Universidade Estadual de Campinas
MARCELO TADEU SCHINCARIOL

A ARTE COMPLEXA DE SER INFELIZ:
A ficção de Cornélio Penna

Campinas
2009

MARCELO TADEU SCHINCARIOL

A ARTE COMPLEXA DE SER INFELIZ:
a ficção de Cornélio Penna

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Linha de pesquisa: Literatura Brasileira do século XX
Orientador: Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico

Campinas

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Schincariol, Marcelo Tadeu.
Sch34a A arte complexa de ser infeliz : a ficção de Cornélio Penna. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Enid Yatsuda Frederico.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Penna, Cornélio, 1896-1958 - Crítica e interpretação. 2. Romance católico. 3. Ficção brasileira - Séc. XX - História e crítica. 4. Literatura brasileira. 5. Itabirismo. I. Frederico, Enid Yatsuda. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: The complex art of being unhappy: the fiction of Cornelio Penna.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Penna, Cornélio, 1896-1958 - Criticism and interpretation; Catholic novel; Brazilian fiction - 20th Century - History and criticism; Brazilian literature; Itabirismo.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico (orientadora), Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufioni, Prof. Dr. Alcides Villaça, Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso e Prof. Dr. Mário Frungillo. Suplentes: Profa. Dra. Ciliane Alves Cunha, Profa. Dra. Cláudia de Arruda Campos e Profa. Dra. Vilma Areas.

Data da defesa: 22/12/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Enid Yatsuda Frederico

Simone Rossinetti Rufinoni

Alcides Celso Oliveira Villaça

Maria Betânia Amoroso

Mário Luiz Frungillo

Ciliane Alves Cunha

Cláudia de Arruda Campos

Vilma Sant'Anna Arêas

IEL/UNICAMP
2009

Ao Haquira.

Agradecimentos

À Enid, por ter me acompanhado nessa *dupla* jornada pela ficção de Cornélio Penna com leituras e comentários sempre tão pertinentes.

Aos professores Maria Betânia Amoroso e Mário Frungillo, pelas contribuições durante o exame de qualificação.

Aos membros da banca, pela participação nesta empreitada.

Ao Emerson, à Simone e ao Alexandre, que acompanharam mais de perto este trabalho, pelas indicações bibliográficas, pela gentileza e pelo apoio. Ao Marcos e ao Luís Fernando, pelas intervenções nos seminários de orientação do Haquira. A todos, pela amizade.

Ao Cláudio e à Rose, da secretaria de pós-graduação, pela eficiência de sempre.

À Fapesp, que contribuiu para a execução desta tese.

À família.

Ao Haquira, por tudo.

Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia), de onde tudo deve partir, é Itabira do Mato Dentro, com a sua prodigiosa cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial. [...]

Quem melhor do que ela poderá ensinar a arte complexa de ser infeliz, a alegre ciência da renúncia e da humildade?

Cornélio Penna em "Itabirismo", 1942

Resumo: Neste trabalho, apresenta-se uma leitura da ficção de Cornélio Penna que privilegia a articulação entre as dimensões religiosa e social, aproximando assim os dois extremos em que grande parte da crítica tem localizado a obra do autor. Trata-se de um percurso de análise em que a noção de Itabirismo, conforme a concebe Cornélio Penna, ilumina o mergulho do romancista no universo de nossa formação social e cultural, como também o diálogo entre sua ficção e o grande romance católico do início do século XX.

Palavras-chave: Cornélio Penna; romance católico; romance brasileiro de 30; literatura brasileira; Itabirismo.

Abstract: The present study consists of an analysis of Cornelio Penna's fiction focusing on the intersection between both religious and social dimensions in his work. In its analytical path, the notion of Itabirismo, conceived by the novelist, highlights his journey into the Brazilian cultural background, as well as the dialogue between his fiction and the Catholic novel from the beginning of the 20th century.

Keywords: Cornélio Penna; Catholic novel; theological novel; Brazilian novel; Brazilian literature; *Itabirismo*.

Sumário

SEÇÃO I

1. Sobre a noção de romance católico..... 23

1.2. A Renovação Católica no século XX
e o movimento católico brasileiro..... 26

1.3. O anúncio de uma literatura católica brasileira
e de uma "nova crítica" na revista *A Ordem*..... 36

1.3.1. Os romancistas católicos brasileiros..... 49

1.3.2. Uma crítica literária "possível"..... 54

1.4. As principais feições do grande romance católico
do século XX..... 56

1.4.1. Sobre as personagens..... 56

1.4.2. O crime como redenção..... 67

1.4.2.1. O caso dos romancistas franceses..... 69

1.4.2.2. A leitura católica do gênero policial..... 80

1.4.3. Por um catolicismo não-dogmático..... 84

SEÇÃO II

1. Sobre Cornélio Penna..... 99

1.1. Da fortuna crítica de Cornélio Penna: dois extremos..... 105

1.2. O Itabirismo como motor da ficção corneliana..... 119

1.2.1. Itabirismo e romance católico..... 126

SEÇÃO III

1. *Fronteira* (1935)..... 145

1.1. O narrador como centro de uma relação
vertical com a realidade..... 147

1.2. Um universo circular e opressor..... 149

1.3. O crime como revelação do humano e do divino..... 156

1.4. Sobre a trajetória do narrador..... 162

1.5. A preparação de Maria Santa por Tia Emiliana..... 172

1.6. A promessa de redenção de Maria
por meio do narrador..... 179

2. ***Dois romances de Nico Horta*** **(1939)**..... 190
2.1. A questão do duplo e suas repercussões..... 194
2.1.2. Sobre a paternidade dos gêmeos..... 196
2.1.3. O papel do duplo no percurso de Nico Horta..... 200
2.1.4. A complexa relação entre Nico Horta e Pedro..... 205
2.1.5. A transformação de Nico Horta dada a "eliminação"de Pedro..... 209
2.2. O papel de Didina Guerra na busca espiritual de Nico Horta..... 217
2.3. A leitura dos signos do passado..... 232
3. ***Repouso*** **(1949)**..... 238
3.1. O sofrimento como matriz existencial de Dodôte e Urbano: entre a patologia e a sede de Absoluto..... 242
3.2. A tensão entre o Mesmo e o Outro..... 250
3.2.1. As repercussões do duplo e o falseamento da realidade..... 255
3.2.2. O mecanismo duplicador e a dimensão religiosa..... 262
3.3. A escravidão como dimensão mais evidente..... 278
4. ***A menina morta*** **(1954)**..... 284
4.1. Um universo social e historicamente mais definido..... 288
4.2. Uma questão de hierarquia..... 292
4.3. A morte da menina e suas repercussões..... 300
4.4. Sobre a experiência do sofrimento no Grotão..... 310
4.4.1. Os Senhores..... 310
4.4.2. Os moradores da casa-grande..... 317
4.4.3. Celestina..... 322
4.4.4. Carlota..... 330
4.5. Carlota e o mecanismo duplicador..... 341
4.6. Carlota e a dimensão religiosa em *A menina morta*..... 356
4.7. Crime e decadência..... 364
Considerações finais..... 375
Referências bibliográficas..... 377
Bibliografia consultada..... 383

SEÇÃO I

1. **Sobre a noção de romance católico**

Em *Uma História do Romance de 30*, ao referir-se à forte polarização que marcou o contexto da literatura brasileira dos anos de 1933 a 1936, Luís Bueno atenta para o embaçamento de fronteiras entre noções que, num sentido último, confundiam-se sob o rótulo mais amplo de "romance social":

> A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento, era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Como os processos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que o romance proletário – ambientado no campo ou na cidade -, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição geral ao romance psicológico. É nesses termos bastante vagos que se coloca a oposição entre o romance social e o intimista [1].

Ao ressaltar os termos pouco precisos em que se consolidava a oposição entre o romance social e o intimista, Luís Bueno indiretamente motiva que se questionem os limites de uma outra noção não menos importante quando se tem em conta a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX: a de romance católico, esta por vezes confundindo-se, do lado de lá dos dois pólos, com a de romance intimista ou psicológico.

No contexto da nossa história literária, a discussão sobre o conceito de romance católico é trazida à tona de modo extremo por Temístocles Linhares, que descarta na ficção do escritor Cornélio Penna a possibilidade de um compromisso religioso ou militância de base católica, com a veemência de quem pretende pôr fim à questão:

> O catolicismo pode impedir o pleno desenvolvimento do romancista? Esse é outro assunto, que não cabe discutir aqui, pois, para nós, a despeito de seu catolicismo, o autor quis ser apenas romancista. Um católico romancista então? Talvez, mas nunca um romancista católico, sempre fiel ao seu sentimento religioso, fazendo mesmo, implícita ou explicitamente, qualquer tipo de proselitismo ou de literatura católica militante, ainda que sejam sem conta os rumos dados em suas explorações pelos romancistas católicos.[2]

Considerando que o rótulo de "católico romancista" caberia com mais propriedade ao escritor, Linhares leva a entender que a combinação oposta, "romancista católico", implica algum

---

[1] BUENO, Luís. **Uma História do romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 208-9.

[2] LINHARES, Temístocles. O drama interior. In: ------. **História crítica do romance brasileiro**: 1728 –1981. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, v.3, p. 42.

tipo de proselitismo ou de literatura militante, manisfestado implícita ou explicitamente. Sugere-se, assim, que a obra de um "romancista católico", dado seu engajamento, seria mais facilmente identificada ou definida como "literatura católica". Fica, entretanto, um ponto obscuro em suas colocações: que relevância atribuir à dimensão católica da literatura posta em prática por um "católico romancista" como Cornélio Penna?

Ao discutir uma classificação mais cabível à obra de Cornélio Penna de forma isolada, como se não concebesse sua dimensão católica em diálogo com questões filosóficas e literárias de um certo momento da nossa história, Temístocles Linhares, com uma argumentação de efeito, acaba encobrindo a complexidade da questão. Ao contrário do que suas considerações possam sugerir, o conceito de romance católico apresenta-se ainda extremamente nebuloso no campo dos estudos literários, sobretudo quando se extrapola a perspectiva do sentimento religioso manifestado pelo escritor e parte-se para uma análise das implicações desse sentimento no próprio fazer romanesco, para além da questão temática. Não se deve atribuir ao acaso que, diante do risco de imprecisão - inerente, aliás, a todo tipo de rótulo -, ou mesmo na tentativa de evitar um debate a cuja conclusão não se chega, recorre-se muitas vezes a uma solução evasiva, como é o caso de Adonias Filho quando trata de Octavio de Faria:

> O romancista, que abre o ciclo com Mundos Mortos, e em conseqüência da reprojeção cristã na devassa social, logo se integra no grupo de vértice dos ficcionistas católicos. As aproximações justificam as afinidades e por isso não se discute o entrosamento, quando não com o romance católico, pelo menos com a catolicidade. Não interessa, agora, referência ao debate sempre aberto se há ou não "romance católico"[3].

Ainda que não se apresente de modo claro, tal conceito repercute de alguma forma entre os críticos de literatura, certamente porque estes reconhecem em determinadas obras temas caros ao catolicismo, como o pecado, o perdão, a reincidência, a culpa, a Queda, enfim, os percursos sinuosos da Graça. Tais temas aproximariam certos romancistas, como é o caso, na literatura brasileira, de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Octavio de Faria, além de autores das primeiras décadas do século XX, particularmente os franceses, como Georges Bernanos, François Mauriac e

[3] ADONIAS FILHO. Tragédia Burguesa. In: FARIA, Octavio de. **Tragédia Burguesa - Obra Completa**. Rio de Janeiro: Pallas [Brasília] : Instituto Nacional do Livro, 1985, p.34. Tomo I – Volume Preliminar.

Julien Green - este último de expressão francesa[4]. O reconhecimento de temas "católicos", entretanto, traz como sombra uma questão menos evidente: em que medida os procedimentos literários articulados às próprias opções temáticas, e que aproximam os chamados romancistas católicos, determinam um espaço particular no quadro do romance moderno?

