problemático que Bueno busca defender como projeto literário de ambas as vertentes do romance de 30, em sentido inverso, visa demonstrar que essa estética psicologizante também está com os dois pés fincados na realidade brasileira. É uma disputa de significações que partem, portanto, de diferentes leituras e juízos críticos do contexto modernista para coadunar em uma proposição que tece nexos sócio-subjetivos.

As duas formulações, frente ao movimento que fazemos, de pensar a resistência como uma terceira possibilidade de significação para o fracassado, também estabelecem interpretações conflitantes. Se mantivermos o significado de sua primeira formulação em “Elegia de Abril”, a incorporação do atraso atuaria como determinante da desistência e do fracasso e aniquilaria a personagem enquanto instância de resistência na prosa de 30. Em contrapartida, se assumirmos a releitura de Bueno do fracassado, a partir da teoria de Candido da consciência pós-utópica como o espírito de época que guiou a ficção de 30, a representação da crise social nesse senso do impasse coloca a resistência muito distante da narrativa do herói clássico – ou da atitude utópica que queria Mário de Andrade. Desse modo, torna-se factível uma personagem incorporar traços do atraso, vivenciá-lo e, como consequência, subjetivar aspectos da crise social em um movimento nem sempre consciente de compreensão, sem que isso carregue um significado desistente: no tempo do impasse ante o país bloqueado, resistir pode significar assumir a aporia.

Unindo a resistência interna da narrativa que formula Bosi à discussão entre as proposições de Mário de Andrade e Luís Bueno, parte-se das possibilidades de sentido do fracassado para o estabelecimento de possíveis nexos entre as vertentes da prosa. Pensando-se, assim, em caráter de hipótese, se, para além de compreender a significação construída pela “personagem em silêncio”, atendo-nos para a *tensão* (BOSI, 1995) como estruturante da narrativa, é possível a existência de *tensões*, de modo a constituir uma ambivalência sócio-subjetiva. Isso posto no sentido de que, na mesma trajetória, haveria a subjetivação do conflito, perfazendo uma *tensão interiorizada*, coadunada à elaboração de uma atitude de recusa frente ao presente problemático, ou seja, também a construção de uma *tensão crítica* que dotaria o percurso da personagem de um caráter resistente.

Sendo essa ambivalência gerada pelo *estar no mundo* (em transformação) como projeto estético do romance de 30, sua construção se estabeleceria, de uma face, no nível do discurso narrativo, tratando a representação do contexto social invariavelmente como manifestação de algum aspecto problemático. De outra face, na composição da personagem, em que a

“incorporação do atraso” como constituinte do fracasso seria a expressão da operacionalização não só da subjetivação da crise social, mas do estabelecimento de um conflito eu x mundo.

Mas o herói de romance não se confronta apenas com os seus demónios interiores; integra-se numa sociedade e, nela, entra em oposições violentas ou permanece marginalizado. [...] O “herói problemático”, também chamado “demoníaco”, simultaneamente em comunhão e em oposição com o mundo, encarna-se num género literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, por um lado, e entre a epopeia e o conto, por outro. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 238)

A formulação de George Lukács que os autores resgatam, e que também está na base do esquema da tensão crítica de Alfredo Bosi, auxilia a pensar na ambivalência desse “herói romanesco”, um sujeito “em comunhão e em oposição com o mundo”, revelando mais uma face da complexidade da personagem do romance moderno, responsável pelas múltiplas possibilidades de seu desenvolvimento.

Se a análise delinea a construção da personagem apenas pelo viés da comunhão, uma possibilidade seria compreender o fracassado, de fato, fabricado e findado apenas na internalização do atraso, quando há uma concatenação de acepções negativas e podemos ir do atraso ao signo da desistência. Mas, se, no interior dessa coordenação de elementos, fabrica-se também a oposição ao atraso e, por isso, a crise subjetiva não se encerra nela mesma, há a elaboração de uma resistência interna e teríamos um novo deslocamento e, de antônimo, o que Mário de Andrade leu como desistência pode figurar não só como impasse, mas, além, como sinônimo de resistência. É, portanto, no duplo movimento de aproximação e repulsa do contexto social do “herói demoníaco” que podemos localizar a potencialidade da personagem como elemento narrativo que coaduna uma elaboração absolutamente complexa entre sua subjetividade e o contexto social que atrela a exploração do conflito psíquico do *eu* à representação do contexto problemático em uma crise sócio-subjetiva.

A respeito desse binômio que ora adotamos como nomeação do conflito entre o sujeito e a vida, é ainda necessário evitar um novo equívoco que associe o *sócio* apenas à prosa que se conhece por romance social. Falamos de uma elaboração ficcional que congrega os aspectos sociais e subjetivos não enquanto tema, mas enquanto procedimento geral narrativo que constitui a personagem em seu *estar no mundo*. Assim sendo, ainda que sejam múltiplos os temas de que a prosa se ocupou, uma personagem que se veja em absoluto desacordo com a crença que cultuou até então não se encontra menos atravessada pelo lugar social que ocupa que uma mulher que se vê sem conseguir fugir à prostituição para não morrer de fome;

tematicamente, elaborações que não se cruzam; ficcionalmente, podem compartilhar do mesmo procedimento de construção de seu estar no mundo.

4.2.2. A consciência do impasse

Nessa hipótese que propomos, o binômio *sócio-subjetiva* compreende a reverberação na subjetividade da personagem de uma relação conflitiva com o presente, que pode se traduzir tanto em um processo de subjetivação de problemáticas do contexto social como também pode significar resistir a ele e, assim sendo, esse complexo de relação eu *x* mundo, em tensão, internaliza os conflitos ao mesmo tempo que fabrica uma força interna de resistência. Sendo elaborada internamente, não necessariamente se expressará em forma de ação, podendo até mesmo ser exatamente o seu extremo oposto, o que fundamenta a intersecção que estamos buscando com o que foi lido pelo signo da desistência e que interpretamos como a personagem em silêncio. Ainda segundo Bosi (2002), o processo ao qual temos acesso prioritariamente pela dimensão da consciência é elaborado pela focalização, técnica de composição que possibilita trazer para o tecido narrativo a dimensão da consciência das personagens, lugar desse movimento dialético entre comunhão e oposição:

Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. (BOSI, 2002, p. 122).

O conjunto de técnicas do tecido narrativo, ao ser responsável por construir a personagem como esse nó conflitivo eu *x* mundo, participa de uma camada de significação ética da literatura, a “fenomenologia de resistência do *eu*”, na qual é possível acessar os valores e anti-valores em batalha no *estar no mundo* das personagens. A esse funcionamento é atribuído também uma não hierarquização de dois processos, uma vez que, dialeticamente, o referido embate ético constitui-se a partir da subjetivação da crise social, que, por sua vez, desencadeia o processo reflexivo que fabrica a crise subjetiva, nascida nesse processo, e com todo o distanciamento e reflexões que promove ilumina e aprofunda o conhecimento do mundo que a gerou.

O paralelo com a narrativa do herói clássico é importante para iluminar o deslocamento que a discussão do *eu* como cerne ético da narrativa significa. A luta que o herói clássico travava em seu arco narrativo de ações coerentes aos seus valores, ocorre, no romance moderno, na consciência. Nessa conformação que o crítico termina de construir, como estruturação da

resistência imanente analisada no seio das transformações que o gênero romanesco sofreu na modernidade e que ressignificam as esferas social e subjetiva na composição literária, novos nexos do cruzamento constitutivo do ser no mundo nos parecem ser possíveis. E, sendo assim, uma consciência resistente pode figurar no espectro social como desistência, uma vez que, se não estamos mais falando da jornada do herói clássico e sim do herói problemático, não é possível que não haja espaço para o impasse em um momento de desenvolvimento do gênero que, sabemos, foi marcado pela fragmentação, pela crise e pela experiência do bloqueio.

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *discernir* à condição de que rasgue um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, seus protagonistas, suas determinações espaçotemporais, sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (GENETTE, 2017, p. 291)

Embora Bosi fale ao longo do texto da focalização como técnica narrativa responsável pela construção da consciência resistente da personagem, à luz do que afirma Genette, interessamos pensar mais amplamente na complexidade de técnicas estruturantes da situação narrativa. Em referência à “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de Barthes, Chiappini (1985, p. 23) diz que: “a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira.”, um exemplo que nos serve para pensar nas diferentes possibilidades entranhadas na construção relacional entre a voz narrativa e a focalização. E, assim sendo, se vida e resistência interna estão atadas em um nó narrativo, parece-nos que, para dar conta de pensar se lidamos ou não com uma narrativa resistente, há que se assumir o nó entre as “relações estreitas” que conformam a narração e como, em conjunto, personagem, voz narrativa e focalização dotam ou não o romance de um significado resistente.

A complexidade relacional do nó narrativo, que constitui o duplo movimento entre crise social e subjetiva, é o princípio de funcionamento geral, mas – retornando à tópica do herói –, é preciso pensar sobre que perspectiva estamos falando como estruturante da narrativa. O “herói problemático” em muito nos serve como uma categoria de análise para repensar a relação eu x mundo sob a égide do conflito já no paradigma capitalista, mas, ao falarmos dos romances de 30, não parece ser possível uma análise em torno de um herói no singular. Há sujeitos, múltiplos em suas identidades, pertencimentos e em sua pluralidade de conflitos com o mundo e entre si.

Lembramos agora dos *Irmãos Karamázovi* com que iniciamos essa discussão e a importância que ressaltamos em suas trajetórias distintas compondo o mesmo projeto literário.

Falávamos olhando ainda da superfície, de onde iniciou nossa investigação, de resgatar a convivência dos dois caminhos do romance de 30. Nosso olhar, agora, direciona-se para quem traça esses caminhos e, assim, também resgatamos o que foi a fagulha inicial do desenvolvimento de nossa proposta, pensar uma análise que “partisse de dentro” e pensar que o que as técnicas narrativas iluminam não é uma trajetória individual (não só), mas um complexo de personagens, consciências e crises, pois, como dizem Bourneuf e Ouellet (1976, p. 200):

Da mesma maneira que o indivíduo implicado numa ‘dinâmica de grupos’, pela imagem que projeta, pelas reações que faz nascer, se vê olhado de forma muito diferente por cada um dos indivíduos do grupo, também a personagem de romance, levando as outras a revelar uma parte de si mesmas até aí desconhecida, descobrirá a cada uma um aspecto do seu ser que só o contato numa dada situação podia pôr em relevo.

Dessa forma, se iniciamos nossa discussão numa tentativa de traçar uma hipótese de leitura para o nosso *corpus* que conseguisse integrar o que tanto esteve separado pelo *ou*, pudemos perceber que os caminhos abertos pela prosa modernista no bojo das transformações do romance moderno apontam para um entrecruzamento de caminhos. E, no interior do exercício crítico, germinam a ausência de sentido do *ou* e até mesmo do *e* quando o desenvolvimento das técnicas narrativas permite que a literatura trace em suas linhas uma relação de eu *x* mundo que não só se fabrica em constante movimento dialético, como é sempre no plural: quando, cada vez mais, não se tem mais só um sujeito, só uma perspectiva, também não há só um mundo e, por consequência, o projeto da crise é sempre fabricado em um complexo sócio-subjetivo interrelacionado.

Em vista disso, compreendemos ainda mais claramente a insuficiência de uma análise orientada pela tematização e percebemos com mais cuidado as tantas parcialidades críticas quando, ao olhar para a composição narrativa, nos termos que fala Bosi (2002), vemos a dimensão da “estilização da linguagem” majoritariamente olhada pelo viés da tematização do social; ou, a do “ponto de vista”, que muitas vezes foi incompreendido, a exemplo da recepção crítica de *Riacho Doce*²⁸, de José Lins do Rego, quando o sentido do romance moderno foi aprofundar um mesmo tecido narrativo nascido justamente na relação que as técnicas de representação do sujeito e do mundo compõem.

²⁸ A recepção crítica desse romance foi marcada por uma acusação de José Lins querer provar ser um escritor imaginativo, fora do viés memorialístico pelo qual era lido até então, pela ambientação que faz do romance na Suécia. Mário de Andrade é o único a tecer uma crítica que se atente à elaboração da relação com a terra, traço que une toda a obra de Zé Lins, por meio dos dramas interiores das personagens.

Por fim, no cruzamento entre a necessidade de se compreender o desenvolvimento da prosa modernista e das transformações do gênero romanesco, a nossa proposição para a crítica literária desses romances não é uma proposta categórica e sim buscar compreender o eixo que organiza o projeto literário de cada romance. Se falamos de uma ficção que se ocupou de um sujeito que vivencia o impasse frente a um presente de grandes transformações, há duas questões primordiais: a busca por qual elaboração ficcional da crise gerada pelo *estar no mundo* é estruturante da obra; e, frente às questões levantadas sobre os elementos que conformam a “fenomenologia de resistência do *eu*”, *como* a situação narrativa estrutura a trajetória do sujeito que vivencia o impasse.

Desse modo, o que está posto em questão não é propriamente se é possível ou não unir as esferas “social” e “psicológica” no texto ficcional, uma vez que a base de nossa hipótese de leitura é justamente a compreensão dos desmembramentos do dilema da personagem da prosa modernista frente a um contexto social problemático e, portanto, o binômio sócio-subjetivo existe enquanto pressuposto de análise. O que se coloca é buscar compreender como os romances que compõem nosso *corpus* estruturam o impasse e, a partir de sua construção, qual o desmembramento de significação que isso opera no tecido narrativo: se uma atitude de recusa; se a subjetivação de algum traço do atraso e, ainda, qual a reverberação no sujeito das diferentes atitudes frente o conflito psíquico desencadeado pela vivência presente do adiamento da utopia.

5. A MORAL RELIGIOSA EM CRISE: POSSIBILIDADES DE (RE)EXISTÊNCIA

Talvez Deus seja o outro nome da Dúvida.

(Gustavo Bernardo)

O movimento crítico que temos operado até aqui tem sido de reflexão acerca de como a coesão político-literária em torno da polarização, que perpassou a crítica e a prosa modernistas, configurou uma série de juízos críticos que julgamos esquemáticos e redutores. Foi esse princípio de análise guiado por uma questão matricial, de compreender as lacunas críticas que esse mecanismo gerou para, então, orientarmo-nos em direção à escolha de uma lacuna em particular: o lugar ocupado pela religião em seu desdobramento de perspectiva histórico-crítica da literatura e da representação literária. A investigação desse lugar se deu pelo mergulho nas malhas da crítica literária no anseio de entender o que o termo “católico”, em associação à crítica e à ficção, carregaria de significações propriamente literárias, uma vez que identificamos estar tal nomenclatura mais circunscrevendo determinado grupo – em associação a um projeto político-religioso – que categorizando uma vertente literária.

Se, em sentido oposto ao de delimitar novas terminologias e agrupamentos, nossa investigação desembocou na descoberta de um lugar complexo e multifacetado da religião na crítica literária, o caminho que estamos buscando construir pelas malhas da ficção não só não é diferente como assume por pressuposto a existência de uma complexidade que carece de ser olhada com atenção. De modo análogo ao que operamos em nossa entrada para a reflexão acerca da crítica e da historiografia, começamos o mesmo movimento de ampliação ao localizar a prosa modernista em um cruzamento entre a tradição literária, as transformações do gênero romanesco e a aposta em, novamente, mergulhar nas tramas do campo literário para investigar por meio de quais possibilidades ficcionais abrigadas sob o termo “católico” se fez o lugar da religião no interior do paradigma modernista, o que se fará a partir de duas obras que serão objeto de análise neste capítulo: *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira, e *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho.

5.1. Ficcionalizações do “estar acima do mundo”

Tendo nosso estudo se dedicado até aqui a pensar a presença da religião no campo literário, englobando a crítica e a ficção, e, ademais, não trabalhando com um *corpus* que compreenda romances canônicos, cabe apresentar sumariamente as obras bem como o seu lugar na crítica literária. Nesse ponto, *Maria Luísa*, romance de estreia de Lúcia Miguel Pereira,

publicado em 1933, trata-se de um caso bastante interessante, assim como o montante de sua ficção – constituída também pelos romances *Em surdina*, de 1933; *Amanhecer*, de 1938; e *Cabra Cega*, de 1954 –, pois seu reconhecimento não advém dessas publicações e sim de sua atuação na crítica e historiografia literária. Tendo sido e permanecido pouco estudada, o romance em questão pertence a uma obra desconhecida de um nome conhecido na tradição crítica modernista. Sobre isso, afirma Patrícia Cardoso (2006, p. 500):

Lúcia Miguel Pereira une-se a Raquel de Queirós nesse processo de transformação tanto da imagem feminina quanto do lugar ocupado pela mulher na sociedade brasileira ao longo do século XX. Ambas atuantes no campo das letras, enquanto o nome de Raquel de Queirós é lembrado por sua produção romanesca, Lúcia Miguel figura como referência por seu trabalho como crítica e historiadora da literatura, ficando sua produção como ficcionista deslocada para um discretíssimo pano de fundo.

As hipóteses que poderiam dar conta desse lugar de Lúcia Miguel cruzam as questões acerca da intelectualidade católica que viemos discutindo até aqui, ponto em que se justifica o interesse particular por *Maria Luísa*, o romance mais marcadamente católico dos quatro que publicou; e o lugar da mulher nas letras no contexto modernista, ao qual Cardoso faz referência. É preciso lembrar também que Rachel de Queiroz, que publica *O Quinze* no começo da década de 30, sofrerá pelo status de “novidade” da presença da mulher no meio letrado²⁹, de modo que não nos parece equivocado apontar para a influência dessa questão no processo de apagamento da ficção de Lúcia Miguel, que traz em todas as narrativas o protagonismo feminino em uma obra que, em seu conjunto, ocupa-se das etapas e dilemas da transformação do papel social da mulher.

Em 1933, quando o romance proletário parecia ser a única forma possível de fazer literatura de ficção no Brasil, ela publicou dois romances que tinham protagonistas femininas vivendo grande crise em relação aos papéis pré-determinados [...] *Maria Luísa* é, por todos os títulos, um romance surpreendente. Embora a recepção crítica imediata tenha sido bem razoável, jamais foi reeditado [...]. (BUENO, 2006, p. 303)

Ainda a esse respeito, o que afirma Bueno a respeito da recepção crítica do romance endossa como o cruzamento de difíceis relações no meio literário entre ficção, catolicismo, autoria e protagonismo feminino constituíram para *Maria Luísa* a corriqueira trajetória do

²⁹ Patrícia Cardoso faz referência ao texto de Graciliano Ramos, “Caminho de Pedras”, em que ele duvida que *O Quinze* fosse, de fato, de autoria de uma mulher.

apagamento historiográfico, quando, à revelia da boa recepção quando publicado, o romance e sua importância na cena literária não atravessam os tempos.

Já *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, publicado em 1929, ocupa um lugar menos híbrido na crítica literária e o desconhecimento de autor e obra se insere no contexto da intelectualidade católica que viemos discutindo, uma vez que o escritor tanto participou da primeira fase da revista *Festa* (SIMÕES, 1971, p. 21) quanto esteve vinculado ao movimento de renovação católica, cabeceado pela revista *A Ordem* e o Centro Dom Vital. Não tendo publicado outras obras ficcionais, o referido romance teve sua recepção crítica e circulação circunscritas ao grupo em que o intelectual estava inserido: “a primeira produção ficcional de alguém ligado ao movimento de renovação do catolicismo liderado por Jackson de Figueiredo e desenvolvido dentro do Centro D. Vital” (BUENO, 2001, p. 59).

Para o crítico, portanto, o romance de Barreto Filho não só se situa no interior da intelectualidade católica como teria sido colocado em um lugar de precursor dessa vertente da prosa, assim como ocorrera com *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Como exemplo desse movimento, Bueno (2006, p. 97) cita o inquérito literário da Revista Acadêmica (realizado entre 1939 e 1941 com o intuito de listar os 10 melhores romances brasileiros) em que *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, lançado inicialmente com uma tiragem bastante restrita, recebeu votos de importantes autores católicos, como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, o que, em conjunto com o trecho que se segue de Lúcia Miguel Pereira, se não denotam a importância da obra, ilustram certamente o desejo de sua importância e lugar crítico entre escritores e críticos católicos:

Entre nós penso que apenas dois livros marcaram essa tendência [“literatura confidencial”]; dois livros desiguais, cheios de grandes qualidades e de algumas falhas, mas sinceros e penetrantes – e que não tiveram a repercussão merecida: *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, aparecido há alguns anos, e *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, que também não parece ser extremamente recente. (PEREIRA, 2005, p. 77).

Para principiar a apresentação dos romances propriamente, gostaríamos de retomar, antes, uma afirmação de Betânia Amoroso (2012, p. 98): “Os intelectuais católicos, tão ativos, polêmicos, atuantes deixam de ser visíveis pela dificuldade que eles próprios apresentavam em enxergar o mundo e o país na sua concretude histórica, ou seja, em resolver o dilema entre estar no mundo e acima do mundo.”. O dilema a que se refere a autora tem sido uma conceituação muito cara ao nosso raciocínio e aqui nos arriscamos a usá-la como ponte entre a crítica e a ficção produzidas pela intelectualidade católica em uma hipótese de leitura centrada na crise da

“inconciliação”, advinda de um estatuto de estar “acima do mundo” que é atravessado pelo “estar no mundo”, estados e cruzamentos esses que se dão de formas distintas nos dois romances.

Em *Maria Luísa*, a protagonista – que dá nome ao livro – ocupa o “acima do mundo” com a certeza de pertencer a esse estatuto por sua superioridade moral, calcada na característica mestra da constituição da personagem: a rigidez de conduta (e julgamento) enquanto esposa e católica. O lugar de que parte a narrativa e do qual se olha essa personagem em seu princípio de trajetória é de um mundo perfeitamente conciliado, porque é um “estar no mundo” por ela regido. A crise, nesta narrativa, é a história da queda. Maria Luísa falha e termina inclusa em um mundo orientado por um sistema de valores que – ela descobre – é impossível de ser seguido e o que passa a organizar sua trajetória é a busca por uma possibilidade de estar nesse mundo após descobrir-se imperfeita.

Já em *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, o protagonista, André Lins, relaciona-se com o “estar acima do mundo” como desejo, o que traz uma trajetória que já nasce no signo da busca, referenciada no romance pelo anseio do “sentimento elevado”, ou seja, por conseguir se desvincular do “estar no mundo” como experiência norteadora de sua existência. A crise se instaura na narrativa, portanto, ao configurar a inconciliação entre o sexo, atrelado ao contexto social, e o subjetivo, que aspira à elevação intelectual e espiritual, operando a intensificação dessa cisão por meio de diferentes tentativas do protagonista de responder ao mesmo dilema em seus relacionamentos amorosos.

Esses apontamentos iniciais e ainda bastante genéricos sobre o movimento construído pelas duas narrativas se fazem necessários não tanto pela introdução ao enredo dos romances e sim por situar em face de que se constrói a presença da religião nessas obras. O primeiro que acreditamos já ter se delimitado é que não se trata da representação de Deus ou do sentimento transcendente, não se trata de uma análise “acima do mundo”, mas diz respeito justamente ao dilema que a construção de um imaginário “acima” coloca para o ser que inevitavelmente está no mundo.

O desejo – ou a frágil certeza – de uma existência que transcende a concretude da vivência histórica é o princípio do conflito que atravessa as personagens quando esse mundo sob seus pés se move. Pensado dessa forma, parece-nos ser possível traçar um paralelo com uma formulação muito comum ao se tratar das outras vertentes da prosa de 1930 como obras que buscam compreender a nova realidade da sociedade brasileira – em mudança, a exemplo da ficção de José Lins do Rego, quando, nas obras que conformam o ciclo da cana de açúcar, as personagens têm sua relação com a terra atravessada pela chegada do “novo” e, com isso, a

constituição do signo da decadência na economia dos romances. Dessa forma, o desajuste perante um mundo que se modifica parece uma configuração que se faz presente por meio de diferentes constructos ficcionais na prosa moderna, sendo possível estabelecer algumas pontes entre tradições literárias que figuram apartadas.

Se, nas obras que olharemos agora, o eixo parece ser o sujeito que busca habitar um lugar subjetivo em que seja possível existir entre o que se transforma em seu entorno e seu princípio interior de rigidez e conservação, parece-nos que, sob uma diferente perspectiva, permanece a hipótese de análise de olhar o romance de 30 como a ficção do impasse. Desse modo, cabe também, na observância da construção dessas personagens, pensar se suas trajetórias perfazem também uma forma de elaboração do fracasso e, ainda, se, a partir de sua relação com o contexto social, observamos uma ambivalência de tensões num duplo processo de elaboração que internaliza o presente problemático e também tece uma forma de resistir a ele, havendo a tessitura da atitude de recusa na personagem em silêncio. Em outros termos, a pergunta que dirigimos às trajetórias das personagens de *Maria Luísa* e de *Sob o olhar malicioso dos trópicos* não é outra que não o já referenciado dilema: como a ficção espiritualista equacionou o lugar dos sujeitos que ocuparam um mundo mesmo julgando poder estar acima dele?

5.1.1. Uma senhora rígida

Maria Luísa anuncia em seu título a protagonista e o eixo que conduzirá a narrativa, enunciando tanto a personagem central do romance quanto a pergunta que o organiza: quem é Maria Luísa? Ou, melhor dizendo, quem passará a ser Maria Luísa? É da construção e reconstrução da existência dessa protagonista que se ocupará a narração, tendo em função disso organizada sua estrutura mais geral, dividida em duas partes: “Parte I” e “Parte II: A Montanha”.

A princípio poderíamos com certa facilidade defender se ocupar, respectivamente, da construção e da reconstrução da personagem. Todavia, nosso objetivo é evidenciar como o discurso narrativo estrutura, no interior da primeira parte, não um movimento de construção, mas um movimento espiralado que, em dois arcos narrativos, constrói o percurso da ordenação da vida da protagonista em torno de uma religiosidade de superfície, que confunde credo com código moral, até o estatuto da dúvida, advinda do conflito com o marido, instaurando, assim, fissuras do que virá a ser o desmoronamento da personagem, que fundamenta a Parte II, ao mesmo tempo que a constrói em sua solidez moral.

A construção da protagonista como um vidro em que vemos pequenas trincas aparecerem é uma significação possibilitada por dois elementos: a história não ser narrada de dentro, uma vez que o que se configura é um narrador heterodiegético³⁰; e a voz narrativa ser onisciente e ter conhecimento pleno das consciências das personagens. A respeito das possibilidades do complexo de perspectivas no tecido narrativo, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 247) conceituam: “em certo sentido, pode, portanto, falar-se na possibilidade de se analisar, a partir da ativação de várias *focalizações*, a articulação dialética de ‘visões do mundo’ (do narrador ou de personagens da história) suscetíveis de ilustrarem os fundamentais vetores ideológicos representados na narrativa.” (REIS; LOPES, 1988, p. 247 – grifo dos autores). O que afirmam os autores parece ser precisamente a relação que se estabelece entre personagens e narrador que, alicerçado na onisciência narrativa, constitui-se desde a primeira página como uma entidade demiúrgica e desvela os pensamentos de Maria Luísa – e também das outras personagens – ao mesmo tempo que, por meio de suas intrusões na narração, aponta o que há, em sua visão, de inconsistência e de insustentável na cosmovisão da protagonista.

Para nos atentar à construção desse funcionamento, antes de trazer à baila um acompanhamento mais detido da trajetória de Maria Luísa no romance, é interessante ater-se a como se dá, na narrativa, a introdução tanto dela quanto de seu marido, Artur, porque é um movimento que diz tanto sobre como se quer a primeira impressão sobre a personagem quanto sobre um funcionamento mais geral do procedimento narrativo que estruturará a obra. Acompanhemos, dessa forma, a primeira cena:

Domingo. Prazer de ler os jornais calmamente, entre o café e o banho, saboreando essa coisa admirável que é o primeiro cigarro do dia.
 Delícia de não ter pressa.
 Gozo profundo, inigualável. A corrida atrás do tempo é uma das torturas da vida moderna.
 Os gregos deviam ser homens que nunca tinham pressa. A pressa destrói a harmonia, na vida como nos gestos.
 Artur enterrava-se nesse prazer como numa poltrona macia.
 — Não vai à missa hoje? Indagou, vendo a mulher se dirigir para o interior da casa. Já está na hora.
 Ele sabia que Maria Luísa nunca perdia a missa das dez na Matriz da Glória. Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.
 Respondeu que sim; iria, naturalmente; mas ainda tinha tempo, pois chegando antes da Elevação não se incorre em pecado. Usaria dessa licença, por motivo de força maior; tinha algumas ordens importantes a dar; esquecera-se de fazê-

³⁰ Estamos utilizando a teoria de Gérard Genette (2017) tanto na formulação que estuda voz narrativa e focalização separadamente quanto, conseqüentemente, seguindo as terminologias dos tipos de narrador, segundo a qual aquele que se configura como ausente da história que narra é nomeado como narrador heterodiegético; e, por *focalização zero*, aquela característica da narrativa clássica, que não assume um ponto de vista restritivo.

lo mais cedo, e não podia sair assim, sem deixar tudo determinado. Demorou-se algum tempo e quando voltou vinha com a fisionomia carregada.

— Parece que foi de propósito, explicou ao marido; a cozinheira não contava mais comigo, a esta hora. Pilhei-a com a boca na botija, dando um embrulho de mantimentos a um molecote, seu filho, com certeza. Já está despedida... não quero nem que faça o jantar... um desaforo!

E lá se foi para as suas devoções, de táxi, a fim de chegar exatamente no momento em que o atraso começaria a ser pecado... (PEREIRA, 2006, p. 13).

A transcrição na íntegra se faz necessária pela série de elementos que nos apresenta e que muito nos dizem tanto por como se configuram nela como pelo caminho percorrido pelo narrador para desenvolvê-los em sequência, a começar pela entrada que escolhe para esse primeiro capítulo, tratando da perspectiva de Artur, para apenas no capítulo seguinte começar a introduzir a de Maria Luísa. O comentário que encerra a cena apresenta, ao mesmo tempo, a visão do narrador a respeito da religiosidade da protagonista e o procedimento que já adota para imprimir marcas de sua perspectiva na narrativa. De forma análoga, o jogo de consciências pelo qual apresenta primeiramente a visão de Artur, não iluminando a personagem que dá nome ao livro em sua cena inaugural, também ilustra a escolha do narrador, que conhece todos os personagens intimamente, mas opta pelo espelhamento, apresentando sempre uma personagem pelos olhos da outra personagem para só depois revelá-la por inteiro, como fez com a protagonista e fará também com a cunhada, Lola, e, futuramente, Flávio, com quem Maria Luísa terá um envolvimento amoroso.

Esse capítulo, portanto, cumpre a função de apresentação, de uma face, dos elementos centrais da situação doméstica em que se inicia o romance; e, de outra, dos procedimentos narrativos que farão todo o manejo do percurso de Maria Luísa. Genette (2017, p. 273) afirma que “A narrativa sempre diz menos do que sabe, mas ela faz frequentemente saber mais do que diz”, e será precisamente esse o jogo de regulação de informação que o narrador operará para que, em uma história que narrará a ruína do julgamento implacável de Maria Luísa, partilhe-se exatamente dos juízos de valor da personagem que olha para a outra personagem, para, só depois, ter revelado o universo interior de quem foi julgada. E, assim, do julgamento – que é, por princípio, uma simplificação do caráter – para a complexificação do drama que impulsiona cada personagem, a falência da cosmovisão de Maria Luísa se constrói por dentro da estrutura narrativa.

Retornando à cena, o primeiro elemento a que somos apresentados é o narrador que, ainda que esteja ausente da história, desde o primeiro parágrafo não se apresenta com qualquer intento de forjar uma objetividade para sua voz. Desse modo, a voz narrativa não isenta as personagens de, além de desnudar o universo interior de cada uma, demarcar o seu ponto de

vista por meio dos comentários feitos a respeito dos acontecimentos, que, veremos, são ora mais longos, ora bastante pontuais, e é por meio deles que temos o funcionamento desse jogo de perspectivas, posto em uma espécie de discussão velada, que é primordial para o estabelecimento das fissuras a que nos referimos anteriormente e para o estabelecimento de um conflito entre narrador e personagem. A esse respeito, afirma Bueno (2006, p. 307):

Se é verdade que alguns procedimentos desse narrador podem ser vistos, e até pela própria autora, como eventuais fraquezas do romance, é preciso notar também que contribuem decisivamente para constituir um narrador que vive uma espécie de confronto com sua personagem.

Temos, no parágrafo que inicia o capítulo, um exemplo bastante característico dos comentários mais longos do narrador aos quais o crítico se refere, que denotariam uma certa artificialidade e excesso por não se construir mais organicamente no desenvolvimento dos acontecimentos e das personagens. É no desfecho da cena, no entanto, que aparece a outra face desse recurso, que faz Bueno apontar o importante papel da intromissão do narrador, quando o juízo que ressoa é dele ao apontar para o cálculo da protagonista de quando “o atraso começaria a ser pecado”.

São as marcas da perspectiva do narrador que cumprem também, na primeira cena, um papel importante de, logo no início do romance, introduzir o elemento religioso na referência à missa ao mesmo tempo que já o configura no terreno movediço da rigidez de compromisso. A cerimônia, dessa forma, aparece aliada a certa barganha que a personagem faz com o que configuraria sua falta de pontualidade como pecado, em sequência a uma cena que já põe em dúvida a significação da fé de Maria Luísa, que não só calcula o cumprimento do dever religioso como repreende a cozinheira por alimentar seu próprio filho no horário de serviço sem que isso gere qualquer mal estar cristão.

A apresentação da protagonista vinculada a um cristianismo de superfície não se dá, todavia, unicamente pela intrusão do narrador. Considerando que “ao perfilhar o ponto de vista de uma personagem, o *narrador heterodieético* adotará também o código de valores por que se rege tal personagem e projetá-lo-á nos registros subjetivos inscritos no enunciado narrativo.” (REIS; LOPES, 1988, p. 123 – grifo dos autores), a escolha de Artur para a perspectiva a partir da qual o narrador iluminará a cena não deve passar despercebida. No efeito de espelhamento a que já nos referenciamos, é ele quem nos apresenta a protagonista em sua rigidez com os compromissos, o que seguirá fazendo mais adiante:

Para ela [Maria Luísa], uma mulher de quem se fala era uma mulher com quem não se fala.

— Não há fumaça sem fogo, repetia sempre.

E, na verdade, tinha o direito de ser intolerante.

Uma mulher como poucas. Admirável. Perfeita. Perfeitíssima. Boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa. Em tudo, cumpria rigorosamente as suas obrigações. Das minúcias do seu interior ao mais grave problema da vida do casal, tudo merecia a sua atenção, tudo resolvia com critério e acerto. [...] Uma mulher do dever, em suma. (PEREIRA, 2006, p. 14).

Na reflexão recheada de superlativos, do lugar em que começa o capítulo, invadido pelo ritmo da rotina metódica da esposa, é pela adesão ao olhar de Artur que o narrador irá nos dizer quem é Maria Luísa: uma mulher tão perfeita que gozava do direito a ser intolerante, uma frase extremamente simbólica em um contexto histórico-literário de tão profundas intolerâncias. Mais que agregar atributos à personagem – metódica e perfeitíssima – o que essa passagem faz é circunscrever a protagonista a um lugar social de mulher-esposa-mãe impecável e, como bonificação pela excelência no cumprimento de seus deveres, o privilégio de julgar aquelas que “falham”, que se permitem “ser faladas”. Esse trecho do romance é a passagem-síntese do momento de construção de sua personalidade porque define a condição de seu lugar: de direito à intolerância condicionado à perfeição de conduta.

Essa condição não se trata de um caractere subjetivo explicado por um perfeccionismo em abstrato, mas circunscreve-se ao paradigma da personagem feminina que fundamentou o lugar da mulher no romance de 30, estruturado por uma bipartição de lugares sociais: ou namoradas/esposas ou prostitutas, simbolizada com maestria pelo “Jardim da Luz”, praça em que se inicia o romance *Os três sargentos*, de Aldo Nayer, apelidada também de praça dos amores e dividida espacialmente entre os dois papéis femininos possíveis: de um lado, as namoradas; de outro, as prostitutas. Assim se configura uma imensa maioria da ficção modernista, em que, no interior da construção da “prostituta”, estão abrigadas todas as mulheres que, por qualquer tipo de “deslize”, perdem o direito ao lugar da namorada e, por consequência, ao casamento.

Bueno analisa como Maria Luísa configura-se como um baluarte do primeiro caso: “Maria Luiza é, portanto, a encarnação viva do papel de esposa. Qualquer coisa que se afaste minimamente dos padrões que ela própria estabeleceu para si mesma – e, por extensão para todas as outras mulheres –, e esse papel se transforma automaticamente no de prostituta [...]” (BUENO, 2006, p. 306). Em diálogo com o que afirma o crítico, é necessário dimensionar que o que se reflete na “perfeição de conduta” de Maria Luísa não é apenas a figuração exemplar do papel de esposa, mas a manifestação da consciência do lugar da mulher nesse contexto social e incumbência de manutenção desse *status quo*. Dessa forma, se às mulheres não é dado o

direito ao “deslize” nem o benefício da dúvida, será com essa rigidez que ela verá seu lugar como “esposa”, assim como categorizará todas as outras mulheres que não se enquadrem nele – segundo o seu código moral da “mulher direita” – com a mesma valoração de “prostitutas”: “Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais.” (PEREIRA, 2006, p. 40).

É nessa perspectiva que compreendemos a função desse trecho na narrativa e a construção de sentido possibilitada pelo jogo de espelho entre marido e mulher, pois seu fundamento não é apresentar quem é Maria Luísa, mas o que ela representa na economia das relações domésticas e, para isso, é primordial que sejamos introduzidos não a como ela se vê, mas a como ela é vista, havendo, ainda, no desfecho do capítulo, o desmembramento para a fragilidade não só da manutenção do lugar da esposa como do próprio casamento burguês, quando ocorre a introdução da primeira fissura na relação do casal:

Uma felicidade rara, a sua.

E entretanto – coisa esquisita – sentia, às vezes, como que um mal-estar inexplicável. Era uma sensação fortuita, difusa, desagradabilíssima, que não sabia de onde lhe vinha, nem se detinha a analisar. E, se o fizesse, se se voltasse para dentro de si, talvez ainda assim não chegasse a perceber o que no seu íntimo se passava. Seria uma inconsciente, uma obscura revolta contra a superioridade da mulher? [...] O burguesismo nem sempre é visceral. Acaba, não raro, onde começa a introspecção... (PEREIRA, 2006, p. 14-15).

Todos os superlativos usados para enaltecer a esposa reverberam em um desfecho que reitera a superficialidade da perfeição do seio doméstico que a conduta impecável de Maria Luísa protagoniza. O fantasma do conflito e sentimentos submersos seguirá em surdina na narrativa até se materializar com virulência na discussão que encerra esse primeiro arco narrativo que estamos discutindo. O interessante a se notar no trecho acima não se reduz, entretanto, à primeira aparição dessa ameaça, mas ao que fará com que ela aprofunde ou retroceda: a introspecção. Essa outra existência fantasmagórica, mais profunda e essencial para o funcionamento geral do romance, é um apontamento constante dos comentários do narrador para sinalizar como a paz do lar – tão estimada pelo personagem no início da primeira cena – está condicionada à sua ausência.