Adonias Filho, ao tratar de Cornélio Penna, dá um passo importante nessa discussão, muito embora – e desta vez de modo explícito - não se mostre disposto a enfrentar a controversa discussão se haveria ou não um romance católico. Identifica, em meio à inquirição ficcional sobre a condição humana, a doutrina mística que seria convertida na "grande problemática que, na linha da ficção intimista, assegura aos romancistas católicos uma posição rigorosamente caracterizada e definida"[5]. Chama a atenção para a

> [...] a posição católica de um grupo de romancistas que, não dissolvendo ou simplicando a problemática, valoriza-a ao enquadrá-la em consequências menos heterodoxas. A desesperação, embora flagrante por momentos, não atinge o extremo da "mística do inferno" porque não o permitem a fé, a esperança e a caridade. Movendo-se no mesmo núcleo existencial, - a ilustrar-se, por exemplo, com o teatro de Gabriel Marcel, -reconhecendo embora a solidão e a angústia, vai situar-se de tal modo no plano da consciência que aí figura a vida interior como a grande via para o encontro com Deus. É fácil associar a problemática, trabalhada por esses ficcionistas católicos, em seu fundo místico, com São João da Cruz.
>
> No momento em que São João da Cruz admite a fé, a esperança e a caridade como o "tríplice laço das virtudes", reivindicando a necessidade do preenchimento dos sentidos para chegar-se ao "estado de inocência", exigindo a renúncia de "todo o criado", não justifica apenas a solidão. Em si mesma, no mais profundo recolhimento, é que reside a possibilidade da criatura em encontrar-se com Deus. A doutrina, desse que é o maior místico do século XVI, e que transforma a recomendação socrática no "exercício do reconhecimento de si mesmo" para chegar-se ao "conhecimento de Deus", estabelece mais que o intimismo porque condiciona ao exame e à superação da natureza humana a própria libertação do pecado. Essa natureza humana – que os romancistas católicos auscultarão "em procura de Deus" – é "viciada desde o

[4] A recepção crítica de Cornélio Penna é paradigmática quanto a essa questão. Aproximações com Julien Green encontram-se, entre outros, em ATHAYDE, Tristão de (pseud. de Alceu Amoroso Lima). Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 3-4; também em MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, p. 379. Léo Schlafman acredita, além de Green, na filiação de Cornélio Penna a outros escritores católicos europeus, sobretudo os franceses, como Bernanos, Péguy, Bloy, Mauriac e Graham Greene - SCHLAFMAN, Léo. A revelação de Cornélio Penna. In:------. **A verdade e a mentira**: novos caminhos para a literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 196.

[5] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio**. Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXIX. Como principal referência à leitura que Adonias Filho empreende da ficção de Cornélio Penna, tomaremos o mencionado ensaio. Uma versão mais sintética deste encontra-se em ADONIAS FILHO. Cornélio Penna. In: ------. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969, p. 55-71. Quanto à base católica da ficção corneliana, particularmente *Repouso*, ver também ADONIAS FILHO. O coração violado. In: ------. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, p. 29-37.

nascimento". E não será por outro motivo que Karl Barth identifica o pecado a "tudo que é humano[6].

Uma perspectiva como essa implica que uma investigação sobre a noção de romance católico leve também em conta as repercussões de um momento histórico – e literário - não por acaso marcado por um retorno da experiência religiosa, de caráter católico, sobretudo.

1.2. A Renovação Católica no século XX e o movimento católico brasileiro

Ao situar o romance católico brasileiro no contexto da Renovação Católica na virada do século XX, Haquira Osakabe permite que se acompanhe o entrosamento de um grupo de escritores e intelectuais em torno de questões filosóficas e literárias comuns, lançando luz sobre a forte relação entre o chamado "romance intimista" e o pensamento católico[7].

Tendo em conta o contexto filosófico do século XIX, Osakabe atenta para aqueles que seriam os dois movimentos decorrentes do anúncio nietzschiano da "morte de Deus", que teriam colocado o homem " na encruzilhada entre uma crença na força constitutiva de sua razão e uma visão mais sombria que não veria nessa força e em seus resultados senão a formulação de um conhecimento ilusório". Nesse sentido, Deus seria dispensável para definir e harmonizar o trabalho da Razão, como também inútil para se contrapor ao desenvolvimento ilógico do mundo.

---

[6] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio**. Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXVIII.

[7] Trata-se de texto inédito intitulado "O romance católico na década de 30", resultante de um trabalho de pesquisa cujas repercussões foram essenciais no processo de orientação da tese que se acompanha. Tendo particularmente em conta as figurações literárias do Mesmo e do Outro, Luís Bueno também aponta a ligação entre o pensamento católico e esse que seria o outro lado da polarização literária que marcou os anos de 1930 - "Mas o umbigo ainda estava lá. Era natural que alguém ainda estivesse de olho nele, e acabaram tendo peso considerável no romance de 30 obras que se voltaram para as classes mais altas. Seja pelo perfil ideológico dos autores – eram no geral católicos -, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a impressão que predominou foi que essa seria a 'outra via' da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo". In BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 333. Mais à frente, nessa mesma obra, Bueno ressalta que não se tratava, na verdade, de um recrudescimento da polarização – "De fato, isso jamais aconteceu, e o romance dito intimista não obteria qualquer tipo de unanimidade crítica nem conquistaria grandes faixas de público, como o romance social até certo ponto, ou pelo menos em certas ocasiões, o fizera." (p.416).

Interessa ao crítico o segundo movimento, que acredita desembocar num caminho sintomaticamente simétrico ao primeiro:

> [...] em contraposição à morte de Deus, afirmou-se sua redenção seja pela via do florescimento das mais diferentes correntes místicas, seja pela retomada de projetos religiosos (sobretudo católicos) que, de um certo modo, teriam uma clara analogia com o discurso da Contra-Reforma[8].

Osakabe atribui o forte caráter reativo desse segundo movimento ao processo que, desde o desenvolvimento das teorias iluministas do século XVIII, fazia com que a Igreja, como fonte de paradigmas de conhecimento, viesse perdendo seu lugar para Instituições cada vez mais laicas – "Tratava-se de uma vitória das teorias materialistas que, ao contestar pela base toda concepção teleológica do universo, colocava em questão o próprio prestígio social, moral e intelectual da Igreja"[9]. Antes de mais nada, esta seria uma reação à consolidação de uma espécie de novo humanismo sustentado pelo conhecimento positivo, de onde se concluiria que o grande esforço de renovação da Igreja para os embates do século XX teria sido de caráter eminentemente intelectual. Nesse percurso, como modo de atenuar o confronto entre "integrais" – tendência européia da extrema direita católica – e "modernistas" – movimento mais permeável a ajustes às exigências contemporâneas -, a solução da Igreja teria sido assimilar destes últimos a idéia de "definir uma renovação da filosofia cristã em bases racionalistas (uma espécie de revivescência tomista), ao mesmo tempo em que incentivou a ativação da Ação Católica, e dirigiu um olhar atento para os grandes movimentos sociais"[10].

Giorgio Penzo permite acompanhar as repercussões de que trata Osakabe por meio de um viés complementar, que atenta para o modo como essas novas manifestações da religiosidade se teriam dado na era pós-nietzschiana[11]. O pensador italiano observa que, depois do brado de Nietzsche de que Deus havia morrido, é posto em xeque o pensamento do divino como perfeição absoluta e como justificação última do que é digno do ser - referindo-se aqui a Platão. Com

---

[8] OSAKABE, Haquira. O romance católico na década de 30, p. 2 (texto inédito).

[9] Ibidem, p. 2.

[10] Ibidem, p. 4. Em suas observações sobre o confronto entre "integrais" e "modernistas", Osakabe apoia-se no Gramsci de *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno***.**

[11]PENZO, Giorgio. Introdução. In: PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org.). **Deus na filosofia do século XX** . São Paulo: Loyola, 1998.

Nietzsche encerrar-se-ia uma época em que predominava um filosofar metafísico, tendo início uma nova, que poderia ser chamada de pós-metafísica. Não seria correto falar em crepúsculo da metafísica, mas apenas o de uma metafísica objetiva; tampouco o crepúsculo de Deus, mas sim o do Deus das categorias de uma lógica fundada no princípio da não-contradição[12].

Interessa particularmente que essa metafísica encontra-se na base de uma nova expressão cultural que se funda na consciência do limite do conhecer, logo em uma cultura que é, enquanto tal, essencialmente crise:

> A crise no âmbito da cultura pode ser de nível negativo, se o momento de crise se detiver no objeto do conhecer, e pode ser de nível positivo, se o momento de crise abrir para o âmbito do não-objeto e, portanto, da transcendência. Assim, a transcendência do pensamento pós-metafísico está ligada à consciência da finitude do homem, ou seja, à consciência do limite intrínseco do poder cognitivo do homem. Abre-se, assim, no homem, a consciência de seu não-poder, em cujo horizonte existencial pode ser esclarecida a questão do sentido último do seu existir. Se o homem metafísico se abre para um otimismo do conhecer, o homem pós-metafísico abre-se para uma consciência crítica do limite do conhecer, ou seja, para uma consciência da sua intrínseca finitude[13].

De uma perspectiva paralela à de Penzo e Osakabe, Jacques Derrida também atenta que a era pós-metafísica não exclui a idéia de religião - nela verifica-se mesmo o fenômeno que apressadamente se chamou de "retorno das religiões". Isso teria ocorrido justamente porque não há uma alternativa que oponha, de um lado, a Religião e, do outro, "a Razão, as Luzes, a Ciência, a Crítica (a crítica marxista, a genealogia nietzschiana, a psicanálise freudiana e respectivas heranças)", como se a existência de uma estivesse condicionada ao desaparecimento da outra. Tratar-se-ia, antes de mais nada, de partir de outros esquemas para abordar esse "retorno"[14].

Reforçando também a idéia de uma relação não excludente mas dialética entre Razão e Religião no contexto da pós-metafísica, Gianni Vattimo observa que a necessidade religiosa disseminada em nossa sociedade e o retorno da religião na filosofia de hoje têm como raiz comum

---

[12] Como explica, "Não se pode dizer que com a problemática nietzschiana se assista a uma crise do pensamento metafísico, mas que nos encontramos diante de um modo de ver a metafísica essencialmente como crise. Em outras palavras, a crise torna-se a dimensão fundante do pensamento pós-metafísico e, portanto, a dimensão fundante do divino pós-metafísico" (PENZO, Giorgio. Introdução. In: PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org.). **Deus na filosofia do século XX** . São Paulo: Loyola, 1998, p. 14).

[13] PENZO, Giorgio. Introdução. In: PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org.). **Deus na filosofia do século XX**. São Paulo: Loyola, 1998, p. 14.

[14]DERRIDA, Jacques. Fé e saber. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). **A religião** : o seminário de Capri.São Paulo: Estação Liberdade: 2000, p. 15.

a "referência à modernidade como época da ciência e da técnica ou, na expressão de Heidegger, como época da concepção de mundo"[15]. Nesse sentido, seria necessário, para uma reflexão crítica que se apresente como interpretação autêntica da necessidade religiosa da consciência comum, "mostrar que essa necessidade não se satisfaz adequadamente com uma
pura e simples retomada da religiosidade 'metafísica', isto é, com uma fuga do potencial de confusão da modernização e da Babel da sociedade secularizada em função de um renovado fundacionalismo"[16]. Como explica, em termos nietzschianos a volta a um Deus como fundamento metafísico significa a recusa ao desafio da super-humanidade ("homem capaz de se elevar ao nível de suas novas possibilidades de domínio do mundo"), a autocondenação àquela condição de escravidão inevitável aos que não aceitam o desafio. Já de um ponto de vista heideggeriano, tal retorno significaria simplesmente uma tentativa de saída da metafísica, "opondo à sua dissolução final a retomada de uma de suas configurações 'anteriores', que só parece desejável por ser justamente mais desligada - mas só nas aparências - das condições atuais das quais desejamos sair" [17].