Desse modo, surgida no primeiro dos muitos comentários do narrador que versam sobre o perigo de se olhar para dentro, o que ele enuncia sinaliza para a condição do que chama de “burguesismo” que, para nós, refere-se ao frágil equilíbrio da perfeição intolerante da protagonista e da satisfação tranquila de Artur. Nenhum dos dois estatutos é mantido sem o

esforço de ignorar a grande ameaça de desfocar o olhar da organização externa da vida – perfeita – para o universo interior dos incômodos e incertezas.

A felicidade do casamento burguês mora em jamais olhar de dentro para fora e sim operar seu oposto e, de fora para dentro, internalizar e circunscrever-se aos papéis dos quais dependem o justo equilíbrio matrimonial, é o que nos diz o narrador e é o que começará a implodir quando Artur faz pior que olhar – porque ele jamais olhará e, por isso mesmo, jamais se deslocará do lugar que ocupa – e, sem ter consciência, ele fala de dentro, acusa a esposa de uma sorte de humilhações e diminuições. Ao externalizar visceralmente o sentimento de inferioridade que nem admitira existir, lança Maria Luísa ao desmoronamento da solidez do pilar do mundo perfeito que construíra ao seu redor – o casamento – porque a imerge na grande inimiga da certeza, a dúvida: “Como se podia viver tantos anos ao lado de alguém e desconhecê-lo tão completamente?” (PEREIRA, 2006, p. 51).

Nesse primeiro grande conflito do romance, vemos desvelado o movimento construído pela narração, que constitui toda a normativa de superfície de que dependia aquele equilíbrio familiar ao mesmo tempo que anuncia sua fragilidade, não raro em tom de alerta para o perigo simbolizado pela introspecção, o que coaduna com o que Candido afirma ter sido a tendência no romance moderno de complexificação da psicologia das personagens: “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (CANDIDO, 2018, p. 60). É exatamente esse jogo entre uma camada de superfície com “traços característicos” e a entrada para uma dimensão reflexiva abissal que desvela a complexidade de suas existências ficcionais e ora constrói o perigo do refluir desses “poços profundos”, ora escancara a complexidade que escapa aos julgamentos da protagonista, porque, afirma o narrador: “Tudo é tão complexo, nos corações dos humanos... e tudo é tão simples, tão bem marcado, nas leis e nas palavras...” (PEREIRA, 2006, p. 33).

O movimento de complexificação subjetiva inscreve na construção ficcional a premissa de que as personagens são abissais, todas carregam em seu interior o eco da vida, cuja pequena reverberação é o que se vê na superfície dos caracteres cotidianos. O que o narrador sinaliza como perigo da introspecção trata-se, portanto, não de uma existência complexa subterrânea unicamente de Artur e Maria Luísa, mas da idiossincrasia da relação deles por haver a distância necessária entre o “poço profundo” e a superfície para ser possível o aparente equilíbrio da vida burguesa. Nesse casamento, a distância entre a realidade social e a interior tem o tamanho da convicção na perfeição da protagonista e, quando esse estatuto não é forte o suficiente para impedir o conflito, emerge uma crise que assume os contornos da dúvida. Maria Luísa duvida

e desconhece, essa é a anunciação do perigo, antes mesmo que se conclua a primeira parte da narrativa. E há, ainda, uma modificação bastante interessante de ser notada em passagens como esta que se segue:

O castigo de quem vive exclusivamente de fora, e para fora, essa impossibilidade de poder parar, de se fechar um pouco dentro de si, para descansar. O eu torna-se quase uma carga inútil, o eu elevado, bem entendido. Uma espécie de casa de caramujo – onde o caramujo não se pudesse abrigar. Um peso morto que se carrega às costas. (PEREIRA, 2006, p. 55).

Os comentários mais longos do narrador, que, até esse momento, caracterizavam-se por certo desajuste no interior da narrativa, parecem assumir maior organicidade em seu caráter de elocubração que anuncia o próximo passo da crise que está se instaurando no frágil equilíbrio que se mantinha até então, de forma que, em algumas ocorrências, modifica-se até como se apresenta no corpo do texto e passa a constituir uma parte em separado dentro do capítulo. A impressão que fica é a de que o mecanismo da entrada da dúvida e introspecção como fator de desestabilização fortalece a lógica interna da narrativa, ou ainda, que a mão da romancista é menos amadora do que se poderia julgar e, antes, os comentários eram menos excessos que uma despistagem proposital, componente do enganoso equilíbrio com que se inicia a história.

Não estabelecendo um juízo definitivo a esse respeito, o que pontuamos, dando sequência à nossa hipótese do movimento espiralado de fissuras, é como o capítulo que se segue inicia um segundo arco narrativo – bastante breve – que compreende os capítulos finais (de XII a XVII) da “Parte I” e estabelece um novo percurso da organização da personalidade da protagonista em torno do código moral católico, até a dúvida, dessa vez ocasionada por Maria Luísa ter um breve envolvimento com Flávio, amigo antigo do marido que acabara de retornar ao Brasil.

Muito embora, em uma primeira leitura, pareça ser esse o acontecimento que organiza essa parte da narrativa, há um movimento maior e mais fundamental na estruturação do romance. É em relação a esse espectro mais amplo que se torna possível compreender a dimensão que assume esse envolvimento amoroso, que, sem o entendimento de como ele se insere no percurso psíquico da personagem de tentativa de reestruturação após a briga com Artur, pode aparentar uma importância desproporcional a princípio.

A cadeia de significações em que esse acontecimento se insere é iniciada pelo capítulo XII, que principia esse novo processo e já faz uma espécie de alerta do que virá ao trazer novamente o lugar da Igreja Católica e aprofundá-lo:

No mundo moderno, convulso e desorientado, a Igreja Católica avulta, para muitos espíritos, como escola de ordem, de disciplina, de respeito à autoridade.

A imutabilidade de seus dogmas, a rigidez incorrupta das doutrinas que vem sustentando há vinte séculos lhe granjearam admiradores entre aqueles que só a apreciam no plano humano. Que negam a sua essência – a origem divina – e o seu fundamento – a mansuetude misericordiosa e acolhedora do Evangelho. [...] Uma vez rotulada Católica Apostólica Romana, [Maria Luísa] só via um caminho a seguir: sujeitar-se a umas tantas regras, aliás fáceis para uma mulher honesta; e esperar com tranquilidade uma recompensa certa – e merecida. (PEREIRA, 2006, p. 56).

Se lembrarmos a primeira cena, os compromissos religiosos aparecem a partir da barganha que faz a protagonista para que não se veja em falta com os ditames da fé, mas sem apresentar naquele momento a significação dessa religião para ela. Era um compromisso a cumprir no limite do atraso aceitável para uma boa cristã. É tudo que sabemos no início do primeiro arco narrativo do romance. O signo do dever se mantém nesse novo surgimento do catolicismo, agora não mais representado por um elemento pontual – a missa – mas trazido em todo o processo do vir a ser “Católica Apostólica Romana”.

A função da Igreja que o narrador enuncia não é outra que não a d’*A Ordem*, professada por Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde, que cumpre a função social primordial de orientar seus discípulos a um sistema guiado pela ordem e pelo respeito à autoridade e que, em um mundo em franca agitação e mudança, sustenta-se pela manutenção do mesmo sistema de valores há séculos. Todo esse signo da conservação e da rigidez, atrelado à ironia que atravessa a referência aos que “a apreciam no plano humano”, escancara a religiosidade de superfície da protagonista que havia sido sinalizada pelo narrador logo na primeira cena do romance. E, ainda, ao trazer essa Instituição do mundo com uma descrição que se confunde com a construída para a protagonista, como o vir a ser “Católica Apostólica Romana”, desvela não apenas a artificialidade da crença como a profundidade psíquica que se estruturou a partir da internalização dos preceitos da Igreja Católica, como organização interna da protagonista, base do código de conduta que a erigia até o direito “de ser intolerante”.

Apontar para essa Instituição de dogmas imutáveis e para a facilidade de segui-los quando se é uma “mulher honesta” – um estatuto que necessita ser mantido cotidianamente, uma vez que atrelado a ações muito bem localizadas no tempo – é o grande alerta de ser o processo de subjetivação do dogma religioso outro equilíbrio frágil do mundo da protagonista, que não está – nem nunca esteve – a salvo da ruína. É o seu princípio que logo em seguida é anunciado: “E, não havia como negá-lo, estava desorientada.” (PEREIRA, 2006, p. 56) e inaugura o início do tempo da dúvida.

Passada a briga com Artur, de férias em uma hospedagem no campo e, portanto, sem a vida regrada pelas demandas da casa e da família, poucas ferramentas restam a ela para fugir da introspecção por todas as incertezas que surgem em consequência da nova face do marido que se revelara no calor da discussão e a decorrência maior que isso simbolizara: a dúvida de se havia de fato erigido para si o seio familiar perfeito e impecável que por tantos anos dedicara-se a construir – e controlar. É no contexto de ter em si seu universo enfraquecido que cresce a importância do encontro com Flávio e o breve relacionamento que se desenvolve entre eles:

Todo um mundo nunca suspeitado, um mundo livre, colorido, brilhante... Enquanto o outro, aquele em que sempre vivera, parecia desmoronar-se, pulverizado pelo jato impiedoso da ironia.

[...]

Substituía o belo ao bem e a alegria ao dever...

Às vezes, valentemente, queria reagir; tentava defender o seu universo, que lhe parecia um sacrilégio ouvir desrespeitar assim.

Mas logo se calava. Sentia-se ridícula...

[...]

Cair outra vez na realidade, depois da viagem ao país das maravilhas... Por quê?... (PEREIRA, 2006, p. 73).

Flávio e Maria Luísa são construídos até então como absolutamente incompatíveis, sendo ele um *bon vivant* e ela agrupando na amoralidade também toda essa gente elegante da alta sociedade, e, no entanto, ao primeiro encontro, estabelece-se uma relação de encantamento e conquista, a que, mais tarde, a protagonista atribuirá a um mau julgamento afetado pelos ares da montanha. O que se estabelece no trecho acima, no entanto, traz uma camada de significação que insere esse acontecimento não na dimensão afetiva de um relacionamento amoroso, mas no papel que tem no processo – em curso – de desestabilização da subjetividade de Maria Luísa e, por isso, a dinâmica de encantamento e sedução torna-se coerente ao desenvolvimento da narrativa até então.

Para além disso, o que esse excerto ilumina é um movimento de desnudamento do que sempre estruturara a protagonista. Ao iluminar o fluxo de pensamentos da personagem, que não consegue defender-se desse mundo que é colorido e corrosivo ao mesmo tempo, soterrando o seu mundo por meio “do jato imperioso da ironia”, tanto dá abertura para se relacionar pela primeira vez com esse mundo “colorido” que sempre condenara quanto, pelo contraste, ilumina suas antigas diretrizes, do “bem” e do “dever”, em uma formulação reticente. Reconhece seu mundo sem poder defendê-lo; ressent-se de vê-lo atacado pela ironia ao mesmo tempo que se envergonha dele. Mais que vencida, deixa-se dominar, não necessariamente pelo universo que

Flávio simboliza, mas pela incerteza que já vinha sendo anunciada e que, nessa dinâmica, materializa-se na incapacidade de defender o mundo que ela própria erigira.

O narrador repete o procedimento dos episódios anteriores, é a sua voz que encerra o capítulo e nos orienta a entender o porquê de a sólida Maria Luísa permitir sentir-se “ridícula” – quando esperaríamos que fosse ela a ridicularizar – e aponta primeiramente para o sentido da fuga rumo a esse universo que sabemos ser para ela completamente absurdo. É o “país das maravilhas”, imagem que cumpre a função de intensificar o contraste com o mundo guiado pelo dever e certa incredulidade dela ter se afastado de tal forma dele. É a isso que responde quando questiona por fim: “por quê?...”. Interrogação vaga seguida do recurso das reticências que será largamente utilizado para a função que cumpre a voz narrativa de aprofundar a incerteza em construção no romance, assim como antecipar os perigos futuros, como afirmou Bueno (2006, p. 309): “No corpo do romance, o que denuncia a certeza de que essa visão de mundo vai redundar em fracasso é o contraste entre o que diz a voz do narrador e o que sente Maria Luíza”.

E porque a pergunta do narrador ecoa na personagem, ela não retorna de imediato, posterga o que era a efetiva questão do voltar: o confronto entre o que mudara em si e o antigo papel que ocupava no mundo. E, ao adiar o que poderíamos dizer ser seu dever enquanto a pessoa que foi, que o “por quê?” se converte em outra pergunta, o “como?”. Será essa questão que guiará a “Parte II”, sobre a qual Bueno (2006, p. 307) afirma: “De qualquer forma, é de se esperar que uma pessoa que via as coisas de forma tão rígida e se coloca numa situação dessas vai viver um inferno. Esse inferno é a matéria da segunda parte do livro.”. Sendo a segunda parte do romance o espaço organizado em função do conflito, talvez possamos arriscar a hipótese de que só a segunda parte tem um epíteto e foi intitulada como “A Montanha” justamente por buscar responder a: “como voltar da montanha?”.

Desse modo, assim como a Parte I se organizou em torno do percurso da solidez moral da protagonista até a dúvida, a Parte II será estruturada por uma nova espiral de três arcos narrativos que perfazem sucessivas tentativas de reorganização da visão de mundo da protagonista em função de manter o papel de “esposa”, com a consciência de não ser mais uma mulher de “conduta impecável”, redundando todas as vezes num lugar de “vazio” pelo retorno à culpa sem perspectiva de redenção. Dessa forma, recolocar-se em seu antigo papel no seu antigo mundo enfrenta tanto a culpa católica por ter falhado com seu dever de mulher casada quanto o medo aterrador de descobrirem ter ela feito o que todas as mulheres vistas no papel da “prostituta” fizeram: um desvio, mínimo que seja, que coloque em xeque seu estatuto de “mulher honesta”.

Assim sendo, o inferno a que Bueno faz referência se inicia quando ela volta a habitar aquele mundo que antes organizara de cima de seu estatuto de perfeição e, agora, percebendo que caiu nele, também ela pode ser “uma mulher falada”. O que vai desenhar o início da “Parte II” é justamente a impossibilidade de habitar um mundo perfeitamente organizado em torno da antiga Maria Luísa, mulher-mãe-esposa impecável, tendo, em sua consciência, sua própria imperfeição e, portanto, suscetibilidade a decair desse estatuto tão logo seu erro fosse descoberto. Esse é o momento em que o “estar no mundo” inaugura-se como uma vivência opressiva e aterrorizante:

Sentia a impressão absurda de as [curtas horas] ter vivido verticalmente, elevando-se acima do plano ordinário, horizontal da sua existência. Quando de novo caíra nele – e com que dura queda! – achou-se no mesmo ponto de onde partira. [...] E os restos do silogismo que ainda perduravam em Maria Luísa espantavam-se da nenhuma repercussão aparente daquilo que interiormente a transformara. (PEREIRA, 2006, p. 78).

Há, antes, um ponto interessante que antecede a “dura queda”: ela se desloca entre dois “estar acima do mundo”. O primeiro, a que nos referenciamos até aqui por seu estatuto de perfeição que a autorizava a “ser intolerante”; e o segundo, a que ela se referencia, do ímpeto de sentimentos da aventura extraconjugal que vive. Desse modo, ela dá vazão a todo o sentir, que nunca se avizinhava, pois – repetidamente nos alertou o narrador – é na introspecção que mora o perigo, para, então, cair novamente no “plano ordinário”, que seguia na exata ordenação na qual ela o abandonara e percebe, portanto, que tudo o que se dedicara criar permanecia inalterado enquanto ela se percebera mutável. Essa é a cisão que inaugura o novo momento da narrativa, de uma busca não pela compreensão de si, mas por como lidar com o conflito do que mudou internamente e do que permaneceu inalterado na realidade em seu entorno.

O que se desenvolve ao longo da segunda parte do romance ocupa-se do grande nó que é a nova Maria Luísa, falha e culpada, no seu antigo mundo. Uma relação que se desenvolve em sentido inverso ao que conhecemos desde a primeira cena, de uma personagem estruturada interiormente a partir da organização de seus deveres e responsabilidades de esposa, mãe e católica, mas que, agora, precisa reorganizar a relação com o mundo de dentro para fora. Não à toa essa reorganização se inicia com sua consciência, afinal, em alguém que assumira para si tão rigidamente a conduta moral da Igreja Católica, não é preciso que o mundo conheça seu segredo para iniciar o purgatório.

É pela instância maior do julgamento do envolvimento extraconjugal da protagonista ser sua própria consciência que a estruturação da focalização se modifica. Assim, se na Parte I

o espelhamento de perspectivas foi estratégia central para escancarar as inconsistências da cosmovisão da protagonista, na Parte II, a perspectiva se fixa em Maria Luísa e transforma o eixo da narração, deslocando-o para esse olhar de dentro para fora nas sucessivas tentativas de compreensão do “estar no mundo”. Esse estatuto inaugura também a consciência de uma relação conflitiva, uma vez que o que ela verifica é que a “conduta impecável” ruína em sua subjetividade, mas persistia em tudo que construía e, sempre que pensa conseguir escapar ao seu antigo sistema de valores, vê-se em alguém, como ocorre mais à frente com Artur, quando ela percebe que a antiga Maria Luísa “Ressurgia intacta das palavras do marido, e entrava nela.” (PEREIRA, 2006, p. 104).

É por esse mundo em que caíra ser tão temível, não se assemelhando a outra coisa senão à personificação de quem fora até então, que o momento inicial de sua crise carrega um sentido tão nítido de inversão e atesta com veemência a impossibilidade de ser humana (e falhar) e conseguir habitar esse mundo erigido pelo seu sistema de valores. Tal movimento, todavia, não se dá unicamente no “plano ordinário”, pois, ainda que reconheça no mundo rastros de si mesma, o pilar de sustentação do seu sistema de crenças era o dogma católico e, portanto, quem irá simbolizar tudo que ela teme na relação da “nova eu” com o “antigo mundo” é Deus, figurando, neste momento de estabelecimento do conflito, como o “Deus vingador”:

Muito distante, no céu inatingível, um Deus vingador assistia a esses desmandos, esperando a sua hora, a hora terrível em que haverá choro e ranger de dentes.

Para onde se volver?

Tudo estava em trevas... só se ouviam gritos, gritos de prazer ou de angústia que eram, no fundo, o mesmo grito. (PEREIRA, 2006, p. 80).

O lugar de autorização de “ser intolerante”, que ela ocupou ao longo da “Parte I”, embora siga existindo aos olhos da família, deixou de existir para ela, uma vez que a autorização estava subordinada à condição da perfeição. Vendo-se como quem não está mais nesse direito, reelabora pela significação bíblica o que era mais representativo da “antiga eu”, o julgamento. Como podemos ver na passagem acima, ele irá assumir claros contornos de juízo final e “danação eterna”, para o que corrobora o agrupamento sob o mesmo signo o prazer – que sabemos estar diretamente associado ao pecado no dogma católico – e a angústia – aqui atuando como a extensão da culpa da protagonista, que a coloca no lugar de pecadora no interior dessa significação de mundo.

A construção do mundo como o purgatório, embora possa parecer bastante óbvia pelo caráter com que foi construído o sistema de crenças da protagonista desde o início, não é uma

significação de superfície no tecido narrativo. O que ocorre neste momento é o estabelecimento paradigmático da culpa como “estar no mundo”, é a sua existência que inaugura um estar no mundo aflitivo. Desse modo, tal figuração bíblica é a construção imagética dos desdobramentos do medo de ser descoberta e do desejo de se livrar do segredo que estabelecem uma existência em crise. Narrativamente, reflete um constructo que deixa de ser de reprodução de um dogma, uma vez que a própria protagonista passa a atestar ser ele opressivo e humanamente impossível, para uma existência tensionada com o mundo, que, a partir de então, passará por ciclos de reelaboração.

As tentativas de uma nova compreensão do “estar no mundo” culminam repetidamente em dois elementos: o vazio interior e a descoberta da persistência da “antiga eu” nas pessoas de seu entorno. Desse modo, a cada novo ciclo de formulação de uma nova forma de se relacionar com o mundo, ela se vê sob o jugo da moral implacável que construíra em seus espaços de convívio: “Era tão frequente isso: ver-se cerceada, coagida quase pelo seu antigo modo de pensar.” (PEREIRA, 2006, p. 96), o que cumpre um papel muito importante no desenvolvimento narrativo de reelaboração acerca de todo o modo de vida representado pela rigidez moral e dogmática segundo a qual vivera até então.

O retorno a si após a vivência do conflito com o “antigo mundo” se dá pelo retorno ao vazio, concluindo o ciclo da crise: “Depois, o silêncio. O silêncio completo. O silêncio em torno, e o silêncio dentro de si. Era como se fosse oca, como se não houvesse mais nada nela. Estava vazia. Inteiramente.” (PEREIRA, 2006, p. 105) e é justamente nesse retorno ao espaço interno em desordem, essa vivência do vazio interior em que ela recai a cada nova queda da tentativa de um estar no mundo possível, que a formulação sobre seu antigo sistema de valores se processa, tanto nos desdobramentos da última tentativa de reconstrução como na elaboração da próxima.

Nesse movimento espiralado, a significação construída pelas intrusões do narrador, até então exercendo o papel de apontar os problemas da cosmovisão da protagonista, alertando que aquele equilíbrio não sobreviveria se as personagens olhassem para dentro, também se modifica. Desse modo, a voz narrativa atua, ainda que menos enfaticamente – dada a centralidade que assume o desenvolvimento do conflito de Maria Luísa –, mantendo certa organicidade com os comentários acerca da introspecção, mas, em outro sentido, aponta para o desencontro da compreensão entre as personagens: “E nenhum dos dois se pareceu lembrar de um outro jantar, havia menos de um ano, em que os papéis tinham sido inversos, em que Maria Luísa censurara Artur pelo convite feito à viúva. Ou, se se recordaram, guardaram cada um para si as suas reflexões...” (PEREIRA, 2006, p. 97).

Talvez o que mais represente a voz narrativa em “A Montanha” seja essa demarcação do que é silenciado no desencontro que se instaura no ambiente doméstico, afinal, é a família a parte mais significativa do que a “antiga eu” deixou no mundo, as pessoas que tinham a existência organizada pelo sistema de intolerâncias e proibições da protagonista. É no apontamento de tudo que não é possível ser adivinhado da origem das mudanças de comportamento de Maria Luísa que o narrador segue em sua função de mostrar as fissuras daquela organização social, que se tornam mais evidentes ao longo da narrativa, uma vez que o processo de reconstrução da protagonista se elabora justamente a partir de toda problemática da solidez moral da “antiga eu”, que coube ao narrador nos fazer conhecer sob uma perspectiva crítica desde o início do romance.

Ainda que o jogo de perspectivas que a focalização onisciente opera se modifique entre as duas partes do romance, une a narrativa a problematização instaurada pela distância entre o que fala o narrador e o que pensa (e como age) a protagonista, de forma a potencializar todo o percurso da crise de Maria Luísa. Ao longo da “Parte II”, quando o conflito já está consolidado, as intrusões do narrador passam, então, a construir uma significação de intensificação, sinalizando os silêncios e desencontros que aprofundam a configuração do sofrimento da personagem pela culpa por seu erro e, mais do que isso, pela necessidade de a protagonista efetivamente ressignificar-se em relação ao mundo.

Ela, por sua vez, desenvolve-se em sentido inverso ao se confrontar com essas impossibilidades de compreensão, guiada, em um primeiro momento, pelo medo de ser descoberta, e, em um segundo momento, pelo desamparo de estar sozinha com seu segredo. Nesse ensejo, o primeiro arco narrativo da Parte II será marcado pela queda da crença, que assume seu antagonismo, a descrença de todo o sentido do bem e do dever para merecer os céus:

O bem não era senão o manto usado pelos homens para disfarçar a nudez dura e feia da realidade a que chamavam mal. Uma convenção, um hábito de civilidade como o aperto de mão ou outro qualquer. Variável de povo a povo, de época a época. [...] Não sentiria alegria em verificar tudo isso. É sempre doloroso queimar o que adoramos. Mesmo quando já o deixamos de fazer. (PEREIRA, 2006, p. 101).

A significação bíblica que assume o mundo a partir da visão que engloba toda a sociedade sobre a égide do pecado e das convenções, como um teatro coletivo para se dissimular o mal em bem, assume uma outra camada de sentido se não lermos apenas pelo lugar que a religião ocupa como organizadora do “antigo mundo”. Se mantivermos a significação religiosa

inserida nas tentativas de reconstrução da protagonista, podemos pensar que não há nela apenas uma visão de mundo pelo signo da “danação eterna”, o que ela busca recuperar é o seu direito a ocupar o papel de esposa sem ser atravessada pela culpa.

Assim sendo, se ela decaiu do estatuto da perfeição e tem consciência de sua falha e do quanto isso a coloca passível de ser posta no mesmo lugar de todas as mulheres que sempre julgara pelo signo do pecado e não é possível desfazer esse processo, ela pode operar o inverso e aniquilar toda a crença na justiça do julgamento tendo o bem como norte. Se só existe o mal e quem não aparenta é por uma mentira a que chamamos de convenção social, ela se torna novamente merecedora do seu lugar na família, ainda que isso a condene a uma vida sem perspectiva além de seguir o teatro das convenções.

Quando, todavia, ela descobre que o marido vivia atormentado por julgar ter lhe magoado de alguma forma e a isso se deve a mudança que se operara nela, não pode mais sustentar o mundo como esse lugar da perdição e perda se torna ela, não podendo mais negar estar em um lugar de conflito entre a consciência da culpa e as pessoas para quem seguia sendo a mesma. O novo arco narrativo que se inicia parte, então, de uma nova elaboração, em que todo o mal se concentra nela novamente e, por isso, ela se autoexila, isolando-se do convívio familiar para não contaminar o bem dos que a cercavam, o que poderia significar o fim dos ciclos de reconstrução e retorno ao antigo sistema de crenças, com o deslocamento do lugar de julgadora para o lugar de pecadora (e julgada) que, por ter consciência de seu pecado e da única alternativa ser a punição, inflige a si mesma a condenação.

Em uma interessante reviravolta, Maria Luísa é arrancada de seu isolamento por uma força que escapa ao seu controle: a Revolução de 1930. Ainda que ela mesma assuma sua relação dos acontecimentos políticos como de superfície e sem interesse de modificar essa visão de mundo, a vivência do sofrimento coletivo a retira do novo ciclo de imersão em seu vazio para uma necessidade imperiosa de derrubar a barreira que se impusera e não mais sofrer apartada dos seus pelo segredo que guardava: “O cansaço de carregar sozinha uma culpa tão grande. O desejo de se poder queixar, de lamentar-se e ser lamentada. Uma sede de piedade. [...] Só precisava disso: poder abrir-se. Deixar sair, um momento, tudo o que dentro dela fermentava. (PEREIRA, 2006, p. 119). Esse anseio revela uma faceta cruel da bipartição dos papéis sociais femininos que, ao condicionar o lugar da esposa a jamais permitir-se “ser falada”, condena a mulher que “erra” à solidão.

A lenta percepção do outro que vai se desenhando no processo pelo qual passa Maria Luísa (BUENO, 2006, p. 351) mostra-se como um processo de ressignificação do mundo e, assim como ocorrera ao ver o bem em Artur quando julgava todo o mundo mal, esse episódio

traz o sentido de pertencimento coletivo ao processo de isolamento que se imputara. Se são movimentos que fracassam tentativas de reconstrução, que pareciam bem resolvidas, também denotam uma modificação da queda de “acima do mundo” para um “estar no mundo” que extrapola a culpa que a aterroriza e é o próprio sentido da coletividade. Se o mundo que teme se faz presente pelas outras personagens, estar no mundo também se materializa em estar com o outro, de modo que seu novo estatuto não é guiado apenas pela inquisição instaurada pelo mundo que ela criara, mas também por aquilo que ela nunca percebera: a possibilidade de se irmanar ao outro em um mesmo sentimento.

A entrada desses muitos outros, na vivência da experiência histórica, como um potente fator de transformação nos informa que o confronto com o “antigo mundo” que viemos construindo como pilar dos ciclos de reconstrução só se desloca em sua significação e elaboração por essa paulatina descoberta do outro. Trata-se, em verdade, da consciência da *coexistência*, em uma relação horizontal em que nem ela ocupe o lugar de julgadora nem de julgada, de forma que o outro progressivamente informa a Maria Luísa que um outro sistema de valores é possível. Dessa possibilidade provém o arco narrativo final, em que a protagonista passa a buscar derrubar o seu isolamento do mundo: “Maria Luísa imaginava que chegaria do outro lado se pudesse falar. Se tivesse a quem falar...” (PEREIRA, 2006, p. 120).

Rompida a solidão pela perspectiva de uma aflição partilhada com o outro, o último ciclo de reconstrução aponta, no entanto, para a insuficiência do sentimento, é o momento em que se inicia a busca por alguém que lhe possibilite esse ato libertador da fala, como canal de reconexão com o mundo. A transformação que esse outro provoca traz uma mudança de paradigma se pensarmos que a vivência coletiva e a busca pela partilha deslocam Maria Luísa da tentativa de se recolocar no “antigo mundo” enquanto a “nova eu”. Quando ela se autoriza a ter esperança de poder falar, assume que tem direito à fala e a quem a escute – e não julgue –, é, portanto, seu primeiro movimento na contramão do mergulho em seu sofrimento psíquico, extrapolando o sistema de valores que havia lhe trancafiado isolada dos outros.

Arriscamos, por isso, dizer que o que essa percepção definitiva de poder estar junto com os outros faz é retirar a protagonista dos ciclos de reconstrução de si em um mundo ditado pelos seus antigos valores, que ora lhe pertenceu pelo signo do mal absoluto, ora lhe dando o papel do próprio mal, destinando-lhe ao exílio. O que está se gestando, portanto, é uma relação eu/mundo que não reconstrói uma perspectiva que inevitavelmente se apresenta como opressora em alguma instância, mas que por meio do outro apresenta uma possibilidade nova, o que sugere que esse último arco narrativo reinaugura a construção de Maria Luísa, em que o papel do outro dessa vez não é lhe imputar um lugar social, mas a libertar dele.

É neste momento que surge um último episódio que mostra a ela outra percepção possível: a ceguinha e sua mãe, que esperavam que, no dia em que a menina comungasse, Deus concederia o milagre de ela enxergar. Maria Luísa compartilha dessa esperança não por acreditar, mas por passar pelo aprendizado da esperança daqueles que creem, justamente por meio desse outro que, mesmo estando em uma situação muito mais difícil que a sua, ainda assim, acreditava. Enxergar essa fé desconhecida para ela, uma vez que o dogma católico foi sempre um guia de conduta, distante do sentir, inicia uma ressignificação das práticas religiosas e, assim, ela se permite buscar o alívio da culpa na confissão: “Não lhe importava o caráter religioso do que almejava praticar. Só sabia que poderia expandir-se, e que o sigilo seria guardado sobre as suas confidências. *Não era um confessor que desejava – era um confidente.*” (PEREIRA, 2006, p. 133 – grifo nosso).

Nesse processo de ressignificação da cosmovisão de Maria Luísa, a voz narrativa cumpre o papel de realçar que, rompidas as amarras da protagonista com a Igreja pelo signo do dever, seguia não havendo espaço para a fé, sendo que, ao contrário, o que a protagonista fazia era seguir se relacionando pelo signo do dever – não seu, mas do confessor, que não poderia revelar seu segredo. Desse modo, o desencontro entre a religião e o sentir não só persiste como se intensifica à medida que a protagonista mergulha em suas profundezas e sai da angústia para a esperança, um sentido que ela desconhece enquanto crença, porque sempre foi uma mulher religiosa, não uma mulher de fé.

Quando o que ordena a vida não é mais o sentido prático proveniente do dogma, quando obedecer à hierarquia eclesiástica deixou de lhe garantir os céus, o que ocorre é a negação da Igreja em sua significação religiosa como templo da fé e da redenção, o que demonstra, neste momento final da narrativa, a profundidade a que pode chegar o abismo entre a moral religiosa e o sentimento religioso. É o sentimento que advém do ato confessional – a revelação – que transforma o lugar da religião do sistema – falido – de valores para assumir o contorno da fé: “Pela primeira vez, o realismo profundo da doutrina em que sempre crera – da doutrina em que julgara crer – lhe aparecia, forte e generoso. Da doutrina que se ajustava às condições da vida humana – de toda vida – de qualquer vida.” (PEREIRA, 2006, p. 134).

A anteposição entre os dois lugares da religião é muito clara entre a primeira cena – dos compromissos religiosos de superfície – e essa cena, que assume contornos da conversão da protagonista ao catolicismo, afinal, é só então que passa a *crer*. Esse contraste, todavia, não diz respeito apenas ao sentimento religioso de Maria Luísa, uma vez que, no início do romance, o dogma católico figura como sustentáculo de um sistema de valores rígidos que orienta a vida de todo aquele universo narrativo. Já sua figuração como uma doutrina que se ajusta a qualquer

vida, assim como compreende as “condições da vida humana”, em suas falhas e virtudes, ao cabo de um processo reflexivo que buscou furar o silêncio e a solidão da mulher que desvia do caminho da moral católica, inverte o significado da Igreja Católica na economia do romance.

É esse também o sentido de finalização deste arco narrativo da construção, que encerra o enredo, porque a revelação não é um aniquilamento da culpa, mas dá lugar a ela, assim como a ressignificação da Igreja Católica como espaço de compreensão e acolhimento não aniquila ser esse o templo da Instituição dogmática que auxiliara a erigir o “antigo mundo”. Todavia, a possibilidade de um desdobramento do dogma católico que não seja a religião d’A *Ordem* recoloca Maria Luísa na vida em uma existência possível porque com espaço para sua imperfeição.

A descoberta da crença que acolhe a vida humana não é, todavia, o desfecho do romance. Há, ainda, um último confronto com o “antigo mundo” protagonizado por Artur, que vocifera a rigidez e o julgamento que ela reconhece ser da Maria Luísa de outrora: “Era ela, era o seu velho eu, reto e duro, que falava pela boca do marido.” (PEREIRA, 2006, p. 138). A percepção da persistência do antigo mundo naqueles que tinham sempre nela se referenciado aponta para uma perspectiva não romantizada da fé e que coloca em xeque os limites dessa configuração final. O apaziguamento da culpa católica e a descoberta do sentimento cristão da protagonista soluciona o “estar no mundo” frente ao dilema que foi assunto de toda a Parte II, mas não resolve o mundo que a cerca, ao passo que a protagonista, em consonância com a progressiva transformação de seu sofrimento em atitude propositiva para recolocar-se no mundo, toma para si: “tinha o dever de lutar contra a má influência exercida pelo seu orgulho.” (PEREIRA, 2006, p. 138). Por fim, o romance se encerra não em paz, mas repetindo a fé da ceguinha “- Não faz mal... não foi desta vez, mas há de ser de outra...” (PEREIRA, 2006, p. 140).

Nem a proposição de influenciar positivamente o marido nem a fé no dever solucionam a existência de uma mulher cristã que se vê sob o jugo de um mundo erigido pela moral dogmática, assim como a fé recém descoberta não soluciona a culpa pelo envolvimento com Flávio. Nada, exceto o anterior isolamento como penitência resolve-se ao fim, o que aponta como projeto literário do romance a construção narrativa de um “estar no mundo” problemático, que pode ter na religião um espaço de maior dignidade frente ao sofrimento, mas que não se resolve enquanto o “antigo mundo” seguir circunscrevendo a mulher à “conduta impecável”.

5.1.2. O seio da amante e o seio da esposa

Sob o olhar malicioso dos trópicos é um romance que parece querer mais que narrar, intentando provar a teoria de que a aspiração do “ser inteligente” deve ser uma vida guiada pelo desejo de elevação espiritual, que, por sua vez, é orientado pelo exercício reflexivo da mais erudita inteligência e superação da resposta emotiva – e instintiva – ao mundo. Essa união entre racional e espiritual antecipa um primeiro aspecto que dificulta a compreensão do eixo organizador do romance, uma vez que, no contexto da intelectualidade católica em 30, habituamo-nos com o embate entre teologia e positivismo e esperaríamos que a aspiração espiritual e o pensamento científico se antepusessem. Todavia, ambos se coadunam em um entendimento de que a elevação de mente e espírito se trata de um mesmo “acima do mundo” e, em conjunto, devem se sobrepôr às emoções despertadas pelo “estar no mundo”. Essa teoria não é explicitada pelo narrador – ainda que seja um dos pilares da composição do protagonista –, mas os elementos pré-textuais³¹, em conjunto com o título, oferecem alguns pontos interessantes para pensar a constituição da obra.

O título, em primeiro lugar, já demarca uma narrativa atravessada de algum modo pelo “olhar malicioso” – ou será ele mesmo o objeto da história? – ao passo que a referência aos trópicos atrelada ao caractere da malícia já deixa um eco de uma perspectiva eurocêntrica que, por muito tempo, associou o clima tropical à fraqueza moral e à lascívia³². Em contraste à malícia enunciada, figura a dedicatória “À lembrança de Jackson de Figueiredo por um alto e puro amor”, que já enuncia um importante contraponto, do “puro amor” ao “olhar malicioso” que, veremos, é a antítese que organiza a crise moral do protagonista, que, ao cabo de cada capítulo do romance, vê-se diante do término de diferentes relacionamentos sem conseguir compreender como conciliar o amor e o desejo sexual.

Por fim, o último paratexto que antecede a narrativa, se não termina por fazer do livro um romance de tese, demarca uma clara intenção autoral de que o leitor não inicie a leitura ingenuamente e se atente para a relação entre o campo da emoção e o da inteligência na construção do dilema do protagonista:

³¹ Baseamo-nos na 2ª edição, de 1934, e, por não ter tido acesso à 1ª edição, não é possível afirmar o que desses elementos pré-textuais vieram a público na ocasião da publicação do romance em 1929.

³² [...] se os trópicos traziam males para os corpos de seus habitantes, para suas mentes também as expectativas não eram das melhores. A indolência era a marca tropical sobre seu físico, e a lascívia era a marca moral que os trópicos deixavam sobre aqueles que viviam sob seu sol escaldante, e respirava seus ares quentes e úmidos. Tudo isso era, segundo uma tradição que remonta aos tempos antigos, e perdurou até o início do século passado, um convite aos prazeres da carne. (BARBATO, 2016, p. 233).

Tudo no mundo nos reclama uma resposta adequada, uma correspondência afetiva, que não pode vir por intermédios, nem sofrer outros processos, senão os da sensação à flor da pele, instintivos e prontos. Tal é a relatividade a que deveríamos estar conformados, para o santo aproveitamento da vida.