As considerações de Osakabe, Penzo, Derrida e Vattimo sobre o sentido do religioso na chamada era pós-metafísica permitem atentar que o grande romance católico das primeiras décadas do século XX desenvolve-se num contexto filosófico em que se configura um novo significado para a religião e para o sagrado, uma nova relação com Deus e com a própria metafísica. Nesse sentido, ao contrário do que seria possível pensar, as repercussões do anúncio nietzschiano da "morte de Deus" poderiam ser entendidas como motor do romance católico, determinante dos rumos que toma em suas soluções estéticas e temáticas, e de como se coloca frente ao romance moderno, delimitando neste um espaço particular. Conceber a empreitada do romance católico num terreno em que as noções de Deus e de Moral, de Bem e de Mal, são postas em xeque, além da própria perspectiva de aperfeiçoamento, esta também minada, significa

---

[15] VATTIMO, Gianni. O vestígio do vestígio. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade: 2000, p. 93-94. A questão será devidamente aprofundada em VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

[16] Ibidem, p. 94-5.

[17] Ibidem, p. 95.

desconfiar de muito do que já foi dito sobre sua função eminentemente edificante e do seu suposto tom de catequese.

Osakabe entende o movimento católico brasileiro como privilegiadamente permeável a esse processo de renovação mais amplo do pensamento católico na virada do século XX, "mercê de grandes alterações por que vinha passando o país (republicanismo, abolicionismo e forte presença do pensamento positivista na constituição da Inteligência Brasileira, como foi, por exemplo, o movimento a que se deu o nome de Escola do Recife)"[18]. A recomposição da Igreja no Brasil em moldes **mais flexíveis**[19], segundo o crítico, só viria a ocorrer no século XX, com um acelerado processo de implantação de dioceses e, paradoxalmente, sua presença mais forte em todas as instâncias de poder.

Nesse contexto de "desenvolvimento da cultura superior católica no Brasil', situam-se, como aponta Osakabe, grandes empreendimentos intelectuais, como as instituições que serviram de base para as Universidades Católicas, de que são exemplos a Faculdade de Filosofia de São Bento, o Instituto Sedes Sapientiae em São Paulo, o Instituto Católico da Coligação Católica Brasileira e a Faculdade de Pedagogia, Ciências e Letras Santa Úrsula no Rio de Janeiro. Ao lado do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, o Centro Dom Vital teria tido papel fundamental na formação de lideranças, como na difusão de programas doutrinários -como explica, tratava-se, de início, de uma instituição de elite; amparada, porém, pela Ação Católica, movimento por meio do qual a Igreja se aproximava das camadas populares[20].

---

[18] OSAKABE, Haquira.O romance católico na década de 30, p.4 (texto inédito).

[19] Grifo nosso. Apoiado em Alípio Casali, Osakabe observa que o Primeiro Império foi marcado por duas posições diametralmente opostas – "A primeira delas, muito vinculada ao ambiente liberal que comandou o processo de Independência, visaria a contruir uma Igreja nacional, distante do papado, assumindo inclusive um padroado nacional. À frente desse movimento esteve o Padre Feijó. Uma segunda tendência estaria ligada a um movimento de reafirmação da primazia de Roma. Essa tendência romanista ou tramontana seria declaradamente um movimento de espírito tridentino, em que se afirma o caráter universal da Igreja e sua unidade doutrinal, logo, onde se defendia a autonomia espiritual da Igreja frente ao Estado" (p. 4-5). Osakabe atenta ainda que, em sua condição de religião oficial do Império estabelecida pela controvertida Constituição de 1824, a Igreja via-se num impasse: "[...] obrigava-se a trocar benefícios pelo desconforto de sua subordinação ao Estado; ou então, um pouco além, tenderia a afinar-se com os ideais laicos do republicanismo e do liberalismo. [...] A separação entre Igreja e Estado viria a proclamar-se na pastoral Coletiva do Episcopado (1890) com a confirmação do caráter universalista da Igreja." (p.5).

[20] OSAKABE, Haquira. O romance católico na década de 30, p.5 (texto inédito).

Mais antiga das instituições da Coligação Católica Brasileira (CCB), o Centro Dom Vital foi fundado em 1922 por Jackson de Figueiredo. Tristão de Athayde, em artigo publicado na revista *A Ordem*, observa que, com o patrocínio do Bispo de Olinda, pretendia-se reunir "intelectuais que almejavam reagir contra o materialismo crescente da literatura e da inteligência brasileira"[21]. Antônio Carlos Villaça, estudioso do pensamento católico no Brasil, relembra que, como gostava de dizer Athayde, 1922 é o ano da tríplice revolução, a política (Forte de Copacabana), a estética (Semana de Arte Moderna em São Paulo) e a espiritual (fundação do Centro Dom Vital e a publicação de livros como *Pascal e a inquietação moderna*, de Jackson de Figueiredo, e *A Igreja, a Reforma e a Civilização*, do padre jesuíta Leonel Franca)[22]. Com sua sede na cidade do Rio de Janeiro, em 1935 o Centro já se instalara em diversos Estados, entre eles São Paulo, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul, Sergipe, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul.

No contexto da Ação Católica brasileira, que tinha como finalidade última formar as camadas leigas da sociedade para o trabalho no apostolado hierarquizado da Igreja, o vitalismo constituiu um importante movimento político, social e literário com o propósito de desenvolver a cultura católica superior por meio de atividades em diferentes setores, as quais incluíam conferências, grupos de estudo, apostolados diversos, e ainda o sindicalismo cristão[23]. Como atenta Osakabe, a revista *A Ordem*, porta-voz do Centro Dom Vital, constitui um documento precioso, mesmo porque acompanhou todas as fases do Centro em momentos decisivos, sejam de

[21] LIMA, Alceu Amoroso. Coligação Católica Brasileira. *15*(13):345-371, jan./jun., 1935. Tendo em conta a facilidade de acesso aos artigos da revista *A Ordem* , tomam-se como referência, ao longo do presente trabalho, as normas em CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO. **Índice da Revista *A Ordem* (1921-1980)**. Salvador, BH, 1987.

[22]VILLAÇA, Antônio Carlos. **O pensamento católico no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 103.

[23] A Ação Universitária Católica tinha como objetivo congregar estudantes universitários católicos que não se resignavam ao avanço cada vez maior do comunismo; as Equipes Sociais pretendiam promover uma vida comum e harmoniosa entre estudantes e operários; a Confederação dos Operários Católicos lutava por construir um centro de lazer e convivência chamado "casa do operário", que até 1935 ainda não saíra do papel; o Instituto Católico de Estudos Superiores preocupava-se com a preparação para uma futura universidade católica; havia ainda a Associação de Bibliotecas Católicas, que cuidava da aquisição e publicação de livros úteis à religião no Brasil; por fim a Congregação da Imprensa Católica, cuja principal publicação, a revista *A Ordem*, que já havia sido fundada em 1921 por Jackson de Figueiredo com Hamilton e José Vicente de Sousa, tornou-se porta voz do Centro Dom Vital; mesmo ano, atenta Villaça, da fundação do PCB, iniciando-se assim um ciclo revolucionário que envolvia modernismo, tenentismo, comunismo, reação católica ou contra-revolução espiritual (Ver VILLAÇA, Antônio Carlos. **O pensamento católico no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 103-4).

caráter mais político ou intelectual: sua luta contra o catolicismo liberal, sua discordância à separação entre Estado e Igreja, seus esforços pela imposição do ensino católico nas escolas públicas, pela não legalização do divórcio e pela instalação das Universidades Católicas. No ciclo revolucionário de que trata Villaça, portanto, o Centro configuraria uma instituição oposta aos movimentos intelectuais de influência progressista[24]. Além disso, ainda com Osakabe, *A Ordem* revela-se extremamente importante para entender o Centro como aglutinador da intelectualidade do Rio de Janeiro a partir dos anos de 1920[25].

Chama mesmo a atenção o grande número de escritores que se associaram ao Centro Dom Vital, entre eles Augusto Frederico Schmidt, Francisco Karam, Durval de Morais, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Tal associação torna-se à primeira vista paradoxal quando se verifica que a obra de vários deles, de que talvez seja o maior exemplo este último, parece não condizer com a posição do Centro em relação às vanguardas estéticas e políticas. Nesse sentido, insistir no viés conservador ou eminentemente doutrinário da obra de tais escritores soa tão incabível quanto defender o caráter supostamente liberal das convicções do Centro Dom Vital.

Embora esta se revele uma explicação simplista, não se pode deixar de considerar que muitos escritores podem ter sido atraídos pelo Centro em decorrência de uma conversão ao catolicismo por intermédio de Jackson de Figueiredo - e posteriormente Alceu Amoroso Lima. Não é por acaso que nomes como Augusto Frederico Schmidt, Durval de Morais, Afrânio Peixoto, Franscisco Karam - além do próprio Alceu - figuram entre o "convertidos", tocados pela alma de

---

[24] OSAKABE, Haquira.O romance católico na década de 30, p.5-6 (texto inédito).

[25] Haquira Osakabe faz questão de explicar que não se trata de contrapor de modo simplório Rio de Janeiro e São Paulo – " O próprio Rio já assistira no início do século a um movimento fortemente inovador, por conta das grandes alterações provocadas tanto pelas novidades trazidas pela República, bem como do processo de modernização por que passara nos anos iniciais do século, o que explica o agitado ambiente cultural testemunhado sobretudo pela imprensa da época. No entanto, a partir dos anos 20, parece terem as grandes inovações do mundo encontrado terreno mais fértil em São Paulo, cidade mal sedimentada culturalmente e, portanto, menos resistente a novidades. Em outras palavras, o Rio, pelo fato de contar já com uma forte tradição de vida intelectual, mostrou-se menos seduzido aos modernismos. Além do mais, por muito que São Paulo se ofertasse à intervenção de uma nova inteligência, o Rio ainda detinha as principais instituições ligadas à produção e divulgação da cultura. Tanto que era para lá que se dirigiam as futuras lideranças intelectuais e também políticas. A metópole do País ainda era lá" (OSAKABE, Haquira.O romance católico na década de 30, p.6 -texto inédito).

Jackson[26]. A respeito do caráter acreditadamente retrógrado ou reacionário do Centro Dom Vital, não se pode deixar de considerar um fato marcante na história do catolicismo no Brasil e que em certa medida o relativiza. Trata-se da Carta Pastoral de Dom Sebastião Leme, Arcebispo Metropolitano de Olinda, aos seus diocesanos, em 1916, a qual poderia ser resumida como uma violenta reação contra a mediocridade da grande maioria católica brasileira, indiferente a todas as funções da vida nacional que se revelaram contrárias aos princípios e práticas do catolicismo. Ao erguer-se contra o catolicismo acomodado, em que tudo era estagnação, Dom Leme, como observa Villaça, compreende admiravelmente o papel do intelectual como vanguarda do catolicismo[27]. Logo, seria posssível 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.

Considerando que entre tais autores foram criadas obras como resposta a certa demanda de espiritualidade naquele momento de nossa história, Haquira Osakabe aponta para essa mesma direção, levando a pensar que a filiação ao Centro lhes teria permitido contrapor-se como existência ao prestígio que a literatura de vanguarda e a literatura social passaram a ter no país a partir de então[28]. De modo complementar, seria possível pensar que, em outro nível, a postura de que trata Osakabe pode ser entendida como uma reivindicação por um espaço de expressão literária e de exercício de crítica mais aberto a uma estética que, embora não se apegasse às novas vanguardas, procurava formular e expressar, à sua própria maneira, o que se poderia chamar de relações entre a Arte (da literatura) e a Fé (católica), para além da estética realista que predominava no momento.

---

[26]VILLAÇA, Antônio Carlos. **O pensamento católico no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 102

[27]Ibidem, p. 84.

[28]OSAKABE, Haquira. O romance católico na década de 30, p. 6-7 (texto inédito).

Osakabe acredita que, a rigor, se tomada como um todo, essa literatura católica revela "um núcleo fundamental que se corporifica de modo diferente em cada um dos autores", o que denomina de " 'sentido da vida' ", ainda que o considere um nome aparentemente redutor [29]. Acredita tratar-se de um núcleo "inarredavelmente ligado à grande interrogação herdada pelo homem do início do século sobre o seu possível lugar num mundo que se lhe apresenta desprovido de ordem e consequentemente de significado". Nesse sentido, a reação católico-racionalista que se sustenta na revivescência do Tomismo, além de ter instrumentado a reconstituição de uma intelectualidade católica no campo da filosofia, teria fornecido "bases para se combater o pessimismo irracionalista do tempo":

> Toda uma rediscussão das formulações filosóficas mais recentes bem como do significado de novas conquistas e teorias científicas, foi retomada pelos novos teólogos sobretudo com o fito de desmontar o mito da ciência como produtora do conhecimento absoluto e também para indicar que uma grande sombra de mistério resta sempre ao homem, convocando-lhes faculdades que vão além da razão e da demonstração científica. Por outro lado, os filósofos católicos retomando as premissas tomistas, apropriaram-se do racionalismo cuja posse era reivindicada pelas teorias materialistas e agnósticas para comprovar não apenas a excelência do universo e a existência daquele que lhe teria conferido existência[30].

Apoiado em Etienne Gilson, Osakabe retoma os argumentos decisivos que, em São Tomás, dão sentido ao próprio homem, ponto a partir do qual a filosofia cristã permitiria uma crítica a uma visão de mundo segundo a qual a existência não tem finalidade. Mais exatamente, ressalta a concepção tomista de que "Deus está presente em cada uma de suas criaturas por sua essência e intimamente", da qual se deduz que "potencialmente o homem se dirige a Deus", ou que "somos como criaturas auxiliares de Deus, por similaridade, fato que é eminentemente verdadeiro para o homem, através de quem 'toutes choses sont ordonnées vers Dieu' ". Salienta que, "com todo o impacto racional que essa filosofia possa ter tido na formação das inteligências católicas do período, ela não conseguiu dirimir, senão como uma sinalização longínqua, o sentimento de profundo abandono do homem que lhe conferia aquela 'liberté fole s'exerçant dans le vide' ". Para Osakabe, a concepção da existência ligada ao sofrimento decorreria em parte do

[29] O crítico considera aqui desde o seu mais antigo representante, José Albano, passando pelos outros poetas e chegando às publicações mais tardias como *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *A menina morta*, de Cornélio Penna.

[30] OSAKABE, Haquira.O romance católico da década de 30, p. 7 (texto inédito).

obscurescimento do próprio sentido dessa mesma existência, constituindo tema recorrente em toda a segunda metade do século XIX[31]. Estaria exatamente aí o vazio citado por Gilson, o que justificaria, aos olhos de Osakabe, a visão trágica do homem que marcaria a grande literatura católica da primeira metade do século XX:

> Dentre os católicos, citem-se como exemplos Bernanos e J. Green que situam seus dramas no limite do desespero para tentar arrancar desse extremo a resposta salvadora. Diante deles, um Teilhard Chardin, e numa outra escala especulativa, Jacques Maritain, tentariam consolidar as bases de um novo tipo de otimismo cristão no sentido de conter a penetração mortífera de um pessimismo devastador. O contexto de entre guerras, o sucesso do comunismo, o impacto do nazi-fascismo, tudo isso dispunha o homem para o desespero[32].

Nesse sentido, Osakabe acredita que a onda mundial de uma literatura católica, ainda que ligada a um projeto mais amplo de reinserção da Igreja nos debates contemporâneos, reflete antes de mais nada essa situação particularmente trágica, traduzida num "processo básico de inquirição e demanda" – "A convulsão política e social, o sentimento de um Universo à deriva, exige que Deus se manifeste". O projeto reformista da Igreja ver-se-ia, assim, diante de um inimigo muito mais difícil que poderia ter previsto o Vaticano I, já que "invisível e inscrito no coração da subjetividade"[33] :

> Não se tratava apenas de se contrapor intelectualmente às teorias agnósticas ou de sobreviver politicamente no contexto das exigências do Estado Liberal. Acima das estratégias institucionais, cabia dispor para o homem moderno uma solução consistente para as angústias que uma forte alteração de condições de vida, de conhecimentos e de valores produziram como resultado sobretudo nas profundas mudanças provocadas pelas exigências cada vez mais determinantes da industrialização. Com certeza, mais do que a filosofia, a literatura católica revelou-se fecunda não tanto em soluções, mas na corporificação das questões mais inquietantes, expondo e agudizando os ferimentos quase incuráveis que marcaram o espírito humano no mundo ocidental do período[34].

Ao justificar o tom trágico que marca a grande literatura católica do início do século XX, Osakabe lança luz sobre aquele que seria um dos principais *leit-motifs* do momento, ou seja, a contemplação direta de Deus, motivo este tirado da tradição mística espanhola de San Juan de la

---

[31] OSAKABE, Haquira.O romance católico da década de 30, p. 7-8 (texto inédito).

[32] Ibidem, p. 8.

[33] Ibidem, p. 8-9.

[34] Ibidem, p. 9.

Cruz, "mas significativamente sempre ligada a uma acentuada manifestação de sofrimento"[35]. À luz de um contexto histórico-filosófico recomposto de forma mais precisa, e extrapolando o terreno da ficção, Osakabe permite redimensionar as considerações de Adonias Filho sobre aquela que seria, segundo este último, a doutrina mística convertida na grande problemática definidora dos rumos do romance católico moderno. Atentando para a entrega a uma união com Deus como saída mais recorrente dessa literatura, o crítico lança luz sobre um aspecto central: o caráter intuitivo dessa via mística, o que seria pouco ou nada tomista, como observa. É justamente nesse ponto que as conclusões de Haquira Osakabe, perpassando a leitura de Adonias Filho, encontram-se com as de Vattimo de forma mais evidente, iluminando aquele que seria o grande paradoxo do romance católico do início do século XX: a convivência entre uma base filosófica tomista – e nesse sentido metafísica – e um catolicismo dissolvido, não-dogmático, característico da chamada era pós-nietzschiana.

1.3. O anúncio de uma literatura católica brasileira e de uma "nova crítica" na revista *A Ordem*

Uma análise de como a literatura católica foi recebida na revista *A Ordem* possibilita redimensionar as observações reunidas no estudo de Haquira Osakabe sobre o grande romance católico das primeiras décadas do século XX. Mais precisamente, permite que se aproxime das inquietações estéticas que o norteavam, numa perspectiva segundo a qual estas podem ser acompanhadas em constante processo de estabelecimento de novos parâmetros de produção romanesca e crítica literária. Além disso, alimenta novas hipóteses sobre a aproximação de tantos escritores e intelectuais ao Centro Dom Vital[36].

[35] OSAKABE, Haquira.O romance católico da década de 30, p. 9 (texto inédito).

[36] No ano de 1935, como explica Tristão de Athayde, *A Ordem* oferecia de 80 a 100 páginas mensais de texto a seus 1.500 assinantes, quando, havia sete anos, apresentava 15 a 20 páginas de texto, saindo três ou quatro vezes por ano, sem ter mais de 100 assinantes (LIMA, Alceu Amoroso. Coligação Católica Brasileira. *15*(13):345-371, jan./jun., 1935, p. 353)- trata-se, em suas palavras, da "única" revista de cultura em todo o Brasil que tem quatorze anos de vida ininterrupta. Por razões práticas e de relevância, foi preciso delimitar as leituras. Optou-se, assim, por trabalhar sobretudo com o período eminentemente intelectual da revista, o qual coincide com a segunda fase, dirigida por Alceu Amoroso Lima (1929-1964). Artigos centrais, definidores da primeira fase, dirigida por Jackson de Figueiredo (1921-1929), também foram consultados. Foi ainda necessário desconsiderar a recepção de poesia católica, o que fugiria ao escopo desse trabalho. Foram selecionados textos sobre prosa de ficção católica e, quanto aos romancistas, somente os brasileiros e franceses. Artigos e ensaios teóricos diversos sobre literatura, crítica literária, Ação Católica, Centro Dom Vital, *A Ordem*, Maritain e Dostoievski constituíram leituras de apoio importantes.

Em um dos primeiros artigos publicados na segunda fase da revista, Tristão de Athayde faz um balanço bastante negativo do ano literário de 1928:

> Ainda não valemos nada literariamente. Uma vida mesquinha. Raras revistas. Pouquíssimos livros. Nenhum movimento de idéias considerável, nem lutas dignas deste nome. Vivemos em pleno marasmo. Na expectativa de coisas consideráveis, de coisas sombrias. E num desalento profundo, cada um por seu lado, longe uns dos outros, asfixiados nessa imensidão geográfica que nos esmaga[37].

Segundo o crítico, porém, seria preciso agir contra o torpor, procurar no deserto os caminhos da Providência, vencer enfim a inclinação ao desespero; o que não deixa de contradizer sua constatação inicial, sugerindo uma crença na literatura ainda por vir, como leva a entender, aquela guiada pelo caminho já aberto por Jackson de Figueiredo.

Ao tratar da visão de literatura daquele que fôra e continuaria a ser sua grande referência intelectual no Brasil, Tristão de Athayde deixa entrever a sombra de certo jansenismo em sua concepção de Arte, particularmente quando observa que Jackson de Figueiredo compreendera que a literatura exigia certo abandono da literatura. Com isso entende que ele

> Mostrou que o amor da verdade, a subordinação inflexível ao dever, a urgência de formar a nacionalidade precediam as tarefas desinteressadas da beleza. Acordou os inertes, deu fé aos cépticos , chamou os estetas à visão da realidade, foi um homem, um homem antes de mais nada. E sendo um homem integral, despertou novamente na inteligência brasileira, esse sentido de Deus, da realidade infinita do Cristo, tão apagada, tão miseravelmente deturpada pelos banalisadores, mais ainda que pelos inimigos da Cruz![38]

Em nossa história literária moderna, portanto, Tristão de Athayde acredita que seu mestre teria tido como tarefa primeira conciliar literatura e realidade (brasileira), combatendo a literatura pela literatura por meio de uma postura cristã.

Entre os livros da safra de 1928, o crítico destaca *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, e *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, respectivamente obras de um historiador e um romancista de corte social-regional. Como acredita, obras que "mostram bem como aquele movimento de desliteratização da literatura, que se vem produzindo há certo tempo, vai se

---

[37]LIMA, Alceu Amoroso - Crônica Literária. *9* (1):367-373, jan./jun., 1929, p. 367.

[38] Ibidem, p. 368.

acentuando"[39], mesmo porque ambos se preocupavam, em última instância, com o problema da sorte do Brasil como nação, preocupação essa que se reconheceria no movimento modernista mais avançado - e que, de certa forma, o próprio crítico já reconhecera na postura de Jackson de Figueiredo.

Nesse ano de 1928, segundo Tristão de Athayde, as revistas, muito mais que os livros, diriam muito sobre o movimento de idéias em formação, sendo extremamente significativas dos vários estados de espírito das novas gerações. Para cada publicação, identifica um grupo correspondente, ainda que reconheça tratar-se apenas de rótulos: *Revista de Antropofagia* - neo-indianistas; *Movimento Brasileiro* - dinamistas; *Festa* - espiritualistas; *Cultura* - marxistas; *A Ordem* - católicos. O artigo torna-se particularmente revelador ao anunciar, nesse "movimento *real* das idéias modernas"[40], aquelas que seriam as duas principais tendências do romance brasileiro dos anos 30-40: a social (por vezes marxista) e a espiritualista (marcadamente católica).

Embora Tristão de Athayde insista na necessidade de engajamento com a realidade brasileira, antecipando uma atitude que caracterizava de modo mais direto a primeira dessas tendências, a leitura dos artigos de *A Ordem* leva-nos a perceber que, bem antes de o romance de corte social-regional ter-se tornado a grande referência da literatura do período que se seguiria, ou mesmo ter-se esgotado em suas possibilidades estéticas, os colaboradores da revista aguardavam, quando não identificavam já alguns de seus traços definidores, o surgimento no Brasil de uma tendência romanesca mais voltada à exploração dos mistérios da alma humana, a exemplo dos já conhecidos Mauriac, Green e Bernanos, sem contar Dostoievski.