Entretanto, nos dados imediatos da consciência humana, está incluída a noção original da inferioridade do sentimento: o mais alto degrau místico se reduz a uma pura atividade intelectual, onde o coração é apenas um símbolo e deixou de ser um músculo que pulsa; e as mais remotas metafísicas do Oriente foram sempre a expressão de uma disciplina, em que o corpo emocional do homem deveria ser absorvido e anulado por esse claro espasmo da inteligência, que é a imagem do absoluto. (FILHO, 1934, p. 7-8).

Título, dedicatória e prefácio parecem delinear, se não uma hipótese a ser demonstrada, certamente uma aspiração, que será matéria do romance, pelo “alto e puro”, que a dedicatória poderia atrelar à referência do amor cristão. O texto acima circunscreve o contraponto estabelecido por título e dedicatória à “pura atividade intelectual” que, associada a uma elevação mística e, ainda, à “imagem do absoluto”, deve suplantar a alegoria do coração, em referência a uma hierarquia em que o sentimento ocupa um plano abaixo e a inteligência parece ser o caminho para a transcendência. Ou seja, se o dilema moral do protagonista é o *métier* do romance, o prefácio já antecipa que a busca por sua resolução se dará inserida em outra busca, pela compreensão intelectual do mundo.

Todo esse tratado filosófico delineado pelos elementos pré-textuais parece compor, portanto, a experimentação literária de que se ocupa o romance e, no centro dessa experiência, está a construção do protagonista, André Lins, justamente no cruzamento entre o que enuncia o título e o que declara o prefácio. Destarte, se a entrada para o romance se dá com uma definição da hipótese de trabalho que parece guiar a narrativa, pensar protagonista e título lado a lado, em sentido contrário, serve para a abertura de uma questão inicial de análise: quem ou o que está *sob o olhar malicioso dos trópicos*?

É o protagonista que reflete em dado momento: “‘Onde está o imoral?’ perguntava ele naquela época. [...] E essa pergunta ele continuou a formular incessantemente a todo o prazer que encontrou depois pela vida.” (FILHO, 1934, p. 113). A busca por um caractere preciso e identificável da imoralidade na vida, descobrimos na metade final da narrativa, é o cerne da constituição atormentada da personagem e é também o eixo organizador do romance, é a compreensão da qual depende a resolução do conflito e que nunca é alcançada, lançando à vida de André Lins a quimera de viver com o que lhe aflige.

Diante disso, o título ganha significado e torna-se a mola propulsora da narrativa: se ele é uma afirmação, poderiam todos estar sob o olhar malicioso dos trópicos, simbologia da componente sexual atrelada à preguiça e fraqueza moral atribuída ao clima tropical; se, no

entanto, o título coloca uma questão, poderia ser a enunciação primeira da busca por entender o que constitui a imoralidade. Sendo verdade seu estatuto de incógnita, o fio condutor da trajetória de André Lins seria compreender se ele está em luta contra uma influência maior que não pode vencer ou se, para encontrar o que procura, é preciso olhar no espelho. Na busca aflitiva pela compreensão do lugar moral do amor e do sexo e nas cíclicas tentativas de conciliação de ambos, o nó entre o protagonista e o mundo, que busca conceituar e explicar, não é outro que o próprio olhar malicioso que o personagem busca desatar para, enfim, desresponsabilizar-se pelo desejo.

O pré-texto de que tratamos até aqui não é o único, todavia, que parece cumprir a função de nos preparar para a trajetória que será narrada. Sendo o romance composto por cinco capítulos, em que o processo reflexivo do protagonista se desenvolve em função de seus relacionamentos amorosos – e do fim de todos com a permanência das mesmas questões –, os acontecimentos iniciais (quando somos apresentados às personagens efetivamente) têm lugar apenas no segundo. Dessa forma, o capítulo que inicia o romance tem também ares de preâmbulo pela vagueza com que narra, restringindo esse primeiro momento a apresentar a perspectiva do protagonista André Lins diante do rompimento amoroso, não sendo possível localizá-lo cronologicamente no interior dos relacionamentos e seus desfechos, narrados nos próximos capítulos, ou, ainda, afirmar com certeza que esse mesmo acontecimento volta a ser narrado, sob diferente perspectiva, mais adiante.

Essa incerteza que persiste, e nos impede de inserir com convicção o primeiro capítulo no encadeamento de acontecimentos da história, pode ser lida como sintoma da centralidade ocupada pela psicologia da personagem no romance, uma vez que, embora as personagens e o envolvimento amoroso com o protagonista existam e sejam importantes para a construção do texto, são pouco mais que substrato para o verdadeiro intento da obra de trazer à luz o dilema interior de André Lins. Tal configuração relembra mais uma vez o que Antonio Candido (2018, p. 60-61) afirma ter sido o sentido de desenvolvimento da personagem no romance moderno: “consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada.”.

Diante disso, ainda que os demais capítulos também se caracterizem por uma narração que pouco dá voz às personagens, salta aos olhos como, por meio do artifício da nebulosidade da referência aos acontecimentos e às demais personagens, dá ainda mais centralidade ao conflito psíquico do protagonista. O que também caracteriza o estabelecimento, desde a

primeira página, de uma história que, ainda que não seja narrada de dentro, organiza-se para narrar não os trópicos, mas o olhar da personagem para a sua vida nos trópicos³³.

A estruturação da focalização também é delineada tão logo se inicia o romance, já que, logo na primeira linha, ficam claros tanto a posição do narrador em relação à história quanto segundo qual perspectiva é narrada: “André Lins não podia dizer que fosse uma surpresa. Aquele rompimento tinha sido previsto, adivinhado por um instinto. Mas isso não atenuava a dolorosa sensação que acabava de receber.” (FILHO, 1934, p. 13). Há que se notar a significação das escolhas que organizam essa primeira frase e delimitam não só a posição do narrador em relação à personagem, como também a maneira como ele coloca sua visão a respeito do conflito interior do protagonista.

[...] o narrador acaba muitas vezes por manifestar a sua presença quando, aumentando a sua *distância* (v.) em relação à diegese, opera uma *narração* (*telling*) que manipula (resume, elide etc.) a história; e nesta *narração* entra já a implicação subjetiva do narrador e com ela, indiretamente, as circunstâncias que envolvem o processo narrativo. (REIS; LOPES, 1988, p. 59 – grifos dos autores)

Unindo o trecho inicial do romance à configuração do primeiro parágrafo que ressaltamos até aqui, percebemos o atrelamento da distância entre narrador e protagonista à focalização zero para, de posse dessa visão demiúrgica da história, já se colocar como uma voz narrativa que julga desde a primeira linha o conflito psíquico de André Lins. Não obstante, em consonância com o que afirmam os autores, esse capítulo que escapa à ordem cronológica do enredo e atua para estabelecer uma série de pressupostos da situação narrativa já demonstra toda a manipulação que será feita em prol da construção da perspectiva do narrador sobre o olhar malicioso dos trópicos.

Dando sequência às tópicas que esse capítulo apresenta, vejamos um dos trechos em que o protagonista elabora o fim do relacionamento e já configura para o leitor a visão do envolvimento amoroso como uma espécie de iniciação intelectual da mulher:

André se compensava de um certo orgulho de criador, de uma vaidade comovida em pensar que ele ficaria nela para sempre, de uma maneira muito mais viva do que se fosse na sua lembrança – na estrutura de sua personalidade. [...] Da última vez que a viu, André verificou na realidade esse progresso do seu corpo, e sentindo que esse progresso era alguma coisa que se tinha realizado independente dele, notara com uma leve amargura: “como você está mulher”! (FILHO, 1934, p. 17).

³³ O romance refere-se constantemente aos “trópicos” para narrar os dilemas trazidos pela vida na capital, então, a título de construção da análise, adotaremos o mesmo termo para nos referenciar ao contexto social que desencadeia o dilema moral do protagonista.

A resistência à separação elaborada como o consolo de que “ele ficaria nela para sempre”, mais que uma evidente vaidade masculina, parece já trazer uma primeira elaboração ficcional do conflito entre o exercício do “ser inteligente” e os ditames da natureza, referidos no prefácio, pois, se ele se coloca em um lugar acima, fazendo a vez de criador, orgulhando-se de ter deixado sua marca na personalidade da mulher, há algo que lhe escapa e rouba o controle de sua “criação”: o efeito do tempo no curso natural de desenvolvimento sexual do corpo e da mente dela³⁴. Há que se notar que o que se apresenta nesse trecho já estrutura uma dificuldade em se relacionar com o caractere sexual em associação à mulher, de modo que a amargura do “como você está mulher” parece se referenciar a uma figuração específica do feminino, aquela que é vista sob o signo do sexo e do desejo na ficção modernista, a “prostituta” (BUENO, 2006).

Há, portanto, nessa passagem, uma sobreposição de camadas de significação que são centrais ao romance e também corroboram a explicação do porquê figurar logo no primeiro capítulo. Desse modo, há um dado importante sobre a aspiração intelectual do protagonista ao trazer o primeiro embate entre “primitivo” e “inteligência” em um momento de fratura de um relacionamento, assim como também já enuncia que o que ele anseia não se estrutura abstratamente, antes é uma elaboração do sujeito em relação a um outro específico, a mulher – aquela que ele deseja que ela seja e aquela que efetivamente ela se torna. Ou seja, é uma performance do querer estar “acima” que é invadida pelo “estar no mundo” em seus desmembramentos na relação do protagonista com as mulheres, atravessada pela moral sexual.

E, ainda a respeito do estatuto de anúncio desse capítulo, o parágrafo que o encerra é ainda mais significativo e, pelo seu tom premonitório, retoma as marcas da voz narrativa em sua manipulação da história:

André Lins, que teve o destino da mobilidade e do incerto, lutou sempre, entretanto, pela fixação. E quando muito mais tarde ele a introduziu na sua vida, não como o seu fruto natural e oportuno desorganizou o seu próprio plano, e perdeu-se no vácuo. (FILHO, 1934, p. 20).

Uma segunda leitura do texto – já o conhecendo até a última linha – permite compreender e identificar a permanência da voz do narrador por meio de intrusões que, na realidade, são a antecipação do percurso de André Lins em seu início, meio e fim, sendo, portanto, uma narrativa que já principia fechada em seu significado e utiliza a situação temporal ulterior (GENETTE, 2017, p. 293) para construir a intensificação do fracasso da busca do

³⁴ Em sua observação sobre a passagem do tempo, ele lamenta não apenas o surgimento das curvas no corpo da personagem, mas também a expressão que passava a carregar certa malícia, contrapondo-se à inocência de antes.

protagonista. Atuam no constructo dessa significação duas distâncias: aquela estabelecida pelo descompasso entre o tempo da história e o tempo do discurso narrativo e a firmada pelo distanciamento ideológico entre narrador e protagonista. Procedimentos cuja significação podemos identificar no que Bueno (2006, p. 100) aponta como um dos pilares de leitura do romance, a existência de dissonâncias entre narrador e personagem que, em certa medida, aprofundam as inconsistências do pensamento que André Lins busca desenvolver.

Em nossa hipótese de leitura, todavia, se há distância e conflito entre voz narrativa e personagem, ela não se dá apenas nas breves pontuações ao longo do texto, quando a presença da voz do narrador se explicita, e sim como elemento estruturante do projeto literário do romance pelos procedimentos narrativos que começamos a apontar, de forma que o que observamos no final do primeiro capítulo é um confronto, ou, ainda, uma dissonância muito mais profunda e de grande importância na economia do romance.

Formulando-se no sentido de se antepor à narrativa da busca pela solução do dilema a respeito do imoral, o narrador atua como uma voz que fortalece a presença (e influência) dos trópicos, acentuando o contraste entre a subjetividade intelectualizada do protagonista e a força instintiva da vida tropical. Para tal, o narrador fixa sua presença ao longo de todo o texto em dois movimentos, sendo o primeiro um procedimento textual, por meio de intrusões em parágrafos como o citado, que encerram a trajetória antes mesmo que ela comece. Ao demarcar, dessa forma, sua posição a respeito da tentativa de racionalizar um dilema moral, aniquila sua possibilidade enunciando seu fim – que, a cada comentário, assume contornos mais trágicos. O segundo se dá formalmente, na narração, por uma série de pequenos trechos em itálico que sinalizam pontos-chave da percepção da personagem, havendo uma única ocorrência desse recurso no primeiro capítulo (e em grande número nos capítulos que se seguem) – *“Não podemos modificar o curso natural da dor: é mister que ele siga o seu processo próprio, até o esquecimento.”* (FILHO, 1934, p. 14-15 – grifo do autor).

Outra manobra narrativa que compõe a posição temporal referenciada, podendo ser percebida, ao cabo da leitura, como outro *modus operandi* do romance, surge no segundo capítulo, em que se inicia verdadeiramente o enredo – da chegada de André Lins à capital e a sequência de três relacionamentos que ele vive até retornar à província. Nele, há a estruturação de um funcionamento não linear, dividindo-se, na verdade, em dois arcos temporais: um primeiro, em que apresenta seu interesse pela família, trazendo a mesma postura de “acima do mundo” vista anteriormente; um segundo, cronologicamente anterior ao primeiro, que retoma o momento em que André mudou-se da província para a capital, instaurando novamente o

conflito entre a vida e a aspiração de elevação espiritual, até encerrar-se novamente trazendo o protagonista frente ao relacionamento convertido em memória.

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que ela é explicitamente indicada pela própria narrativa, ou que se possa inferi-la de tal ou tal índice indireto. (GENETTE, 2017, p. 93)

Ao cabo do capítulo, é possível realizar o confronto de temporalidade de que fala Genette, o que amarra algumas significações da narrativa para abrir espaço para novas questões. A escolha por quebrar a narrativa linear explicita a manipulação do tempo em função da construção da perspectiva do narrador, de que o primeiro capítulo já havia dado indícios, assim como aponta para uma significação construída ao iniciar a história com a apresentação do interesse do protagonista por essa família (ocultando momentaneamente informações importantes para o entendimento de quem era André Lins a essa altura da vida na capital). É uma escolha de ordenação narrativa que reflete uma outra, de nos apresentar esse enredo já circunscrito ao título, ou seja, quando já se consolidou o cruzamento entre o personagem e a vida dos trópicos, mas em momento anterior a essa condição tornar-se um conflito de grande amplitude. Em sentido contrário, o que se percebe é a absoluta coesão entre o protagonista e os trópicos no olhar malicioso:

Uma seleção caprichosa, numa evolução tangencial, chegara a essa síntese curiosa na família morena, cuja situação, no equilíbrio dos seres vivos, lembrava alguma analogia com as elegantes rosas-madeira, cuja linha de aperfeiçoamento consistiu em serem inodoras, e não se parecerem com as rosas, porque as suas pétalas são ásperas, e têm a cor dos ramos secos. [...] De tal maneira fora real a transmissão de substância que André, cansado de absorver como uma leitura picante a emanção da filha mais moça, voltava-se para Madame que lhe oferecia o mesmo vinho, ainda com o interesse e o sabor dos anos, e a poeira histórica da adega. (FILHO, 1934, p. 24).

O tratamento dado à “família morena” termina por confirmar a influência de uma matriz de pensamento determinista e cientificista pela referência aos trópicos que perpassa a narrativa e, no trecho acima, a aproximação metafórica à evolução das espécies. O próprio senso coletivo ao tratar da semelhança entre as três personagens e o interesse do protagonista justamente pelo que as unia parece eleger a família como símbolo dos trópicos, nesse lugar de grande magnetismo em primeira instância, mas de paulatina instauração do conflito.

Todavia, o que nos parece ser o elemento primordial, porque constituinte do eixo do romance, é o olhar profundamente sexualizado do protagonista, que não demonstra qualquer crise ao analisá-las com uma “leitura picante”, tanto que, em nenhum momento desse arco narrativo, a referida sexualização fará parte do conflito e angústia que se conformarão mais à frente, demonstrando que, nesse contexto e, mais precisamente, com *essas* personagens, há, para o sexo, um lugar não conflitivo.

Quando chegou de sua província André Lins era um jovem animal trabalhado de instintos. Trazia consigo o traço vivo dos trópicos. Esses instintos porejavam de seus gestos diretos, e fizeram a delícia de certos núcleos sociais que o acolheram, cansados, doloridos do artifício incessante dos salões e das modas. [...] Quando se recolheu ao hotel das Laranjeiras, foi com intenção de iniciar uma vida de intelectualidade, de renovação interior. (FILHO, 1934, p. 38-39)

Os elementos conflitantes surgem na rememoração do contexto em que André havia conhecido a família morena, que marca um parêntese cujo intuito é recuperar tanto esse caráter de explosão sexual que a chegada à capital havia significado quanto a intenção de encerrar esse modo de vida e iniciar a existência preconizada pelo prefácio, fazendo do hotel um retiro intelectual. Intenção que não chega a se concretizar pela presença dos trópicos, que ressurgem nas três personagens, as quais trazem à narrativa a vida emocional e instintiva que o protagonista buscava afastar, ao que o narrador pontua a impossibilidade de reverter a tropicalização de sua existência: “*O espírito da volta estava morto.*” (FILHO, 1934, p. 40 – grifos do autor).

A recuperação dos acontecimentos anteriores à relação com as três personagens, ainda que traga à baila o intelecto e a emoção lado a lado, por coabitarem o mesmo espaço do hotel, o primeiro como desejo de futuro e o segundo como permanência do que se queria passado, não chega a configurar o conflito propriamente. Ancorado no distanciamento temporal que acrescenta à consciência do conflito interior de André o conhecimento do termo da história, é o narrador que o enuncia em um tom que reforça a existência de uma voz narrativa que narra para comprovar o fracasso tanto da aspiração do protagonista quanto da impossibilidade de se escapar dos trópicos: “Quem te disse, André Lins, que poderias passar intacto, sobre esta cidade que já entrou nos teus poros, e que já é teu meio vital, como a um peixe das águas coralinas e verdes?” (FILHO, 1934, p. 40).

Encerrando o hiato da narrativa da família morena, o que o narrador enuncia – com certo sarcasmo – inverte o sentido da relação e do que antes parecia passível de coexistir, de forma que o exercício reflexivo passa a figurar como antítese à vida dos trópicos simbolizada pelas

três personagens: “Sobre aqueles três seres unidos na sua imaginação numa única substância, ele teceu os fios impossíveis de uma realização emotiva em moldes intelectuais.” (FILHO, 1934, p. 41). Desse modo, se até então tinha lugar uma elaboração sobre o olhar sexualizado para as personagens, o desenvolvimento ulterior à rememoração passa a demarcar a incompatibilidade e a vida que novamente traz seu curso que escapa às mãos do protagonista, de forma que a sexualização do corpo volta a aparecer como esse desenvolvimento independente dele, que amarga como as duas filhas amadurecem e tornam-se personalidades que lhe escapam.

Após o inevitável rompimento, o que tem lugar como desmembramento do sofrimento do protagonista é o primeiro cruzamento das dimensões emocional e sexual demarcando o sexo como signo “maléfico”:

André Lins descia dessas expedições ao país do sofrimento e da dúvida com um grande desânimo no coração. Porque, revolvendo-se depois no seu leito inclemente, o que ele tinha trazido era o seu corpo, aquela carne ausente, que lhe era necessária como um alimento. [...] Ele teve, nesses dias, uma coleção de sonhos maléficos, onde apenas adquiria, num relativo repouso, novas forças para continuar a sofrer. [...] Ele transformava a realidade emocional utilizando-a como matéria de arte. Essa realidade assim transposta e transfigurada perdia o seu poder de malefício. (FILHO, 1934, p. 66-68).

Embora esse seja o primeiro trecho em que ocorre a explicitação da figuração do corpo e do sexo com o signo negativo, é necessário que se diga que o início da grande problemática a respeito do lugar do prazer iniciou-se no primeiro capítulo, na amargura pelo “corpo de mulher” que André Lins verificava se formar e na visão do tempo que transformava a contrapelo quem ele julgara ter “criado” para o papel da esposa. No conflito entre intelectualidade e instinto que se desenha progressivamente como profundamente atravessado pela moral sexual, há a tentativa, portanto, de “criar” um tipo de mulher e a evidente recusa ao se reconhecer um outro tipo de mulher, de onde provém a fuga por meio do rompimento do relacionamento ao reconhecer signos das duas mulheres na mesma pessoa.

A bipartição e apartamento de figurações femininas opostas remetem aos dois papéis a que já nos referenciamos, o da “namorada/esposa” e o da “prostituta”, ao passo que a estratégia de fugir à falência da separação completa dos signos que configuram os estereótipos traz a atitude que acompanhou a relação do narrador masculino com essas personagens femininas: a incompreensão. Nesse sentido, tratando do romance *Badu*, de Arnaldo Tabayá, Luís Bueno (2006, p. 295) diz que: “O que o [enredo] particulariza é a dificuldade que esse homem – o narrador – tem para entender as mulheres com que se relaciona, já que elas insistem em não

caber com tranquilidade nos papéis que lhe estavam previstos.” (BUENO, 2006, p. 295), o que ilumina um desconhecimento do universo feminino que certamente se aprofunda no livro de Barreto Filho, em que a (in)compreensão do outro não chega a ser uma questão. Esse é precisamente o conflito que se desenha na vida dos trópicos quando, em sentido contrário à compreensão, o protagonista quer que exista uma linha de separação entre amor e sexo, esposa e prostituta, e busca localizar esse limite, explicar intelectualmente uma divisão de papéis que, em sentido contrário, embaralha-se cada vez mais.

Esse propósito irá se formular no romance não em relação a essas figurações da mulher, mas em relação ao olhar do protagonista, na obsessão por saber o lugar da imoralidade, que pode, ainda, resultar na seguinte formulação: todo prazer sexual é imoral? O que relaciona necessariamente os papéis femininos com a crise subjetiva do protagonista em que o imoral e o sexo se tornam compreensíveis nos termos precisos dos papéis distintos da esposa e da prostituta: “ou é o amor recatado das moças que se casam ou o amor degradado das prostitutas” (BUENO, 2006, p. 284) e a questão se faz entender como o drama de degradar com o desejo o amor que deveria ser casto. Isso posto, nos termos que estamos discutindo aqui, formula-se um duplo questionamento: qual corpo feminino é visto pelo signo positivo da moral e, como tal, deve ser amado de maneira elevada, e qual é objeto de desejo e, portanto, abrigado sob o campo da imoralidade?

Assim sendo, em um constructo ficcional que o sexo tem lugar no olhar malicioso enquanto forma de se relacionar nos trópicos, mas assume o estatuto “maléfico” quando ocupa o lugar de desejo frustrado do amor interrompido, a crise está precisamente na percepção de que a “namorada”, assim como a “prostituta”, é objeto do desejo, o que, não sendo a abstinência um horizonte, define a necessidade imperiosa de se identificar que lugar o desejo pode ou não ocupar sem que isso seja imoral. É precisamente a máxima concretude que essa questão assume em sua dinâmica social que lança André no aprofundamento de sua crise quando a personagem Frida, antigo relacionamento para o qual retorna após o rompimento com a família morena, escancara em sua vivência de mulher em quem se busca o “amor degradado”:

André Lins não conseguiu conciliar os dois extremos, não chegou a fazer essa operação simples, que os homens todos fazem, talvez porque aplicasse nisso um máximo de atenção. [...] Seria que ela [Frida] tocava fundo a diferença específica entre a amante e a esposa, essa fina nuance que André Lins se tinha obstinado em compreender, dentro do moralismo vicioso de suas cogitações confusas? (FILHO, 1934, p. 114-115).

O cruzamento entre o drama da imoralidade e os diferentes papéis sociais em que as mulheres são retratadas na ficção, e que ganham importância na prosa de 30 pela significativa presença da figura da prostituta – ou das “moças perdidas”, confirma-se pela própria elaboração que faz dela o protagonista. Se, quando reflete sobre a pulsão do seu desejo, o seu drama interior assume tons difusos em torno ou da culpa pelo desejo ou de divagações filosóficas sobre a natureza do instinto; quando ele pensa sobre o corpo desejado, a abstração de outrora vai se concretizando nas instituições e papéis sociais, de modo que é ele mesmo que elabora ser a grande questão da inconciliação sua incapacidade de compreender a natureza distinta da mulher que ocupa papéis distintos.

Bueno (2006, p. 100) afirma que “A dificuldade é muito mais ter que criar, sendo fruto intelectual da Europa, uma forma tropical de ver o mundo e o próprio trópico.”, formulação que equaciona a contradição de alguém que se ocupa demais dos trópicos enquanto objeto de reflexão, mas não consegue efetivamente compreender o significado de ter seu olhar conformado pelos mesmos, de forma que segue buscando em algum conceito da essência das mulheres o que está, na realidade, entranhado no tecido social tropical. Frida, em sua consciência de mulher que vivencia o papel da prostituta, e a rejeição de André ao que ela lhe revela são símbolos da opção dele por persistir em sua busca filosófica ao invés de tentar realmente olhar para os trópicos. Escolha que configura um poço muito mais profundo que o da incompreensão, já que ele não é capaz de não se importar em compreender, como faz o narrador de *Badu*, tampouco de admitir que o problema é anterior e não está em não saber o que determina a divisão, mas em não ver o há de falácia na bipartição de papéis.

Há, mais à frente no romance, outra passagem bastante emblemática a esse respeito: “Dora, no seu vestido, alva, estendendo o seu corpo sólido junto ao piano, era um surpreendente contraste com a outra, com o ar pecaminoso da outra. Ela era a normalidade, a beleza sem malícia, a graça sem provocação.” (FILHO, 1934, p. 166-167). O seu olhar para as duas personagens organiza-se a partir da percepção de que há dois tipos de mulheres, uma que está autorizada ao sexo e outra não. Todavia, como o próprio narrador enuncia, ele não escapa aos trópicos, seu olhar é a prova disso e ainda que olhe para as mulheres buscando identificar a “namorada” e a “prostituta”, a vida tropical embaralha o que ele tenta separar: “Mas ao entrar no apartamento a atmosfera cúmplice envolveu-o. Uma atmosfera pejada de vida moral confusa, que ia do maior escrúpulo ao maior inescrúpulo.” (FILHO, 1934, p. 128).

Nada disso é à toa, também é preciso salientar. A busca de André por fixar lugares para o moral e o imoral e uma justificativa transcendental para os papéis da esposa e da prostituta são o único caminho possível para uma resposta que, assim como ele busca se colocar, esteja

“acima do mundo”, ou seja, independam da dinâmica social, que, por princípio, estabelece a distinção de papéis não por uma diferença de essência, mas pela disjunção da sociedade brasileira que estabelece códigos sociais distintos a depender do estrato social a que se pertence, não sendo possível a estabilidade conceitual que ele anseia. A proliferação da presença da prostituta na literatura e da própria trajetória até a prostituição, de meninas que “se perdem” e não lhes resta outro destino, é um sintoma de uma compreensão redutora da ficção brasileira, que estava longe de se propor a enxergar não só a complexidade do lugar da mulher como sua modificação em curso, o que reverberou em narrativas que escancaram a insuficiência desses papéis.

Assim, o trecho “André reconhecia em todas essas repulsas, esses desgostos, a mesma inquietação de sua infância, que tinha traçado um círculo, para voltar ao mesmo lugar.” (FILHO, 1934, p. 131) demarca o signo de permanência numa compreensão moral da sociedade brasileira, tornando o protagonista uma personagem que não escapa à chave da incompreensão que marcou a relação entre personagens masculinas e femininas no romance de 30. Afinal, verdadeiramente olhar os trópicos seria ver uma sociedade complexa, desigual e em mudança, que não cabe nos tratados filosóficos, e é precisamente por isso que ele jamais olhará e buscará solucionar o conflito com o mundo afastando-se cada vez mais dele.

Tendo esse paradoxo formador da crise em que se encontra André Lins, a segunda metade do romance, mais que narrar dois envoltimentos (e rompimentos) amorosos que terminam por esbarrar no mesmo dilema do protagonista, conta duas tentativas diametralmente opostas de aniquilar a necessidade de solucionar a questão: na primeira, ele assume-se enquanto um “ser sexual”; na segunda, ele renega o desejo e busca purificar-se. Quanto mais André Lins elabora uma jornada reflexiva a respeito do que vivencia – e do que almeja vivenciar – mais ganha centralidade no romance um processo de desagregação psíquica da personagem: “André começava inconscientemente a fazer o inverso, a desconjuntar o mundo, a liquefazer as coisas para que se fizessem ainda mais inseguras e móveis, desagregando-se dissolutamente.” (FILHO, 1934, p. 105-106).

Se o olhar para o mundo falha na incompreensão do protagonista das existências apartadas do amor e do sexo, é por meio do caractere da rigidez – na busca por, a todo custo, fixar o lugar da moral. A estruturação do mundo que ele vê, mas não compreende, é internalizada em um processo que, combinando a constante frustração da incompreensão com a obsessiva rigidez, desencadeia uma progressiva desagregação dos pilares da personalidade. A novidade na elaboração da loucura, que passa a ser o fio condutor da narrativa, é o recurso literário utilizado da projeção dessa dimensão psíquica em outros personagens, seres

mitológicos com os quais André interage e que, com o correr da leitura, vão se presentificando como personificações da busca reflexiva do protagonista. O primeiro, o “gnomo lírico”, surge logo na cena que abre o terceiro capítulo:

O seu espírito se esvaziava de ideias e determinações, e todas as figuras conceituais caíam como folhas inúteis.

Vivendo um desses momentos raros, em que a natureza se prepara, pelos mais finos achados do colorido, pelas mais surpreendentes descobertas em efeitos de luz, as mais sutis revelações dos volumes e das massas, para um minuto de vibração, de sonoridade e de desinteresse, o pequeno esteta naturalista mergulhava numa fonte verde de serenidade, em claras ondas de bem estar e calma.

E esse pequeno ser que se assemelha às divindades pastorais, aos gnomos teosóficos cujo mister é guardar e amar a árvore ou a roseira que lhes coube, obrigava os sentidos de André a uma alta harmonia entre si [...]. A evocação desse quadro primitivo, cheio de cores fortes, ficou vibrando objetivamente no som enérgico e contínuo de uma cigarra invisível, que era uma nota bucólica sobre a paisagem urbana. (FILHO, 1934, p. 74-75).

A construção da cena metaforiza e torna visuais alguns elementos constituintes do drama reflexivo do protagonista que se desenvolveu até então, a começar pela aproximação de “determinações” e “figuras conceituais” a “folhas inúteis” em analogia à busca constante do protagonista por compreender conceitualmente a vida. Após a construção da queda desses elementos, surge um quadro bastante bucólico, em que o apelo aos motivos “pastorais”, “primitivo” e a própria descrição bastante sensorial da natureza é muito significativa, dada a anteposição construída ao longo do romance entre o exercício reflexivo e tudo que é instintivo. Toda a constituição figurativa do trecho acima e essas significações prévias construídas pela narrativa nos fazem crer ser esse momento uma libertação, em que a rigidez dos conceitos cai e, enfim, o primitivo e o sensorial têm espaço para promover a vivência dos trópicos.

A relação do protagonista com o “gnomo lírico”, no entanto, vai revelando todos os motivos pastorais e míticos como um momento menos pacífico, e de transcendência, para se estruturar como a externalização do embate entre emoção e intelecto, promovido pelo convite aos sentidos que o ser mítico simboliza (em uma constituição bastante próxima ao *carpe diem*) e a resistência de André, que é referido em um momento como “olhar de homem cético”. Nessa conformação, há um trecho em que o protagonista discute com o “gnomo lírico”:

- “Vamos viver livremente o momento presente. Tudo é efêmero, e é preciso que nós sejamos rápidos e ágeis. Senão já será tarde, e o momento passou, rolando para o desconhecido”.

[...]

(Pequeno gnóstico lírico, a tua voz é doce de ouvir, *mas toda teoria é falsa, que tiver como base um sentimento de exaltação*). [...] (Tudo o que é exaltação

é efêmero, pensava André, e eu não amo o efêmero lindo, pequeno esteta das manhãs luminosas. Eu tenho a aspiração indefinível do eterno, e esse teu mundo móvel dos sentidos só chega a realizar a sua verdadeira nobreza quando recebeu a benção do meu ser reflexivo. [...]. (FILHO, 1934, p. 79-80 – grifos do autor).

Essa é uma passagem singular no romance pela profusão de vozes – em uma narrativa caracterizada por raros momentos em que a personagem fala. Nesse momento, todavia, há três vozes em diálogo: o ser mítico que convida ao sentido transitório e mutável da vida; o protagonista que não só nega a perspectiva que lhe é oferecida como reafirma seu estatuto de “acima do mundo” ao subordiná-la à “benção” de sua reflexão; e, por último, há o narrador se fazendo presente por meio do trecho em itálico. Todos esses elementos em conjunto configuram o episódio da aparição desse ser como a externalização e metaforização da busca pela sobreposição do “ser inteligente” ao chamado mítico dos trópicos.

Dada a aura etérea da cena, essa significação tão cara ao desenvolvimento do romance facilmente poderia ser lida como um sonho ou devaneio, também porque, de imediato, a construção ficcional não orienta a leitura em outro sentido, entretanto, mais à frente, não só confirma a hipótese da cena acima como um “acontecimento” como também sua relação com o próprio dilema de André Lins: “A aparição do gnomo lírico era também um indício. Obrigado a recolher-se aos seus refolhos íntimos, ele só aparecia em certas épocas, quando a atmosfera interior de André se refazia, diluía, fácil à sua ascensão jovial e cantarolante”. (FILHO, 1934, p. 85).

Esse dizer dota a presença do ser mítico de uma dupla significação processual ao revelar não ser aquele um acontecimento isolado e o “gnomo lírico” ser um advento dos momentos de fragilidade, ou seja, no contexto em que a tentativa de compreensão reflexiva do mundo entra em colapso e a “atmosfera interior” se via suscetível ao apelo do mundo sensível que André buscava renegar. Esse lugar de invasão da suscetibilidade e de enfrentamento que a dinâmica ganha ao longo da cena se antepõe à figuração do ser mítico que surge no capítulo seguinte:

O bom gigante era um grande hotel moderno, a cuja *féerie* entrevista de longe André desejou assistir. E conduzindo pela mão a pequena sílfide tímida, ele lhe prometia, ao entrar no salão de refeições, que havia de encontrar uma situação para ela, para a sua vida harmoniosa, dentro dos monstros de razão que não eram tão absurdos como ela imaginava. Mas ao entrar no salão de refeições, a pequena aspiração amorosa retraía-se, não encontrando a sensação da grande vida integral e completa, relacionada a valores espirituais, que deveria ter florescido em uma época eminente, em que os homens não queriam ser todos iguais. (FILHO, 1934, p. 147-148 – grifo do autor).

Ao longo da cena, a sílfide, que vem sempre acoplada a adjetivações que ressaltem sua fragilidade, como “pequena”, no trecho acima, e “minúscula” (em sua primeira aparição na narrativa), faz movimento oposto ao operado pelo “gnomo lírico”, não sendo essa criatura mítica que faz o convite e sim André que a guia pelo mundo dos “monstros da razão”, tentando convencê-la de que no mundo, não sendo tão assustador como poderia parecer, havia espaço para ela. A postura do protagonista nessa cena é obviamente de barganha: sendo o mundo incompreensível e traiçoeiro, é possível, entre as frestas dos monstros da razão – ou da monstruosa negação da razão, guiar essa metaforização (já tão pequena, frágil e descrente) da aspiração amorosa.

Os dois seres e significações, a despeito das alegorias mitológicas que provocam uma quebra estilística na narração, compõem organicamente as duas tentativas de André Lins em lidar com seus dilemas interiores. Assim sendo, frente à recusa ao convite do gnomo lírico, ele permanece em sua jornada reflexiva, adotando como estratégia de sobrevivência lançar-se à vivência sexual. Ao fim desse caminho, todavia, o que temos é a constatação do protagonista de sua incapacidade de compreender o lugar do imoral e a diferença essencial entre os diferentes papéis ocupados pelas mulheres e, não entendendo a multiplicidade de lugares e significações, assume que, em sentido contrário a fixar os trópicos, é ele que está sendo desorganizado e fragmentado pelo que não compreende.

A aparição da “pequena sílfide” e sua tentativa de guiá-la é, portanto, o resgate da aspiração amorosa como trajetória de purificação e tentativa de desvincular-se da obsessão por chegar a um entendimento reflexivo dos trópicos e ocupar o seu lugar “acima”. Desse modo, busca, ao menos figurativamente, transitar estando no mundo; todavia, a sílfide se retrai, não encontrando a correspondência necessária de seu olhar espiritualizado e integrativo. Encarando as interações com o “gnomo lírico” e a “pequena sílfide” como antagônicos, se o primeiro convidava André Lins aos trópicos, ela o convida a também retrair-se e entender que aquele mundo, se não poderia ser por ele explicado e assim realizar a aspiração do “ser inteligente”, tampouco deixava espaço para sua aspiração emocional, conformando figurativamente as forças desagregadoras de sua *psiqué*.

Mas dentro dele o que ele começava a sentir era uma orquestração imensa, uma multidão de vozes, uma multiplicação de seres que intervinham inexplicavelmente nos seus atos, sem que soubesse de onde vinham. É preciso não permitir que esses seres se escondam em refolhos íntimos, onde se incrustarão obscuramente. Mas André sempre os deixou esquecidos, livres de crescerem e se multiplicarem subterraneamente, num *sabbat* liliputiano, cujo batuque, de quando em vez aflorava como um eco.

Esse eco começava a pairar no fundo da sonata alucinante, e deveria depois crescer, avolumar-se, para terminar numa fuga final em que todos os motivos se superpuseram, trepidantes e atropelados. (FILHO, 1934, p. 161)

Enunciando, por fim, a significação dos seres míticos no interior do desenvolvimento de desagregação psíquica do protagonista, reconhecemos um procedimento narrativo – análogo ao do segundo capítulo – de construção da cena e introdução das personagens para, em um momento ulterior, tecer as camadas de significação no percurso narrativo. Anteriormente, esse movimento se deu pela quebra da narrativa linear e, no trecho acima, temos a quebra tardia do *non sense* da existência das criaturas mitológicas, já na parte final do capítulo, em que ele dá um contorno mais claro ao que o narrador nomeia de “desagregação” (e reconhecemos ser a construção literária da loucura). Assim, temos, nessa passagem, a correspondência dos seres a uma proliferação de vozes internas e dissonantes, resultantes dos dilemas insolúveis do protagonista, que atravessam a narrativa.

Acerca da significação construída pelas temporalidades quando se aproxima o desfecho da narrativa, Genette (2017, p. 298) afirma: “Os mais surpreendentes efeitos de convergência final incidem sobre o fato de que a própria duração da história faz diminuir progressivamente a distância que a separa do momento da narração.”. O efeito dessa aproximação temporal pode ser visto nos dois parágrafos que se seguem, quando já notamos novamente os comentários do narrador, que, do alto de seu conhecimento da tragicidade do fim, aponta para o erro de André. Segundo ele, o protagonista, em sua luta por compreender os trópicos, não olhou para a solidificação das incompreensões e desajustes em seu íntimo, até que a percepção desse processo de internalização ocorresse tarde demais e o “gnomo lírico” e a “pequena sílfide” fossem já uma reverberação difusa da multiplicidade alucinante das profundezas da *psiqué*.