É sintomático que, nesse mesmo ano de 1929, Wellington Brandão assinale a necessidade de escrúpulos e de piedade (no sentido mais transcendente e invulgar do termo) no trabalho do crítico de literatura; evidência da necessidade de, no momento, também refletir sobre o que seria uma postura menos autoritária ou dogmática, em que beleza e verdade transparecessem nos objetos examinados - por que não de uma crítica católica? [41]

---

[39] LIMA, Alceu Amoroso - Crônica Literária. *9* (1):367-373, jan./jun., 1929, p. 369.

[40]Ibidem, p. 371 (grifo do autor).

[41]BRANDÃO, Wellington - Um quase esboço de teoria sobre crítica literária. *9* (2) : 169-171, jul./dez., 1929.

Nesse mesmo ano de 1929, aliás, o chamado romance católico francês ganha espaço particular nas seções de *A Ordem.* São duas resenhas de Octavio de Faria, uma sobre *La joie* de Bernanos e outra sobre *Léviathan* de Julien Green, romance este que também merece as considerações de Oscar Mendes.

Para Octavio de Faria, em romancistas como Bernanos, Dostoievski, Julien Green e Proust, e em pensadores como Nietzsche não se cogita se o estilo é bom ou ruim, já que o que importa é a riqueza de idéias e o poder que têm de nos atrair, sem deixar espaço para a preocupação de gramáticos ou de aspirantes a acadêmicos:

> A desprezar portanto na consideração de um romance desses a forma, a construção do romance. E a só olhar a idéia, a riqueza, a força das idéias. E sob esse ponto de vista dificilmente se encontrará uma obra mais rica que a de Georges Bernanos[42].

Percebe-se, assim, a intenção do crítico de valorizar aquela que seria a grande qualidade de Bernanos - e por extensão de Green, Mauriac e Dostoievski -, ou seja, o apego às questões da alma humana, por meio de uma perspectiva católica.

Cabe questionar se o estilo de Bernanos e dos demais romancistas citados por Octavio de Faria teria sido colocado como "fora de questão" se a perspectiva no caso não fosse cristã, ou melhor, se fosse agnóstica. De qualquer forma, parece haver nas considerações do crítico, traduzidas aqui em termos bem simples e dicotômicos, uma relação entre força de idéias e simplicidade de estilo. Não parece ao acaso que Octavio de Faria, nesse artigo, se defenda, de antemão e como se previsse o futuro, das críticas voltadas à pobreza do seu estilo como o romancista da Tragédia Burguesa.

Razoável talvez fosse acreditar que em tais romancistas o estilo tivesse sido encarado como desimportante justamente por ter sido percebido como "não-lugar", ainda que forma e conteúdo se encontrassem em harmonia. A hipótese da ausência de instrumentos para avaliar um estilo ainda novo ganha dimensão mais concreta quando se acompanha a tentativa um tanto desajeitada de Octavio de Faria de classificar Green e Bernanos, aquele psicológico e pessimista, este metafísico e otimista:

> A religião de Bernanos procura mostrar Deus e o caminho do paraíso. A de Green o diabo e o caminho do inferno. Bernanos manda olhar para cima e subir. É otimista. Green para baixo e

---

[42]FARIA, Octavio de. Bibliografia. *9* (2):209-214, jul./dez., 1929.

> não descer. É pessimista. Ambos dotados de um extremo dinamismo interior conseguem por tal modo reproduzir os "processus" mentais de seus heróis que as suas obras se parecem e se completam[43].

Oscar Mendes, por sua vez, toca na questão do estilo de modo indireto, ao observar que Green teria seguido gosto próprio, sem se moldar ao gosto do público

> [...] conseguiu logo um lugar de grande destaque entre a multidão espantosa de literatos franceses. Não que seus livros se submetam a um cânon literário, ditado pelo público ledor e que constitui, para a maior parte dos escritores, a mais fácil maneira de se fazerem um nome e enriquecerem, muito embora sacrifiquem a personalidade própria [44].

Reconhecendo no jovem romancista francês um estilo não-canônico e em certo sentido despojado do que é supérfluo, o crítico o contrapõe, valorizando-o, a certa literatura francesa então em voga:

> Julien Green extrema-se dos que servem à freguesia, há séculos, o mesmo adultério, com a mesma ninfomaníaca, o mesmo galã empomadado, o mesmo marido palerma ou brutamontes, as mesmas cenas fesceninas de alcovas almiscaradas e perfumes baratos. Os seus livros assaltam o leitor, despertam-no do marasmo mental em que se apraz viver, sacolejam-no, perturbam-lhe a digestão costumeiras dos romances pulhas, agarram-no pelo gasnete e obrigam-no a confessar que o A., de fato, tem talento, e sabe, sem adjetivação gorda, sem palavrões, sem metáforas descabeladas ou imagens alambicadas, emocionar-nos até o mais fundo de nosso ser, deixando, após a leitura, mesmo nos calejados pelo excesso desta, uma impressão de angústia e de opressão, pela qual se constata o poder imaginativo e a percuciência narrativa do jovem autor[45].

É justamente nesse ponto que Oscar Mendes toca em questões centrais no grande romance católico do século XX, como a proximidade com o trágico. Como considera, "É que sobre os bonecos que ele [Julien Green] vivifica paira, plumbeamente, o *fatum*, a fatalidade que esmagava os personagens da tragédia grega e cuja inexorabilidade ainda hoje nos comove quando lemos um drama de Sófocles ou de Eurípedes"[46]. Mendes também demonstra sensibilidade ao reconhecer em Green o apego a criaturas em situações-limite, no caso, convivendo num universo marcado

---

[43]FARIA, Octavio de. Bibliografia. *9* (2):209-214, jul./dez., 1929, p 210-11.

[44]MENDES, Oscar - Bibliografia. *9* (2): 214-218, jul./dez., 1929, p.214.

[45] Ibidem, p.214-5.

[46] Ibidem, p. 215.

pela ausência de Deus - às quais certa crítica chamaria equivocadamente de "seres de exceção". Não se trata, como o fez Octavio de Faria, de simplesmente classificá-lo como pessimista, mas sim de uma compreensão mais profunda do universo sobre o qual se debruça o romancista:

> Figuras apagadas, burgueses medíocres, empregados, criadas, solteironas histéricas, velhas avarentas ou bisbilhoteiras, professores opacos, eis o mundo cinzento e mesquinho que o escritor revolve. Almas secas, incolores, egoístas, pútridas, verdadeiros desertos onde reina sonolentamente o mais bocejante tédio. Mas o sínoco das paixões sopra rijo, e tudo se agita, freme, grita, extertora e morre, sem uma esperança, uma fé, que leve refrigério a tanta aridez, um aconchego a tanta nudez de alma. Porque o que mais se nota na obra de Julien Green é essa ausência de Deus. Sem crença, nem esperança, os seus personagens agitam-se movidos pelos seus instintos e paixões, cegos, desvairados, sobre a atuação infrangível de um determinismo inexorável [47].

Faltava a Oscar Mendes perceber que, na obra de Julien Green, mais próximas do pecado as personagens se encontram, menos distantes estão de sua salvação, decorrendo daí, em grande parte, sua dimensão profundamente humana. Talvez por isso reconheça como elemento de pobreza na obra do escritor a falta de verticalidade dos indivíduos, todos oprimidos pelo peso da fatalidade.

Concluindo seu artigo, Oscar Mendes insiste em apontar Julien Green como contra-exemplo de uma literatura francesa de má qualidade, obscena e promíscua então em voga[48]. O tom moralista revela, em última instância, uma tentativa de inclusão no cânon literário de um tipo de literatura supostamente superior e mais voltada ao espírito.

Ao tratar de *L´Ordre*, de Marcel Arland, Octavio de Faria , que em artigo anterior traçara a distinção entre "dinamismo externo" e "dinamismo interno" em ficção, classifica-o como romance em "extensão"; este se contraporia, por sua vez, àquele em "profundidade". A este último parece equivaler, aos olhos do crítico, o romance católico:

> Muito mais rica em defensores a primeira espécie corresponde mesmo à noção comum de romance - essa qualquer coisa que interessa, prende, distrai, que tem trezentas páginas, etc. - A outra espécie me parece mais moderna e conta menos partidários. Encontra certamente em Dostoievski (nesses seus romances essencialmente 'densos' , como que lançados sobre a profundidade da alma humana) a pedra fundamental de toda a concepção. Na obra de Proust, como em Bernanos, como em Green, como em Mauriac, como em Kessel, a cogitação principal

---

[47] MENDES, Oscar - Bibliografia. *9* (2): 214-218, jul./dez., 1929, p. 215.

[48] Ibidem, p. 218.

> é estudar o interior do herói, é parar, é estacar num momento (nos momentos principais) do seu desenvolvimento[49].

Há em Octavio de Faria um movimento de defesa desse último tipo de romance, sustentando-se em bases semelhantes à quais se apega Oscar Mendes. Não se trata, no caso, de contrapor o romance católico ao romance "promíscuo", mas sim ao "romance-divertimento":

> Não justifica, aos meus olhos, o prêmio que ganhou [Prix Goncourt de 1929] (havia vários outros romances superiores a ele nesse ano que acabou) nem a extensão que tem, nem o sucesso que alcançou junto ao público...Mas é um livro que se lê sem a menor hesitação, porque interessa do princípio ao fim. É romance-divertimento[50].

O artigo deixa transparecer a preferência, ou mesmo a defesa implícita de Octavio de Faria pelo romance em "profundidade", e não é por acaso que o parâmetro tomado é Dostoievski, com cuja semelhança com o livro de Arland o crítico concorda, deixando claro que neste

> [...] o que há de Dostoievski soa falso...A agitação interior do herói parece artificial - e é nesse ponto que 'L´Ordre' parece falhar mais.... Falha também, e consideravelmente, sob o ponto de vista da construção. Se os romances de Dostoievski são grandes, são abundantes em episódios, é que seus heróis possuem uma vida interior tão grande que esses episódios mal dão para esgotá-los, para revelá-los sob os seus variados aspectos[51].

Em um artigo de 1934, Lúcia Miguel Pereira antecipa, no contexto de *A Ordem*, aquelas que seriam, com o tempo, reconhecidas como questões fundamentais suscitadas pelo grande romance católico do século XX. Este encontrava-se extremamente atrelado à noção de "romance da alma", a qual, se norteia as considerações da crítica em seu contato com o novo, não deixa de, com o tempo, revelar-se um lugar-comum praticamente esvaziado de sentido, não podendo dizer quase nada além do apego a fórmulas supostamente aceitas entre os estudiosos de literatura. No artigo em questão, Lúcia Miguel Pereira indiretamente aponta os limites desse rótulo por demais simplicador.

Ainda que se possa questionar o modo objetivo como concebe a dimensão religiosa em Mauriac, Lúcia Miguel Pereira reconhece como alicerce de toda a obra do autor o senso claro,

---

[49]FARIA, Octavio de - Crônica Literária. *10* (3):37:40, 148-157, jan./jun., 1930, p. 150

[50]Ibidem, p. 152.

[51]Ibidem, p. 151.

iniludível, do Bem e do Mal, decorrente por sua vez do próprio catolicismo: ”Seu espírito é sulcado, enformado por essa nítida consciência que, para nosso tormento - e nossa honra, o catolicismo nos imprime”[52]. Acredita que, por isso, paradoxalmente, nada o explique menos que o rótulo de católico, mesmo porque o catolicismo faria parte do seu eu. Além disso, reconhece na obra do romancista um movimento que lhe conferiria força, qual seja, a necessidade de ter raízes muito fundas para entender o homem em seu aspecto mais universal, movimento este que norteava o “surto esplêndido da literatura nordestina” - “é preciso ser marcadamente particular para ser universal”[53]. Dessas raízes fariam parte não somente a sociedade de Bordeaux, como também o próprio catolicismo, a ponto de nunca poder julgar a vida sem ele[54].

Demonstra ainda compreender a distinção entre amor pelo pecador e amor pelo pecado na obra de Mauriac, o que por sua vez implicaria algum tipo de distância entre romancista e personagens, questão tão debatida entre este e Maritain, aliás. Lúcia Miguel Pereira afirma que Mauriac nunca pudera ver o cristianismo de fora, não tendo recuo suficiente para ver a vida sem ele, ao considerar que “Foi o sentido cristão do pecado, que, exagerado, forte demais, o conduziu à beira da heresia”[55]. Esse mesmo sentido cristão do pecado seria responsável pela dimensão trágica da obra do romancista e pelo seu amor ao pecador: “ Ele sabe, como sempre soube, que a tragédia da vida vem da liberdade, e se apieda dos pobres seres bambos, desamparados, que a liberdade vai conduzir ao mal”[56].