Assim sendo, quanto mais André Lins ensurdece com a “sonata alucinante”, mais as referências do narrador ao momento final em que o protagonista se perderá do mundo constroem o efeito trágico em movimento ascendente até o único desfecho possível para André, da “fuga final” do mundo. Contrariando essa significação, há ainda mais uma manobra narrativa que contrasta o sentido trágico com o que aparenta ser outra via de resolução do conflito do protagonista. Dessa forma, no último capítulo, temos o retorno de André à casa materna na província, para recuperar-se de seu esgotamento. A mãe rapidamente lhe arranja um casamento e ele se dedica a manter o matrimônio distante da “exaltação”: “O amor legítimo é sereníssimo e casto, e André teimava ainda em compreender o mistério que nos permite essa atitude de pureza.” (FILHO, 1934, p. 184).

Tendo a aspiração enunciada pelo prefácio o levado à beira da loucura, ele se refugia no “alto e puro amor”, que figura na dedicatória a Jackson de Figueiredo. Todavia, está claro que a paz matrimonial é uma cortina de fumaça, pois a presença da temporalidade narrativa atravessa o capítulo com passagens que não permitem esquecer a “fuga final” anunciada anteriormente, dotando a leitura desse capítulo de um estado de alerta que faz partilhar o estatuto de André Lins de estar, ainda que escondido na ilusão matrimonial, à beira da loucura.

Em um dia de festa, o amor é invadido pelo desejo, trazendo novamente seu dilema moral e, com ele, “De novo aquelas forças desagregantes, diluidoras, voltaram a penetrar” (FILHO, 1934, p. 193). Ele sente de maneira irrefreável o desejo sexual pela esposa, contra o qual luta ferozmente em cena que elucida o que o narrador já anunciara sobre a desagregação: ele deixara a multiplicidade encrustar em seu íntimo sem nunca a olhar e, agora, por mais que buscasse iludir-se com a calma matrimonial na província, a mais sutil presença do sexo trazia consigo toda a orquestra de vozes das profundezas.

Em outra camada de significação, é preciso compreender a escolha pelo momento final da loucura. Ao cabo do capítulo anterior, o narrador já enuncia o fim que teria André Lins de perder-se do mundo (e em si), todavia, por mais que naquele ponto do desenvolvimento da narrativa já estivesse consolidada sua desagregação psíquica e sua irreversibilidade, ainda resta um fio que o conecta ao mundo: a ilusão de que sua “nevrose” era consequência da vivência intensa da malícia dos trópicos na capital. Na calma da vida familiar e provinciana, ele espera desvencilhar-se do dilema moral que marcara sua vida pregressa, no entanto, muito antes o narrador ironizara sua ilusão, de crer-se incólume, imutável, infenso às transformações da experiência tropical; de, por fim, tal qual se colocara ante o “gnomo lírico”, crer-se hierarquicamente acima do mundo.

Na noite derradeira, entretanto, não há nada externo em que ele possa projetar a culpa pelo desejo. Longe do ambiente febril cosmopolita, ao lado da esposa por quem nutria até então o “amor casto”, a ânsia sexual vem de seu íntimo até eclodir. O que termina por localizar o dilema da moral sexual e dos papéis femininos em seu olhar, que é o próprio olhar malicioso dos trópicos, pois, eleita a mulher para o papel da esposa, ainda resta em si a dicotomia que lança um limite proibitivo ao “amor degradado” simbolizado pelo desejo. A percepção de que os dois amores se mesclam, ao fim e ao cabo, nele mesmo, sem nunca ter conquistado o salvo conduto de saber o lugar da moralidade, tudo o que lhe resta é fugir de tudo, inclusive de si:

E ele voltava ao estado primitivo, lutando pela normalidade, pela ordem, pela coordenação. [...] Incapaz de conter o *élan* prodigioso, cedeu à volúpia daquela alucinação, e se deixou arremessar, como um *dardo* faiscante, através

uma treva claríssima, acompanhado de uma legião de seres luminosos e vivos, e sabendo que fugia ao centro de sua consciência, tinha a certeza singular de que se perdia dentro de si mesmo.

Depois, essa noção obscureceu-se também. Na fuga vertiginosa, uma saudade funda, dolorosa, de si, misturava-se, ainda como uma volúpia, àquela dissolução maravilhosa.

Essa saudade o acompanhou muito longe, banhada num luar verde, até os confins do éter, até os extremos da vida.

Depois, nem soube mais onde estava, e nem se lembrou mais de si mesmo... (FILHO, 1934, p. 195 – grifos do autor).

Há que se destacar, na descrição dessa cena final, o elemento de profusão de tudo quanto se tentou colocar em patamar de inferioridade em relação à “intelectualidade elevada”. Ele ainda reluta no fim, em busca da “reagregação” de si, em alguma ordem possível, sentido esse que também não nos passa despercebido por dotar o desfecho da narrativa da perspectiva religiosa *d’A Ordem*, que procura imputar à vida a ordem e a hierarquia, ponto em que a dedicatória a Jackson de Figueiredo se faz talvez mais contundente do que na referência ao “puro amor”. A ordem, entretanto, é um tiro de misericórdia e ele cede à “volúpia”, que inicia nesse momento final uma sequência de adjetivações sensoriais, que invadem a última página, reafirmando que, contrário ao que André afirmara ao “gnomo lírico”, essa exaltação não depende de sua autorização, ou, ao menos, não mais. A parte final da cena, ainda que dominada pela saudade e pela perda da consciência, segue sobre o signo da volúpia e de certo deleite em perder-se e, enfim, desvincular-se da luta por conhecer: ele não “soube” mais do mundo e sequer “lembrou” da busca infinda por explicá-lo.

Além da construção dessa gama de significações na cena em si, encerra-se nela o confronto estruturante do projeto literário do romance, entre o narrador e André Lins, é a ele que se deve um significado tão enraizado de revanche dos trópicos no mergulho do protagonista na volúpia da perda. A presença permanente desse narrador cumpre a função de antecipar a falência de todo o intento preconizado pelo texto que compõe os elementos pré-textuais. Poderíamos, por fim, dizer que, se o romance buscou comprovar algo, é justamente a falência da “aspiração do ser inteligente”: não é possível sobrepujar os instintos, pois eles somos nós assim como André Lins é o próprio olhar malicioso dos trópicos. Em uma narrativa pautada em uma voz que afirma tudo o que o protagonista falhou, há um ar de lacuna se o que o romance nos diz, por fim, é a sentença do vazio ou se, em tudo o que o personagem se perdeu por julgar-se acima do mundo, estão as verdadeiras questões que guiam o estar no mundo.

5.2. O silêncio da busca: dois caminhos, um mesmo dilema

As trajetórias de Maria Luísa e André Lins, olhadas lado a lado, constroem um complexo ficcional que ilumina perspectivas não tão usuais no tratamento da problemática da figuração da mulher no romance de 30 e, por isso mesmo, trazem à luz o prejuízo do isolamento dessas duas obras e tantas outras sob a categoria – redutora – “romance católico”.

Tendo sido a mulher tratada como uma dentre as personagens marginais que coube à prosa modernista trazer sistematicamente para a literatura (BUENO, 2006, p. 80), é compreensível que sejam mais volumosos os estudos que se dedicam não a qualquer figuração da mulher, mas àquela que, na prosa, diz respeito aos lugares sociais mais marginalizados, ou seja, o papel da “prostituta”. Uma consequência é que se olhe, portanto, para a personagem feminina que está em grande número nos romances que se ocupam dos que estão à margem, o conhecido “romance social”.

Esse rápido raciocínio explica sumariamente muito do porquê desses dois romances católicos configurarem uma novidade quando, ocupando-se dos dilemas que o estar no mundo guiado pela moral religiosa acarreta, trazem o lugar social das mulheres de uma visão pouco usual nessa temática: a esposa que não tem o envolvimento extraconjugal descoberto e, portanto, não recai no papel da “prostituta”; e o homem que não expõe seu moralismo pela traição ou aventuras sexuais, e sim pela incapacidade de lidar com o sexo, perspectivas que só podem ser vistas em obras que se constroem no interior do paradigma espiritualista.

Assim sendo, são obras que iluminam como, de forma análoga ao que verificamos na crítica, a categoria “católico” deixa uma lacuna de compreensão de elaborações ficcionais desconhecidas (ou desconsideradas). Para além dessa questão que as une, as análises de como se constroem a trajetória das personagens em meio à crise espiritual advinda do conflito frente ao lugar da mulher e do sexo no contexto de 30 mostram perspectivas religiosas distintas que acarretam caminhos e desfechos igualmente díspares.

A despeito das diferenças das questões com que se deparam em sua visão da vida a partir da moral católica e dos procedimentos distintos que estruturam cada narrativa, o mecanismo de subjetivação do conflito configura em ambos um mesmo funcionamento de tensão interiorizada, como, aliás, seria de se esperar de romances que se ocupam da elaboração psíquica de uma realidade que, em sua modificação – no caso de *Maria Luísa* – ou permanência – no caso de *Sob o olhar malicioso dos trópicos* – e figura como problemática para as personagens. É o percurso traçado a partir da configuração do conflito que separa

vertiginosamente André Lins e Maria Luísa, assim como o desenvolvimento da tensão em cada obra.

Reconhecia que ainda durava nele aquela atitude de sua infância, quando um companheiro mais esperto lhe explicou, pela primeira vez, o processo natural que lhe deu o ser [...]. Desde esse dia André recolheu-se em si mesmo, na certeza de que o mundo é uma caixa de surpresas inauditas, que a gente deve evitar com desconfiança. (FILHO, 1934, p. 112-113)

André Lins, em sua obsessão filosófica a respeito da moral sexual, demora a desnudar-se na narrativa. É a leitura atenta da retomada da infância que dimensiona o quão profunda é a negação que vive a personagem, uma vez que a introdução da perseguição pelo lugar do imoral data da mais tenra idade. Esse episódio é crucial para localizar o drama de André Lins em uma pluralidade de aspectos.

Em primeiro lugar, reafirma o que anteriormente sinalizamos a respeito da profundidade com que é elaborada a incompreensão dos papéis femininos no romance, estamos diante de uma negação primária da origem da vida no sexo (e a sua permanência que atravessa a existência humana), o que traz um interessante constructo da matriz religiosa no romance se pensarmos que tal negativa só é possível se considerarmos uma subjetividade calcada em uma educação religiosa marcada, por exemplo, pela santidade da Virgem Maira, que concebe Jesus e permanece imaculada.

A “mácula”, portanto, circunscreve-se a esse estar no mundo que André passa a “evitar com desconfiança” ao descobrir não partilhar da santidade da cosmogonia cristã, descoberta essa que jamais é elaborada no sentido de desvencilhar o sexo da significação de mácula da vida. Essa é a impossibilidade da qual advém a loucura do protagonista, calcada em uma busca que é tão profunda quanto antiga e estacada, tratando-se mais de uma tentativa de explicar a vida segundo esse anseio pueril de resgatar sua santidade do que de uma atitude de olhar para o mundo em um conflito de tentativa de compreensão.

O protagonista é, portanto, o herói que evade da vida (BOSI, 1995, p. 442) por excelência, processo que resulta de uma cíclica negação e busca calcadas em fazer o mundo se encaixar no se quer dele, no sentido oposto da compreensão da vida e do outro, que, como ocorre em *Maria Luísa*, implica em um complexo e demorado processo de reelaboração de si. Não o fazendo e não tendo o poder de elaborar o mundo conforme o seu desejo, o único caminho, para não se estacar por toda a vida no mesmo conflito, é exilar-se.

Para desenvolver tal evasão em seus níveis subjetivos mais profundos, o que se configura na segunda metade do romance, quando surgem os seres mitológicos, é uma *tensão*

transfigurada (BOSI, 1995, p. 442), de forma a aprofundar a fuga e a recusa a aceitar a vida em sua concretude e sexualidade. A elaboração mítica que tem lugar na narrativa faz a evasão do protagonista aprofundar-se em um poço interior abissal ao desmembrar-se em um escape à realidade não só psíquico como metafísico por meio de uma ficcionalização da incompreensão que corre em paralelo à realidade dos trópicos, demonstrando estar a ela atada por um fio cada vez mais frágil.

O golpe de misericórdia será, ainda, a percepção final de que o imoral e o desejo nunca estiveram na vida, mas em quem a vive e, para essa recusa final, é necessário abdicar do que foi sempre seu esteio, o entendimento intelectual da existência e, enfim, entregar-se ao “deleite de perder-se”.

Já para compreender o sentido final do percurso de Maria Luísa, é necessário retornar para seu início, quando há um comentário do narrador que apresenta o sentido cristão da resignação:

Resignação, uma das mais altas virtudes cristãs, é feita de paciência, mas também de esperança. É uma virtude ativa. Resignar-se não é somente sofrer sem lamúrias. É mais, muito mais do que isso. É possuir-se a si próprio a ponto de conservar a serenidade interior em meio às mais adversas circunstâncias. Aquele que se resigna submete-se a um estado de coisas que não soube, ou não pôde evitar, mas guarda a liberdade de espírito, e não o aceita como o único possível. (PEREIRA, 2006, p. 23).

Esse é um anúncio (que pode passar despercebido) do que é uma espécie de resistência espiritual que, ao final do romance, entenderemos ser a força que ampara a protagonista no limite de possibilidades em que se encontra. Afinal, enquanto católica, enfim encontra a paz na crença, o que, entretanto, não soluciona o conflito do seu lugar de esposa que esconde um adultério. O próprio capítulo final, ao contrário do caminho de resolução para que se encaminhava, reestabelece o lugar do sofrimento e do pecado para sinalizar que a resignação era a felicidade possível para ela:

Desvendara o segredo da vida... entendera o sentido do pecado, e da dor. Cheia de confiança e cheia de humildade, repetia as palavras da ceguinha, as palavras que não compreendera:
- Não faz mal... não foi desta vez, mas há de ser de outra... (PEREIRA, 2006, p. 140).

Fatura final essa que dimensiona as possibilidades e limites em se viver a fé sem romper com as amarras sociais que conformam o conflito e a impossibilidade: Maria Luísa pode, por meio da fé e da resignação, compreender que seu erro faz parte do seu estatuto de humanidade,

o que não tem o poder de libertá-la sequer da culpa, uma vez que não há nenhum movimento que a retire do clássico papel da esposa.

A transformação operada pela fé, no entanto, ao modificar sua cosmovisão, transforma a relação com seu contexto e com o que identifica do sistema rígido de valores de outrora. Dessa forma, assume para si a responsabilidade de combater, na família, a influência de quem fora para que eles também se transformem. Anterior ainda a essa assunção de responsabilidade pelo “mal” que fizera, o movimento que desencadeia essa ação é a transformação do ciclo de reelaboração de si, que tem o seu ápice na autopunição que se inflige, isolando-se da família, para, a partir da descoberta do outro, buscar libertar-se da culpa.

Esse momento, em que vivencia a coletividade pela partilha de um mesmo sofrimento, figura como uma interrupção na subjetivação da culpa pelo seu lugar de mulher adúltera, que, por sua vez, desencadeia um processo reflexivo de reconhecer-se em comunhão e reivindicar o direito à voz. Quando busca falar e ser ouvida, inicia-se a configuração de uma tensão ambivalente, uma vez que, articulada à tensão interiorizada, principia-se uma tensão crítica, na qual Maria Luísa resiste à degradação imputada pelo isolamento da “mulher pecadora” e passa a agir de modo a recuperar uma vida minimamente digna, o que, por fim, desencadeia uma ação para além de si quando se assume como agente de transformação em seu seio familiar, em prol de uma fé cristã genuína.

A percepção que nos fica após a leitura dos dois romances trata justamente da disparidade no processo de elaboração da crise: Maria Luísa tem um lugar bem delimitado, o de esposa, e, tendo se desviado do que lhe era permitido nesse papel, reelabora ciclicamente a falha que cometeu e pôs em risco seu sistema de valores – e o casamento. André Lins goza da liberdade da vida nos trópicos, todavia, não consegue se libertar da educação moral que recebeu e repete o mesmo ciclo de busca por compreender o lugar do sexo em diferentes relacionamentos. Pontas opostas da moral católica que colocam questões e buscas diversas. Todavia, o ponto de chegada de ambos poderia muito bem ser invertido, o fim na loucura ou na resignação cristã não se circunscreve às delimitações de seus lugares sociais. Eis o ponto nevrálgico da complexidade em que se entrelaça a figuração da mulher à da religião em constructos narrativos distintos. Desse modo, em sentido cruzado, Maria Luísa, que socialmente goza de menos possibilidades, chega a uma (re)existência, e André Lins, cuja trajetória é desenhada pela liberdade de circular socialmente, perde-se da vida.

Os dois romances, por fim, elucidam que partilham da mesma indissociabilidade do binômio sócio-subjetivo na elaboração psíquica que as personagens desenvolvem a partir do conflito, constituindo facetas distintas de um mesmo constructo social. Da mesma forma, o sinal

cruzado entre lugares sociais e trajetórias subjetivas atuam como uma potente exemplificação da complexidade que estrutura o sujeito em silêncio nas múltiplas possibilidades de desenvolvimento, que só é dado conhecer, na tensão (ou tensões) que organiza a estrutura narrativa e as significações que constroem, na análise dos desmembramentos da trajetória das personagens de obra a obra.

Como as duas obras aqui analisadas demonstraram, *Maria Luísa* e *Sob o olhar malicioso dos trópicos* não só podem ser olhados, no conjunto do romance de 30, como ficcionalização do impasse, como necessitam ser encarados não como de interesse unicamente do “grupo dos católicos” ou de um eventual estudo da religião na literatura. Como outras perspectivas sócio-subjetivas a respeito de um “estar no mundo” já tão presentes na tradição crítica modernista, como é o caso da figuração da mulher na literatura brasileira, necessitam também “furar” a difícil relação entre literatura e religião para que tais trajetórias de ficcionalização dos dilemas vividos por quem se viu atravessado pela moral religiosa no contexto de 1930 atuem na composição do panorama de prosa tão volumosa e plural como foi a desse decênio.

6. UMA CONCLUSÃO SOBRE TEMPOS INCONCLUSOS: RE-EXISTIR NO MUNDO QUE NÃO SE RESOLVE

Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?

(Mário de Andrade)

O percurso delineado por esta tese foi despertado por uma trajetória que não se encontra textualmente no presente trabalho, mas que o orienta ao localizar o interesse de pesquisa no desconhecido e esquecido que 1930 nos legou. Nascida do contato com as obras não canônicas da prosa modernista, esta não poderia deixar de ser, portanto, uma investigação de inquietude frente ao que parece estar esquecido em sua incompreensão, ou, ainda, com questões não formuladas às compreensões com as quais já nos habituamos.

Essa é também – e primeiramente – a trajetória analítica advinda de um percurso de leitura (e descoberta) do romance de 30, em que *O Gororoba*, de Lauro Palhano, figura como rastro da primeira leitura feita, quando surgiu o primeiro estranhamento com as “cenas proletárias” que se encerravam com o refúgio na palavra de Deus. Incompreensão que, anos mais tarde, o quarto dos santos de *Menino de engenho* retiraria do esquecimento, com a reafirmação, já em caráter de hipótese, que, a despeito do que se encontrava nos arquivos do *Boletim de Ariel*, “social” e “religião” não eram pontas apartadas na ficção modernista.