---

[52]PEREIRA, Lúcia Miguel - Uma hora de Mauriac(1). *14* (12): 178-180, jul./dez., 1934, p. 178.

[53]Ibidem, p. 174.

[54] Como explica, “Entre Mauriac e a Igreja, não houve encontro. E, por isso, os seus livros não estão orientados do mundo para a fé, e sim da fé para o mundo . Não conduzem a ela, porque vêm dela; vêm da compreensão total do homem; do homem com o seu destino sobrenatural, mas também do homem corrompido, miserável, dos ‘ coeurs enfuis et tout melés à un corps de boue’ como ele mesmo o declara a Thérèse Desqueyroux. - o monstro, a assassina, aquela das suas criaturas em que pôs o melhor da sua simpatia - ia quase dizer da sua atração - pelos maus, pelos desgraçados, pelos párias.” (p. 174-5).

[55]PEREIRA, Lúcia Miguel - Uma hora de Mauriac(1). *14* (12): 178-180, jul./dez., 1934, p. 174.

[56] Ibidem, p. 175.

Apoiada em Benjamin Crémieux, Lúcia Miguel Pereira reconhece em Mauriac um jogo de forças essencial para a interpretação de sua obra, ou seja, o horror que tem ao constrangimento, à violência que humilha a alma humana e, por outro lado, o medo da liberdade que entregará a alma a si mesma, às suas fraquezas. Como explica, Mauriac teria transmitido a suas personagens a "vertigem dos grandes espaços"[57], e não haveria nada de fatalista nesse receio; tratar-se-ia, antes sim, do receio do criador a um tempo poderoso e impotente, tentando auxiliar a criatura sem a violentar, sem desrespeitar sua liberdade. É preciso reforçar que a leitura sensível e perspicaz de Lúcia M. Pereira ilumina um conflito central externalizado pelo próprio Mauriac em seus escritos, aquele que diz respeito à proximidade entre Criador, criador (romancista) e criaturas (personagens).

Lúcia M. Pereira acredita que a grande mensagem em Mauriac é o "desejo humano insaciado porque insaciável"[58], referindo-se à sua fome de infinito e de estabilidade , buscada muitas vezes nos desvios e desvarios, sem que se as encontre. Nesse sentido, todos os livros do romancista poderiam ser escritos "à margem do Sermão sobre a concupiscência", "Concupiscência no amor, toldando, amesquinhando o ente amado, concupiscência no sofrimento transbordando sempre o motivo da dor , concupiscência de se dar, quase de se destruir, ânsia de fusão inatingível na terra, impossível aos escravos do eu"[59]. Aqui a autora sublinha uma questão que mais tarde seria retomada como essencial em Mauriac por Carlos Drummond de Andrade em sua tradução de *Thérèse Desqueyroux,* de 1943.

De um ponto de vista mais geral, Lúcia M. Pereira demonstra compreender a atração de Mauriac pelo "gauche", entendido como as almas inquietas, fracas, turvas, sem ver nesse apego indício de corrupção moral da parte do romancista. Tal atitude indica uma postura mais aberta, inclusive em termos estéticos, já que pressupõe a compreensão da construção de personagens não necessariamente norteadas pelo método realista, como seres coerentes ou totalmente organizados e inteligíveis. Quando a autora observa que Mauriac demonstra uma "compreensão total do

[57] PEREIRA, Lúcia Miguel - Uma hora de Mauriac(1). *14* (12): 178-180, jul./dez., 1934, p. 175.

[58]Ibidem, p. 176.

[59] Ibidem, p. 176.

homem"[60], deve-se portanto entender que se trata da compreensão, inclusive, de que o homem nem sempre é transparente no jogo de forças entre o Bem e Mal.

Tratando daquela que considera a mensagem que perpassaria toda a obra de Mauriac, F. de Santiago Dantas tece considerações que de certa forma rebatem a visão compartilhada por certa crítica de que o romancista seria autor de uma obra repetitiva e circular, monótona mesmo. Dantas, ao contrário, defende que não é apenas a necessidade de utilizar o material de sua experiência o que teria levado Mauriac a "repor em cada um dos seus romances a mesma terra e a mesma gente"[61]. Haveria uma razão mais profunda para tanto: "Através de romances ele vai procurando um romance. E do Jean Paul ao Yves Frontenac, o mesmo sentido possui a sua obra, é a mesma idéia que se esvanece e que renasce, agindo sobre ele como uma sede - insaciável de personagens"[62]. O caminho de Mauriac justamente faria sentido nessa privação de sua alma, mesmo porque o crítico acredita que

> Uma alma de romancista, seja qual for o seu estado de pureza, só opera porque se sente privada, só opera na medida e no sentido de sua privação. E se ela se eleva a uma plenitude, a uma satisfação absoluta, em que nenhuma falta, só uma aspiração iluminada, se sente; ou se pelo contrário ela desce a um grau de consciência tão apagado, que o homem nele não mais contempla as próprias faltas; que o romance se torna inútil ou impossível[63].

Com isso Dantas pretende questionar a célebre crença de Mauriac de que, se um homem se purificasse inteiramente, por certo não escreveria mais romances. Acredita, antes, que o que extingue o romance é o "completamento"[64]. Ao afirmar que o romancista pode purificar livremente as fontes, já que não é na lama original que estariam contidas as suas personagens e sim onde a consciência não elucida mais o que a inquieta, Dantas lança luz sobre uma característica central, não somente em Mauriac, como nos demais romancistas católicos do início

---

[60] PEREIRA, Lúcia Miguel - Uma hora de Mauriac(1). *14* (12): 178-180, jul./dez., 1934, p. 175.

[61]DANTAS, F. de Santiago - Uma hora de Mauriac. *14* (12):? 178-186, jul./dez., 1934, p. 178.

[62]Ibidem, p. 178.

[63]Ibidem, p. 178-9.

[64] Ibidem, p. 179.

do século XX: o aspecto nebuloso, ambíguo e embaçado que somente por vezes se ilumina, o que contrasta com a concepção objetivante de ser humano que é a base do método realista, como também com uma visão mais dogmática ou ortodoxa de religião, típica de uma metafísica objetiva[65].

Nesse sentido, propõe uma leitura pertinente da idéia de desencontro que marca os romancistas católicos em nuanças distintas:

> E reunindo todos esses dramas o mesmo mistério. O mistério do desencontro. Não o desencontro de almas que não se compreendem. O desencontro de naturezas que não vivem senão violando, destruindo outras naturezas. O bem de uma sendo o mal da outra. Em tudo o desencontro de destinos, tão ontológico quanto possa ser o sentido desta palavra[66].

Também sobre Mauriac, particularmente seu então recente romance *Les anges noirs*, Jonathas Serrano volta-se para aquelas que seriam algumas qualidades formais, de técnica de gênero. Ao tratar do longo prólogo que, no romance, constitui a confissão de Gradère, Serrano compreende a uniformidade de linguagem como mantenedora do equilíbrio do romance, no qual, inclusive, no nível dos detalhes da trama policialesca, a verossimilhança impera:

> Não sorria o leitor: bem sei que são os truques lícitos do gênero e que um excesso de preocupação em ser verossímil estraga a beleza literária. Na concatenação das cenas, no desenrolar da trama do livro, Mauriac revela-se perfeito conhecedor da técnica romanesca"[67].

Indiretamente o crítico dialoga, ao assumir as qualidades do romancista francês, com certa crítica que resiste em conceber como esteticamente aceitável o procedimento de não imitar a linguagem das personagens, marcante no romance católico e responsável em grande parte por sua dimensão universal, como se acompanhará mais adiante. Essa atitude notadamente mais aberta para as particularidades da tendência romanesca católica faz-se perceber também no modo como interpreta uma outra característica que nela é central: o apego às situações-limite, aos seres atormentados, desgarrados. Embora o tom seja de "reparo", o movimento de compreensão do suposto problema dentro de uma perspectiva cristã a ele se sobrepõe- "Se houvesse reparo a fazer

---

[65] DANTAS, F. de Santiago - Uma hora de Mauriac. *14* (12):? 178-186, jul./dez., 1934, p. 179.

[66] Ibidem, p. 181.

[67] SERRANO, Jonathas- Letras Contemporâneas. *16* (15): 355-359, 451-455, jan./jun., 1936, p. 357.

seria que Mauriac foi inexorável na feitura de seus personagens: nenhum é, em rigor, bom e digno de ser admirado. É, aliás, a palavra de Cristo: bom é somente Deus"[68].

Atitude semelhante verifica-se também no tratamento de alguns críticos à obra de Bernanos que, embora tenha ganhado espaço relativamente maior na segunda fase de *A Ordem,* parece ter interessado aos colaboradores da revista mais por suas posturas e escritos políticos. Tristão de Athayde, num artigo em que trata do autor, destaca o sentimento de dignidade em sua fisionomia literária e humana, como acredita, indissoluvelmente unidas. Este, como pensa, seria tão essencial para a compreensão de sua natureza quanto o próprio catolicismo, reagindo "justamente contra certa interpretação mais ou menos freqüente do catolicismo como sendo um privilégio ou uma espécie de diploma que confere certos direitos e isenções"[69]. De um ponto de vista mais amplo, merece atenção o modo como reconhece na obra literária de Bernanos a presença do sobrenatural, embora do lado oposto a toda "literatura 'edificante' de moralismo pedagógico - tudo isso nos mostra a cada passo que nele o homem de Deus , do Cristo e da Igreja superam tudo mais" [70]. É preciso lembrar que a cobrança por uma literatura de formação com suas diretrizes bem marcadas e dogmaticamamte "corretas" transpareceria, em maior ou menor grau de exigência, na recepção crítica dos romancistas católicos.

Em seus romances, identifica aquele que seria o verdadeiro sentido da Graça, a qual, como observa, criaria um ônus- "[A Graça] Confere **deveres** antes de conferir direitos. E o primeiro ônus, o primeiro dever, é o de ser **homem**, com tudo o que implica esta condição, tantas vezes escamoteada"[71]. Ainda sobre a estreita relação entre Graça e revelação da dimensão humana, desta vez apoiado em Mauriac, T. de Athayde identifica no romancista um

> [...] "olhar puro" que passeia implacavelmente entre a 'lei da selva' de nossa pobre humanidade e nela vai aos valores puros, aos que refletem a imagem de Deus, mesmo sob máscaras deformantes. E, ao contrário, não se deixa iludir ou seduzir por qualquer situação exterior ou por qualquer **rótulo** que não corresponda à realidade. Esse **olhar puro**, como lembra Mauriac,

---

[68] SERRANO, Jonathas- Letras Contemporâneas. *16* (15): 355-359, 451-455, jan./jun., 1936, p. 358.

[69]REDAÇÃO - Transcrição - Bernanos. *24* (32): 505-516, jul./dez., 1944, p. 512.

[70]Ibidem, p. 157.

[71] Ibidem, p. 512 (grifo do autor).

> pode aproximar homens de convicções totalmente estranhas entre si e é uma das grandes esperanças de superação das terríveis **rupturas**, com que o mundo moderno tem assinalado a destruição terrena da túnica inconsútil do Cristo[72].

O crítico vai muito além de identificar a questão da Graça como absolutamente central em Bernanos. A ela, mais precisamente ao poder de revelar nossa dimensão humana, atribui a capacidade de transcender os fatores externos de uma realidade mais imediata, unir as pessoas na (re)construção de um mundo melhor por meio de um valor maior, a dignidade humana.