A intenção, todavia, de desmontar o que julgávamos ser uma *falácia da divisão*, aparamentando-se unicamente pela convivência que observávamos no tecido narrativo, mostrou-se tão falha quanto o binômio que contestávamos, afinal, a compreensão da prosa modernista em duas vertentes é uma presença historiográfica enquanto movimento crítico datado nos jornais e consolidado pelas Histórias Literárias. Não à toa essa é a relação que dá nome ao primeiro capítulo, *A década de 30 entre a crítica e a ficção*, pois foi a percepção primeira que, no cerne de nossa hipótese de trabalho, apontou para a existência de um complexo de esquecimentos e incompreensões que conformavam uma polarização crítico-ficcional.

Dessa forma, se buscávamos contestar a *ironia da divisão*, era necessário saber onde precisamente, nessa relação entre crítica e ficção, morava(m) a(s) falácia(s) da polarização político-literária e, para tanto, seria necessário desvelar o seu próprio mecanismo crítico. Reflexão metacrítica que compreendeu três níveis de análise: um primeiro momento de estudo das categorias críticas; em segundo lugar, a localização e entendimento do funcionamento da

polarização em como a crítica literária leu o romance de 30; e, por fim, a elaboração de uma chave de leitura que escapasse à divisão temática que perfez o paradigma da prosa modernista.

Embasando nossa discussão preliminar da crítica literária e das próprias questões colocadas frente aos binômios estético-ideológico e social-intimista, está um movimento anterior e mais profundamente necessário que nosso intuito original de problematizar a divisão literária. Trata-se, antes, de se defrontar com as Histórias Literárias e buscar em suas terminologias o que há de compreensão da *literatura brasileira*, questão que atravessou nosso trabalho no esforço por compreender o que as nossas chaves de leitura da prosa modernista revelam e o que elas efetivamente delimitam sobre o que foi o campo literário em 1930.

É nessa investigação que se insere o questionamento ao *projeto estético-ideológico*, tanto em sua formulação crítica original (LAFETÁ, 1974) quanto na perspectiva revisionista de Luís Bueno (2006). Sendo uma potente chave de leitura para o Modernismo de 22, que se expande para o decênio seguinte, assim como *intimista* e *social* são categorias de uma crítica ulterior, no interior da década, não são as terminologias que expressam o paradigma do romance de 30. Tais operações críticas não se trataram de uma busca por cunhar novos termos, tratou-se antes de um esforço de delimitação conceitual sem o qual seria impossível avançar no entendimento da polarização político-literária.

A aceção da literatura em sua função social, base desse binômio que formulamos a partir da problematização da tese de Lafetá, possibilitou a compreensão de que o que polarizou “social” e “religião” foi justamente sua configuração enquanto projetos de ação. Frente a isso, tornou-se crucial separar metodologicamente a investigação da polarização na crítica e na ficção, de modo a delinear que o funcionamento e a configuração dessas duas esferas não são análogos. Desse modo, olhar para a ficção permitiu compreender que, embora ela fosse discutida pela crítica literária segundo os projetos político-literários “social” e “católico”, que aparentemente correspondiam à divisão temática entre “social” e “religião” que queríamos investigar, era possível distinguir, no interior da temática “social”, os romances “regionalistas” e “proletários”, de um lado; e, do outro, no concernente à temática “religiosa”, o romance “católico” parecia dizer mais sobre os autores que sobre o projeto literário.

Em face dessas diferenças, procedendo ao segundo momento, dos estudos de caso d’*O Gororoba* e da recepção crítica de Lúcio Cardoso, passou-se à compreensão da conformação da polarização, na instituição da divisão literária na ficção, entre os dois grandes temas (inconciliáveis) “social” e “religião” e seu funcionamento na crítica, por meio, justamente, de vozes dos projetos político-literários que se disputaram mutuamente, de forma que a diferença de conformação que havíamos observado na ficção tratava-se justamente do funcionamento da

crítica polarizada instituindo a divisão literária em dois grandes temas como correspondência dos dois projetos político-literários.

O conjunto dessas percepções nos levou a uma lacuna crítica que, por sua vez, conduziu a tese por duas operações metodológicas que, ao fim, constituíam uma investigação em espelhamento. A assunção de que uma das pontas da polarização, o projeto político-literário católico, nomeava seus autores e circunscrevia suas produções, no fim, a eles mesmos, delimitava, por si só, uma incompreensão crítica. Sendo, ainda, englobados por duas generalizações, a associação à orientação ideológica de direita e o enquadramento no interior do romance intimista, configura um apagamento, em nossa historiografia literária, do que havia neles de proposição para literatura: a religião. Diante disso, a pergunta que se fez foi: o que há de proposição literária nos “católicos” da crítica e da ficção?

No que havia já se estabelecido a respeito do funcionamento da polarização na relação crítico-ficcional, para se compreender uma lacuna crítico-literária de um tempo empenhado, é necessário principiar por onde se coloca em funcionamento os projetos político-literários. Localizando, dessa forma, o que há de projeto de ação e o que há de proposição de interpretação literária e como um conformou o outro no que chamamos hoje de “crítica católica”.

A segunda tarefa crítica foi concernente à transformação dos projetos político-literários na categoria da tematização. No interior de 30, como trouxemos alguns exemplos em *Uma introdução à ironia da divisão*, a identificação entre tema e projeto reverberou nas polêmicas e disputas, com as quais também nos deparamos ao analisar a recepção crítica de Lúcio Cardoso; para a crítica contemporânea, isso impacta em mobilizar, junto ao tema, necessariamente o projeto político-literário em toda sua gama de significações que perfizeram (e perfazem) a visada da polarização.

Se, todavia, o procedimento de analisar pontos fundamentais do exercício crítico da intelectualidade católica não se trata de outra coisa que entrar nas malhas do discurso crítico em busca de seu projeto literário-religioso, não poderia ser distinto com a ficção. Desse modo, nosso caminho foi cruzar duas perspectivas a respeito do paradigma literário do romance de 30, pensando como se relacionam o desafio de lidar com o adiamento da utopia, que teria refletido no espírito de época da preferência por se ficcionalizar o impasse frente ao presente problemático (BUENO, 2006), e o que, acreditamos, versa a respeito da perspectiva religiosa frente a esse mesmo presente, o dilema entre querer estar “acima do mundo” e inevitavelmente “estar no mundo” (AMOROSO, 2012). Tal chave de leitura se deu no que propriamente concerniu nossa escolha metodológica, de pensar a tematização como elemento de composição, inserida na tessitura do texto no conjunto dos efeitos de sentido constituídos pelo conjunto das

categorias narrativas, deixando, desse modo, com que os procedimentos internos nos revelassem a perspectiva religiosa, construída pelos dois romances do nosso *corpus*, face ao presente problemático.

Reconstituídas as escolhas metodológicas e empreitadas crítico-literárias que perfizeram esta tese, podemos olhar, lado a lado, os caminhos apontados pela imersão em parte da crítica e romance agrupados em torno da categoria “católico”. Frente a nossa primeira consideração a respeito dos projetos político-literários “social” e “católico”, o que objetivamos refletir a partir dessas análises não diz mais respeito às categorias críticas, pois problematizá-las e historicizá-las teve o intuito de identificar a insuficiência da polarização enquanto chave de leitura da crítica e prosa modernistas, assim como de identificar as lacunas literárias dessa (in)compreensão para, assim, abrir novos caminhos (e formas) de compreensão de nossa história literária.

Referimo-nos anteriormente a todo esse processo de elaboração acerca do sentido do “católico” na crítica e na ficção ter se metamorfoseado na imagem de um espelho. Sem querer traçar equivalências entre os autores, o que pensamos em uma espécie de reflexo é a nossa própria descoberta de como se configura a produção católica na crítica e na ficção. Desse modo, tanto o estudo de Tristão de Ataíde e de Murilo Mendes quanto a análise dos romances de Lúcia Miguel Pereira e Barreto Filho perfazem, na crítica e na ficção, o espelhamento de uma complexidade de perspectivas do “sentido religioso da vida” que não torna possível falar de um único projeto católico.

É nesse mesmo sentido que observamos, em termos de proposição religiosa, ao menos duas perspectivas distintas que também configuram um espelhamento. Trata-se da religião d’*A Ordem*, de Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde, e a contida no essencialismo de Ismael Nery e Murilo Mendes, em sua assunção dos valores eternos para aqueles que puderam atingir a “revelação de Cristo”. É justamente a religião da ordem que orienta os protagonistas de *Maria Luísa* e *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, assim como a trajetória de Maria Luísa é precisamente sua transformação ao conseguir efetivamente alcançar o eterno.

Essa “passagem” se expressa na cena em que a protagonista, enfim, passa a *sentir* a fé que sempre processara enquanto dogma, libertando-se, enfim, ao experimentar o sentido da resignação cristã. Em sentido contrário, André Lins persiste dogmaticamente perseguindo a ordenação da vida segundo o seu sentido moral, cabendo pensar o que o final dramático da personagem quer comunicar sobre aqueles que se guiam por esse mesmo sentido religioso.

Tal reflexo ficcional, da religião da ordem nos dois romances e a descoberta do eterno em *Maria Luísa*, é uma verdade parcial, no entanto, ou esse é um tipo de espelho ilusionista,

cuja imagem distorce-se. Todavia, se tratamos de literatura, gostaríamos de pensar numa ficção que recria e confunde, à semelhança da vida, em que nada é um só. Para pensar essa “distorção”, relembramos o que afirma Bueno (2006, p. 373): “A luta de morte que há – e que tem que haver – no plano ideológico, tem outro sentido quando se pensa em literatura.”, ponto em que cruzamos a investigação a respeito do sentido literário-religioso do “católico” com a proposição inicial de se pensar o cruzamento entre “social” e “religião” enquanto elementos de composição de uma mesma obra ficcional.

Desse modo, se o sentido da proposição da crítica católica foi de atuar para que Deus figurasse como centro do pensamento humanístico, a exemplo do combate ferrenho de Tristão de Ataíde ao positivismo e ao materialismo, elaborando-se no campo literário na proposição “espiritual” do grupo *Festa* e do “eterno” de Murilo Mendes, nos dois romances que analisamos, a religião se opera de forma distinta. Assim sendo, o que observamos nas ficcionalizações do impasse nos protagonistas Maria Luísa e André Lins não se trata de uma questão transcendental, não é o “eterno” que figura nos romances. Há o querer-se acima do mundo, todavia, inserido na outra ponta do dilema, de inevitavelmente se estar no mundo, de forma a se observar em ambos os casos uma elaboração constituída por uma perspectiva religiosa absolutamente enraizada no tempo: a moral religiosa. E, ainda, são perspectivas que trazem o lugar da religião para uma temática absolutamente primordial para o romance social, a figuração da mulher em dois papéis distintos – e estanques –, a namorada/esposa e a prostituta.

Isso posto, como transformação de visada crítica trazida por esse percurso, temos uma diferenciação importante a respeito da perspectiva narrativa que circunscreve a representação da mulher em sua bipartição de lugares sociais. Dessa forma, apostar na possibilidade de coexistência de social e religioso no tecido ficcional pode ser tão insuficiente quanto a polarização político-literária, porque visa a uma assunção categórica de que se polarizou e dissociou e, como consequência, diz mais a respeito de apontar para uma tradição crítica que dividiu erroneamente a prosa do que enxergar a ficção em uma proposição analítica menos categórica.

No entanto, como afirmamos anteriormente, não há que se negar a polarização, ela é um dado histórico, mas há que se desmontá-la porque, só assim, é possível enxergar lacunas como a que nos dedicamos a estudar nesta tese. Em segunda instância, o que a análise do *corpus* revela sobre essa questão que nos norteou até aqui é que a pluralidade do romance de 30, que impossibilita uma esquematização satisfatória e impõe que, para conhecê-lo, é preciso estudar obra a obra, é verdadeira não apenas em seu tema, mas diz respeito também à perspectiva

construída por quem narra, como narra e a partir de que lugar vê a temática que se circunscribe no texto literário.

Para isso, todavia, tal como realizamos nesse trabalho, é imprescindível um movimento orquestrado da historiografia com a crítica literária, para se compreender e desmontar a polarização e seus consequentes esquematismos e separatismos, deixando para o exercício crítico uma atividade que se guie cada vez mais por um paradigma contemporâneo, com distanciamento dos projetos político-literários, de modo a analisar as obras por como elas se apresentam em nosso tempo: como ficcionalizações de um presente problemático sob perspectivas múltiplas que, em conjunto, fazem conhecer faces distintas de um mesmo complexo social que em muito reverbera (ainda) em nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVES FILHO, Francisco M. Rodrigues. **O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1938.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1933.
- AMADO, Jorge. Em Surdina. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano III, n. 4, p. 97, jan. 1934.
- AMADO, Jorge. O Gororoba. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano III, n. 3, p. 71, dez. 1933.
- AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião. **Literatura E Sociedade**, São Paulo, v. 17, n. 16, 2012, p. 82-98.
- AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo, SP: Editora Unesp; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.
- AMOROSO, Maria Betânia. O retrato do amigo. *In.*: OLIVEIRA, Darlan; NEVES, José Alberto (org.). **Murilo Mendes**. Retratos-relâmpago. Juiz de Fora: MAMM, 2012.
- ANDRADE, Mário de. A Elegia de Abril. *In.*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A raposa e o Tostão. *In.*: ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora; Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.
- ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, Ano 4, nº 153, s/n, fev. 1950.
- ARÊAS, Vilma. O texto no tempo. *In.*: SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.
- ATAÍDE, Tristão de. Obedecendo. **A Ordem**, Rio de Janeiro, Ano VIII, v. I (Nova Série), 1929, p. 5-6.
- BARBATO, Luis Fernando Tosta. Em terras de vagabundos e vagabundas: o clima tropical, a preguiça e a lascívia nas revistas do IHGB. **História, histórias**, Brasília, vol. 4, n. 8, p. 217-238.
- BATISTA, Karina Ribeiro. Fontes primárias, acervos literários e os rastros da história. **Práxis**, Novo Hamburgo, v. 2, p. 15 – 20, 2005.
- BELIEIRO, Thiago Granja. A Nova História no Brasil: Um estudo das apropriações teóricas e metodológicas no livro *Festas e Utopias no Brasil Colonial* de Mary Del Priore. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, n. 30, p. 70-90, 2017.
- BERNARDO, Gustavo. **A ficção de Deus**. São Paulo: Annablume, 2014.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1990 – 95.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *In.* BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. **Teresa**, São Paulo, n. 3, p. 254 - 283, 26 dez. 2002.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa**: Contribuição para o estudo do Modernismo. São Paulo: Instituto dos Estudos Brasileiros, 1971.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. *In.* CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In.* MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920-1945)**. São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 1979.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. *In.*: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CODEÇO, Igor dos Santos. ATRITOS NO MODERNISMO: humor e primitivismo como subversão cultural. *In.* BRITO, Pedro Amaro de Moura; BRITO, João Rodrigo de Moura Brito. **VI CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana**: literatura, cidade e cultura popular. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

COROLA. *In.*: Grande Dicionário Houaiss.

Disponível em: <https://www.houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 26/10/2020.

COSTA, Célia Leite. Intimidade *versus* interesse público: a problemática dos arquivos. **Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, n. 21, p. 189-199, 1998.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004. V. 5.

EM defesa de Lúcio Cardoso. **Revista Acadêmica**, Rio de Janeiro, nº 30, set. 1937.

FARIA, Octávio de. Dois romancistas: Jorge Amado e Amando Fontes. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano III, n. 1, p. 7 Out. 1933.

FARIA, Octávio de. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 10, p. 263-264, jul. 1935.

FARIA, Octávio de. O novo romance de Rachel de Queiroz. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 7, p. 8, abr. 1932.

FESTA: Mensário de Pensamento e Arte. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 1, p. 1-16, 1 ago. 1927.

FILHO, Barreto. **Sob o olhar malicioso dos trópicos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1934.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Entretempos**: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. **Letras e Artes**: Suplemento de “A manhã”, Rio de Janeiro, n. 21, p. 10, 1946.

FONTELA, Orides. **Teologia II**. Disponível em: <https://revistacaliban.net/leituras-de-orides-fontela-a0b785196348>. Acesso em 28 de jul. de 2021.

FUNDOS: Ação Católica Brasileira, ACB. **CEDIC/PUC-SP**. Disponível em: http://www4.pucsp.br/cedic/semui/fundos/acao_catolica_brasileira.html. Acesso em: 31 de jul. de 2020.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

IGLÉSIAS, Francisco. Estudo sobre o pensamento reacionário: Jackson de Figueiredo. In: IGLÉSIAS, Francisco. **História e ideologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEONEL, Maria Célia. **Estética e modernismo**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INEL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Formação da literatura nacional: balizas histórico-culturais. **Scripta**, Belo Horizonte, 23(49), 141-166, 2019.

LIMA, Alceu Amoroso. **Adeus à disponibilidade e outros adeuses**. Rio de Janeiro: Livraria Agir editora, 1969.

MACEDO, Rafael Velloso. **Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro**. 2016 (136 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2016.

MENDES, Murilo. Calunga. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 11, p. 291, ago. 1935.

MENDES, Murilo. Nota sobre Cacau. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 12, p. 317, set. 1933.

MENDES, Murilo. Integralismo, mística desviada. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, [S. l.], v. 9, n. 9, p. 37-40, 2001.

MENDES, Murilo. O catolicismo e os integralistas. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, [S. l.], v. 9, n. 9, p. 33-36, 2001.

MENDES, Murilo. O eterno nas letras brasileiras. **Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 43 – 48, nov. 1936.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920-1945)**. São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 1979.

MOURA, Odilião. O Centro D. Vital. *In*: MOURA, Odilião. **As ideias católicas no Brasil: direções do pensamento católico no Brasil no século XX**. São Paulo: Convívio, 1978.

MOURA, Sérgio Lobo de; ALMEIDA, José Maria Gouvêa de. A Igreja na Primeira República. *In*: PINHEIRO, Paulo Sérgio *et al.* **História Geral Da Civilização Brasileira**. Direção de Boris Fausto. T. 3, v. 2, Rio de Janeiro; São Paulo: DIFEL, 1977.

NAPOLI, Roselis Oliveira de. **Lanterna Verde e o Modernismo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.

PALHANO, Lauro. **O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil**. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1930.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e Seus Personagens**. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maria Luísa. *In*: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil. **Tempo social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 33-49, Jun. 2007.

PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PRADO, Antonio Arnoni. Oswald de Andrade versus José Lins do Rego? *In*: PRADO, Antonio Arnoni. **Cenários com retratos: Esboços e perfis**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo, SP: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In.*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAID, Roberto; NUNES, Sandra. **Margens teóricas**: memória e acervos literários. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

SANTOS, Cássia dos. Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40. **Letras**, Curitiba, n. 49, p. 107-124, 1998.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. **A arte complexa de ser infeliz**: a ficção de Cornélio Penna. 2009. 398 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. Catolicismo, Romance Católico e Crítica Literária no Contexto da Revista *A Ordem*. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, n. 4, p. 96-124, 2006.

SIMÕES, Neusa Quirino. Conversando sobre "Festa". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 19, p. 113-120, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Ordem: uma revista de doutrina política e cultura católica. **Revista de Ciência Política**, Brasília, v. 21, n. 3, p. 117-160, jul./set. 1978.

VILLAÇA, Antonio Carlos. **O pensamento católico no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ZACCHI, Vanderlei J. *Kim* e a literatura colonial inglesa. **Revista de Letras**, Fortaleza, n.º 28, v. ½, p. 70-73, jan/dez. 2006.