Ao analisar *Monsieur Ouine***,** Tristão de Athayde identifica no romance "esse sentimento de dignidade humana a despeito das condições exteriores, da situação social, do apreço do mundo"[73]. Tratar-se-ia do que melhor explica esse livro misterioso e obscuro, em cujo sentido acredita que o próprio Mauriac possivelmente não teria penetrado ao analisá-lo. Interessa aqui particularmente o modo como esse aspecto nebuloso é julgado por Tristão de Athayde. Num movimento em que se procura transcender os limites do método realista de representação, as considerações do crítico parecem decorrer, entretanto, de uma postura conservadora, na medida em que não atribui a "aura de mistério ou a zona de exegese livre" em *Monsieur Ouine* a propriamente uma intenção do romancista em pôr em prática uma estética mais condizente com a visão de ser humano decorrente de sua postura católica. Antes, insistindo na idéia de que a criação é sempre um "estado segundo", acredita que Bernanos vive normalmente nesse estado, sem poder compreender suas próprias obras. Por outro lado, essa postura supostamente mais conservadora parece dissolver-se quando observa que

> "Monsieur Ouine" é o tipo de romance desnorteante para quem compreende o espírito francês como puramente cartesiano ou voltaireano e para quem vê toda arte através dos compêndios elementares de retórica, das artes poéticas dos século XVIII ou do espírito primário de tantos professores e críticos bem intencionados[74].

Os artigos analisados até o momento constituem uma significativa amostra do modo conflitante, quando não paradoxal, pelo qual o romance católico estrangeiro - particularmente o

---

[72] REDAÇÃO - Transcrição - Bernanos. *24* (32): 505-516, jul./dez., 1944, p.512 (grifo do autor).

[73] Ibidem, p. 512.

[74] Ibidem, p. 512-13.

francês - foi recebido no contexto de *A Ordem*. Acompanhar essa recepção significa perceber como tentativas de compreensão de uma estética nova convivem com o conservadorismo patente de alguns comentários que revelam um apego às formas clássicas de narrativa, num processo em que não raro paira a sombra de certo moralismo cristão no julgamento dos temas tratados e na defesa de determinado romancista, ou então no ataque ao mesmo.Tem-se assim, por meio dessas nuanças de interpretação, uma verdadeira medida do trabalhoso processo de reformulação de parâmetros de análise por parte de uma crítica" formada" dentro dos padrões do realismo. Nesse sentido o "olhar claro" de Bernanos parece ser, num outro nível, o mesmo de Tristão de Athayde e de tantos outros críticos que se voltaram para o romance católico de modo mais atento:

> O "olhar claro" de Bernanos procura distinguir - nas almas confusas das suas personagens e nos acontecimentos que se dão e em cuja veracidade ou seqüência ninguém consegue penetrar diretamente - onde está o homem, onde a sua dignidade, onde a sua pureza, onde os valores autênticos [75].

1.3.1. Os romancistas católicos brasileiros

Quando se voltam para as obras de Mauriac, Bernanos e Green, os colaboradores de *A Ordem* dialogam, ainda que quase sempre implicitamente, com uma fortuna crítica já estabelecida, particularmente a francesa. Tampouco se pode esquecer de que, como atesta Barreto Filho, nos anos de 1930 ainda se aguardava, no Brasil, o "romance que representa a alma moderna", da linhagem que já havia ultrapassado os limites do caminho aberto por Proust em termos de introspecção, e de que seriam exemplos Mauriac e Green. Transparece, na passagem que se segue, uma crítica já à estética do romance de corte social-regional, que viria a predominar na literatura do período. Nela identificam-se ainda sinais de uma querela entre os romancistas sociais e os introspectivos que marcaria os anos seguintes; além disso, verifica-se uma leitura um tanto extremista ou radical, ao passo que simplicadora, das duas tendências por meio das quais normalmente se trata da rica produção romanesca do Brasil dessa época:

> No Brasil, ainda estaremos a esperar o romance dessa linhagem. O moderno romance brasileiro é alguma coisa de falso, porque se nega a reconhecer a existência de um drama individual, complexo e interior do homem culto e europeizado, e entretanto preso pelas raízes mais íntimas à sua terra. É um romance que violenta a nossa complexidade psicológica, desconhecendo-a, na

[75]REDAÇÃO - Transcrição - Bernanos. *24* (32): 505-516, jul./dez., 1944, p. 513.

> atividade objetiva de plasmar o universo visível. É um romance de pura paisagem, e por isso não satisfaz como obra humana, viva. É alguma coisa de arquitetônico, de pictural; parece que as mãos é que modelam uma argila exterior a nós mesmos, e que não explica, não abrange por si só toda a significação do homem brasileiro.
> É por isso que nós nos sentimos muito mais próximos dos livros de Mauriac ou de Julien Green, é porque os dramas que eles desenvolvem nos representam muito mais do que a exaltação de nossa natureza, que encontramos nos nossos romances, e que nos obrigam a estar exteriores a nós mesmos, longe do nosso próprio contato, em face de almas simples, que trabalham a terra e amainam a vida, e que em vão procuramos aproximar como consangüíneos do drama espiritual que suportamos[76].

Num contexto em que não cabe ainda falar da saturação da estética (neo)realista, e atenuando as tintas dessa leitura tendenciosa de Barreto Filho, é preciso atentar que, para certa crítica, o romance de corte social-regional mostrava-se, em princípio, já limitado por uma concepção por demais objetivante ou redutora do ser humano. A postura de Barreto Filho, entretanto, não parece prevalecer na prática de uma crítica literária voltada à recepção dos romancistas católicos brasileiros na segunda fase de *A Ordem*. Ou melhor, se o tomar-se como parâmetro a estética então predominante é bastante recorrente, o julgamento negativo desta em favor de uma nova não se deu de forma tão tranqüila quanto a postura do crítico possa sugerir.

Embora não haja muitos artigos voltados para essa questão, os que se publicam no período estudado são extremamente reveladores de uma tendência que também se reconhece fora dos limites dessa que foi a revista porta-voz do Centro Dom Vital.

O artigo de Pedro Dantas sobre *Oscarina,* livro de contos de Marques Rebelo, constitui bom exemplo de uma postura que transcende os limites de *A Ordem*. Nele paira a sombra de uma cobrança realista, sendo vista como problema ou defeito a perda de noções de tempo e realidade - perda esta, como seria possível pensar, intencionalmente construída em grande parte da obra dos que optam pela introspecção[77].

Quando se trata de um romancista como Octavio de Faria, em cuja obra se reconhece com clareza uma postura católica, sem no entanto que a introspecção se dê por métodos mais ousados ou experimentais, não raro a crítica oscila entre aceitar ou refutar alguns procedimentos - muito embora quase sempre o método realista constitua a palavra final.

---

[76]BARRETO, FILHO, José - Romance. *10* (4): 70-77, jul./dez., 1930, p. 76-7.

[77]DANTAS, Pedro - Crônica Literária. *11* (6): 43-48, 108-112, 174-176, 312-320, jul./dez., 1931.

Ao tratar de *Mundos mortos* (1937), primeiro volume da Tragédia Burguesa, Jonathas Serrano indiretamente defende o romancista das inúmeras críticas que recebera quanto à prolixidade de sua escrita - "Como sempre Octavio de Faria se apresenta numa exuberância de análise, inimigo da concisão, das sínteses apressadas e não raro superficiais"[78]. Afirma compreender perfeitamente que o romance estivesse provocando debates e juízos contraditórios, e acredita que os críticos, por não serem leitores comuns, deveriam estar acostumados a romances cíclicos, já mesmo antes da moda então recente dos *romans-fleuve*s. Pensa que obras desse tipo exigem enredo que empolgue e defende que o romance psicológico possa também ser empolgante por meio de uma noção própria de "enredo empolgante", ao menos para certa categoria de leitores, como as "jovens instruídas e **sinceras** apreciadoras de **Dostoievski** e até de escritores como **Bernanos** e **Malegue.** Não são casos vulgares, concordo, mas existem"[79].

Quando se trata de apontar alguns deslizes de Octavio de Faria, Jonathas Serrano de certa forma trai a postura supostamente mais aberta às peculiaridades do romance católico nos moldes de Dostoievski ou Bernanos. Para o crítico, faltaria colorido a *Mundos mortos*, entendido como falta da paisagem - "Vemos os atores do drama. Entramos na sua alma. Sentimos o que sofrem. Não logramos **ver** o ambiente em que se movem, ou melhor o **meio**, no sentido geográfico, o **local**, ou, se preferem o cenário, no sentido teatral (não cinematográfico)"[80]. A oscilação torna-se mais evidente quando, poucas linhas abaixo, Serrano julga "que Octavio de Faria tem toda a razão em protestar contra a tirania da concepção naturalista do romance, contra o realismo fotográfico ora em moda aqui, contra a literatura de 'saturação nordestina', que se torna asfixiante"[81]. Ao que parece, a suposta falta de apego à paisagem teria valido mais pela postura de protesto contra a estética então em voga, que propriamente por constituir um procedimento próprio e dessa mesma ("nova") literatura de introspecção defendida. Como que na fronteira entre dois parâmetros

---

[78]SERRANO, Jonathas - Letras Contemporâneas. *17* (17): 167-171, 626-629, jan./jun., 1937, p.267 (Há incompatibilidade entre as páginas citadas nessa referência e a cópia do artigo de que dispomos, localizado entre as páginas 265 e 271).

[79]Ibidem, p.267 –grifo do autor.

[80]Ibidem, p.269.

[81]Ibidem, p. 269.

estéticos distintos, o crítico sugere mesmo confundir o ato de situar as personagens em ambiente físico adequado e de descrever esse ambiente físico. Algo semelhante poderia ser dito dos comentários sobre a verossimilhança de certas personagens:

> Um tipo admirável, por exemplo, como o de Padre Luís, parece inexistente e é, entretanto, perfeitamente humano. Dou o meu testemunho pessoal: já encontrei uns dois ou três assim, raros mas reais e dignos de admiração, apesar das inevitáveis fraquezas humanas[82].

Tomando também a defesa de Octavio de Faria, sem deixar de apontar alguns problemas de ordem técnica, José Ettiene Filho elege-o como "nosso mais perfeito romancista", sobretudo pela universalidade de sua criação artística:

> A experiência que ele vem tentando, e com êxito, está em favor desta tese. Quem forjou aquele mundo, aquela sociedade, onde vivem e amam os Paiva, os Freitas, os Dutra, quem se abalança a inúmeras outras incursões por este mundo e promete ainda muito mais, quem tenta tudo ver e tudo fixar e o faz de modo magistral, enriquecendo-se em conteúdo poético, aprimora(n)do a forma, escrevendo para letrados e para todo o mundo, este afinal é um romancista, como nunca tivemos ainda, com tanta força universal, com tanta penetração e argúcia, com tudo isto que garante ao autor um lugar excepcional na literatura brasileira[83].

Quanto às reservas da crítica na recepção da Tragédia Burguesa, acredita que o segundo volume, *Caminhos da vida*, tenha diminuído bastante essa má vontade, sobretudo de certa crítica de posição espiritual diferente da do romancista. *Lodo das ruas,* volume seguinte, como observa, "foi ansiosamente esperado, lido e intensamente comentado"[84]. Embora o crítico permita entender, com esse comentário, que a estética proposta por Octavio de Faria tivesse sido aceita com o tempo, como se se tivesse acostumado a ela, considera que Octavio de Faria é do tipo que se aceita ou rejeita, não havendo meio termo.

Explica que sua atitude de adesão quase que completa - e não se correria grande risco ao ampliar o escopo pessoal dessa observação - implica um movimento de busca de compreensão e de penetração na obra do autor. Talvez por isso reconheça, com sensibilidade, a atuação da sombra de Deus como chave para *Mundos mortos* :

---

[82] SERRANO, Jonathas - Letras Contemporâneas. *17* (17): 167-171, 626-629, jan./jun., 1937, p.270 (grifo do autor) - Há incompatibilidade entre as páginas citadas nessa referência e a cópia do artigo de que dispomos, localizado entre as páginas 265 e 271).

[83]ETIENNE FILHO, J. - Octavio de Faria. *24* (31): 171-179, jan./jun., 1944.

[84]Ibidem, p. 175.

> Esta presença sutil do sobrenatural, esta marca inconfundível de eternidade com que transfigura as coisas (e já foi reparado que as coisas que acontecem são terrivelmente pobres, os passeios, os cassinos, as praias, e seriam vazias se não houvesse alguma coisa que desse novo sentido, que de repente invocasse o mistério, a poesia e o profundo significado que assumem para as almas dos que se movimentam no romance), aí a força de sua obra, força literária, inegável, mas sobretudo humana e que arrastou críticos diversos, de posições diversas, porque está além do simplesmente arranjado, do simplesmente artesanato, para adquirir vida, autonomia, pulsações violentas e [sic] comovem ou arrebatam.
> Sempre o dilema: culpa-vontade de Deus. Em todos, em tudo. E sem contrafações, sem a tese em que seria tão fácil cair quem tentasse uma tragédia burguesa, com plano traçado, com direções e símbolos de antemão estudados e violentamente atacados[85].

No artigo dedicado a *Dois romances de Nico Horta*, segundo romance de Cornélio Penna, insiste-se na dificuldade em analisá-lo, de início atribuída à complexidade do gênero - "O verdadeiro romance é uma imagem da vida, tem assim os movimentos inesperados e contraditórios que nesta se verifica"[86]. Tem-se, assim, um dado revelador, ainda que pela contramão: a leitura do romance e os parâmetros estéticos que este mobiliza seriam responsáveis pela necessidade de revisão dos parâmetros que eram os então vigentes e, em última instância, do próprio gênero literário.

Reforça-se assim uma atitude comum da crítica diante do não-lugar que representa determinada obra - "Assim nada nos parece mais difícil para o crítico que estudar um romance. Sobretudo quando se trata de um livro que não permite aproximações, que não se pode definir por comparação"[87]. Diferentemente da obra de Octavio de Faria, *Nico Horta* propunha mecanismos de representação da realidade mais ousados, distantes dos previstos pelo método realista que norteava o romance de corte social-regional e certo romance psicológico, além de à primeira vista distanciar-se, pela temática original, do romance católico estrangeiro.

O rótulo de autor sem contatos não impede, porém, que se reconheça a qualidade da escrita de Cornélio Penna, sua "linguagem rica e viva, com um poder de expressão que sabe dar valor aos detalhes que importam e desprezar as longas descrições, as demoradas explicações que podem ser

---

[85] ETIENNE FILHO, J. - Octavio de Faria. *24* (31): 171-179, jan./jun., 1944, p. 176.

[86]Trata-se de um artigo não assinado. REDAÇÃO - Livros. *19* (22): 106-110, 217-218, 304-309, 402-404, 498-499, jul./dez., 1939, p. 402.

[87]Ibidem, p. 402.

qualidades na história, mas que são defeitos no romance. Cornélio Penna sabe escrever de verdade"[88]. A oposição a uma literatura-entretenimento mais uma vez aparece aqui, como parece ser comum ao tratar-se do romance católico - "[...] por isso não é um livro para divertir, mas para pensar e sentir. Pensar e sentir o sofrimento do homem que vive só". A perspectiva de uma leitura católica se delineia, ao passo que se confundem romancista e personagens:

> Grande mistério, o dessas almas que se sentem só, misteriosamente só. É no fundo, ao que parece, o profundo mistério da graça. Almas marcadas para uma vocação cristã, que só no Cristo poderão encontrar companhia, porque só n´Ele está o Amor. Bem se vê que não é um problema intelectual que as agita. Mas um problema vital. São almas chamadas a **viver** na caridade. Esta caridade elas só acharão no dia em que vencerem as últimas resistências, o dia em que em vez de procurar **compreender** as coisas saibam **vê-las**; o dia em que vejam o Mistério e o vivam nas fontes concretas da Igreja, sem pretender racionalizá-lo[89].

Como tais comentários deixam entrever, identifica-se em Cornélio Penna e sua obra um movimento que definiria os rumos do romance católico: a abstenção de racionalizar o Mistério, mesmo porque este último implica a necessidade de uma busca pela compreensão de algo que, já de antemão, sabe-se não se poder alcançar. Trata-se, num certo sentido, do mecanismo da própria fé. De uma perspectiva complementar e mais ampla, tais considerações apontam para uma postura que poderia ser entendida como uma (re)apropriação da fé católica por meio de uma religiosidade não fundacionalista ou dogmática, postura essa que determinaria -de modo mais ou menos extremo - a representação da realidade no romance católico.

1.3.2. Uma crítica literária "possível"

Quando se analisa a recepção do romance católico na segunda fase de *A Ordem* de modo mais totalizante, extrapolando-se inclusive os limites dos artigos selecionados e comentados, é inevitável reconhecer um espaço de exercício de crítica literária e de confronto de idéias marcado pela convivência entre uma postura mais aberta à novidade literária e outra de caráter extremamente conservador. Essa observação tem em conta sobretudo artigos em que se manifesta

---

[88] Trata-se de um artigo não assinado. REDAÇÃO - Livros. *19* (22): 106-110, 217-218, 304-309, 402-404, 498-499, jul./dez., 1939, p. 402.

[89] Ibidem, p. 402 -grifo do autor.

uma resistência ao alargamento de fronteiras entre gêneros literários, de que é bom exemplo, pelo vocabulário utilizado, "Notas sobre novela", de Rosário Fusco:

> Decadência...Não há decadência da novela, há uma **deformação** da novela (tão grande que não a reconhecemos quase), uma desorientação da novela. Repô-la em seu respectivo lugar no quadro literário, **expurgá-la dos vícios e enfermidades de que padece** no momento, - eis a principal tarefa do novelista contemporâneo. Dessa **saneadora terapêutica** nascerá então a verdadeira novela do nosso tempo, **purificada** quanto à técnica e quanto à forma, enobrecida quanto a seu conteúdo espiritual[90].

Não seria arriscado pensar que, além das motivações do próprio contexto cultural em que tais artigos e discussões se inserem, a postura mais "flexível" do então diretor da revista, Alceu Amoroso Lima, teria interferido nessa configuração.Isso significa que filiar-se ao debate de idéias promovido por *A Ordem*, como leitores ou colaboradores, não implicava necessariamente assumir uma postura retrógrada em termos estéticos ou ideológicos, tampouco levantar a bandeira do catolicismo, mesmo porque muitos dos artigos não tocam sequer no aspecto religioso das obras ou deixam entrever uma filiação católica da parte dos críticos. Trata-se este de um outro modo de entender a aproximação de escritores e intelectuais ao Centro Dom Vital.

Em meio a tais artigos reconhece-se um comportamento que pode ser entendido como uma repercussão, ainda que indireta, da cobrança de Alceu Amoroso Lima quanto à necessidade de o crítico assumir uma filosofia de vida[91]. Não raro, explicitar a metafísica que praticavam confundia-se com tornar explícita uma postura tendenciosa, havendo mesmo muitas vezes franqueza nessa atitude tão propícia ao favoritismo da crítica pessoal e da crítica partidária, ambas recusadas pelo diretor de *A Ordem*. É o caso, por exemplo, da querela entre Gustavo Corção e Otto Maria Carpeaux. O primeiro, em "Mauriac e seus críticos", defende explicitamente a inteligência cristã ao repudiar a crítica que Carpeaux voltara à obra de Mauriac. Percebe-se que, muito embora o confonto tivesse sido declarado como decorrente da discordância de Corção ao método dialético praticado por Carpeaux, o que de fato prende a atenção daquele são as ofensas

---

[90]FUSCO, Rosário. - Notas sobre a novela. *10* (3): 203-207, jan./jun., 1930, p. 207 (grifo nosso).

[91] Consultar, a esse respeito: REDAÇÃO - Transcrição - A crítica literária. A moral e a arte. *24* (32):305-316, jul./dez., 1944. O artigo constitui-se de um texto introdutório assinado pela Redação, seguido da transcrição de uma reflexão de Alceu Amoros Lima sobre o tipo de crítica que pretendia praticar

que este teria feito à "casa cristã". Em carta aberta a Gustavo Corção, Carpeaux não só defende o método dialético, como desnuda o partidarismo de seu opositor[92].

Na concepção de Alceu Amoroso Lima, a crítica literária é uma atividade essencialmente livre, entendida, num certo sentido, como tentativa de recriação de uma obra já criada. Entretanto, como exercer uma crítica livre de todo preconceito, se os limites a serem respeitados não são suficientemente claros? Os códigos do "romance da alma" não eram dominados, e muitas vezes eram vistos como não-lugar; quanto aos autores, nem sempre seu universo ficcional era acessível ou compreensível, sendo muitas vezes difícil estabelecer um diálogo sustentável com os de sua geração ou de momentos literários anteriores; quanto ao ambiente em que obra e autores circulavam, este é colocado em xeque pelas tentativas de ultrapassar uma visão realista de mundo que predominou na história da literatura ocidental.

É possível considerar que a crítica literária posta em prática pelos colaboradores de *A Ordem*, que não perde de vista o (neo)realismo, era a crítica possível num contexto em que, além do mais, a cobrança por uma volta à realidade brasileira extrapolava o romance social-regional, recaindo também sobre aquele que se aprofundava nos mistérios da alma humana.

1.4. As principais feições do grande romance católico do século XX

1.4.1. Sobre as personagens

As reflexões suscitadas pelo romance católico nos artigos da revista *A Ordem* correspondem, em grande medida, àquelas que se podem acompanhar no estudo da recepção crítica dos grandes romancistas católicos das primeiras décadas do século XX[93]. A questão central

---

[92]CORÇÃO, Gustavo. -Mauriac e seus críticos. *24* (31): 342:366, jan./jun., 1944; REDAÇÃO - Correspondência [carta aberta de Carpeaux a Corção]. *24* (32): 171-175, jul./dez., 1944.

[93] A respeito da recepção crítica de Cornélio Penna, consultar PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. Ver também, tendo em conta os três primeiros romances do autor, SCHINCARIOL, Marcelo T. **Em busca da alma de Itabira:** uma leitura de Cornélio Penna. 2001. Dissertação de mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001 . Quanto à recepção de Lúcio Cardoso, consultar SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras; São

que perpassa a grande maioria dos textos que compõem sua fortuna crítica – e não raro de modo latente – diz respeito diretamente à composição das personagens, normalmente vistas como fora do normal, ou criaturas de exceção. Entre homicidas, suicidas, psicóticos, estupradores e linchadores, algumas delas sobressaem, tornando-se mundialmente célebres, o que tão bem ilustra Thérèse Desqueyroux, criada por Mauriac, a qual envenena letargicamente o marido sem saber ao certo o porquê. É preciso atentar que não raro os comentários a esse respeito partem de uma crítica assumidamente católica, constituido-se quase sempre em condenações ferozes, de que talvez tenham sido os alvos principais François Mauriac e Cornélio Penna. Quanto ao primeiro, as tentativas de defesa constituem vários prefácios e justificam a escrita do clássico "Les romancier et ses personnages". Quanto àquele último, a recepção de sua obra é paradigmática no quadro do romance católico brasileiro: parece mesmo haver um consenso quanto ao caráter excepcional das personagens. Aos olhos de Massaud Moisés, por exemplo, são seres "esquivos e incorpóreos", ao passo que, para Oscar Mendes, "são criaturas semi-loucas e absurdas", "seres estranhos e fantásticos, mais símbolos e abstrações , muitas vezes, que criaturas humanas" . Luís Bueno enxerga-as como "criaturas de exceção, com uma vida interior tão profusa quanto estéril"[94].

Em meio às cobranças, identificam-se normalmente dois motivos de insatisfação: o de que as personagens soariam artificiais demais, inverossímeis; e o de que, mergulhadas no pecado, não seriam dignas de figurar como centro de dramas supostamente católicos. Atravessando esses dois motivos, a idéia de que o romancista denunciaria, por meio dos seres que cria, sua atração pelo

---

Paulo: Fapesp, 2001. Sobre a recepção crítica de Octavio de Faria, ver FARIA, Octavio de. **Tragédia Burguesa** - obra completa. Rio de Janeiro: Pallas: Brasília:INL, 1985. Tomo I. O estudo da recepção crítica de Mauriac, Green e Bernanos teve em conta os artigos presentes na edição das obras completas de cada romancista pela Gallimard.

[94]MOISÉS, Massaud. **A literatura através dos textos**. 19ª. Ed., São Paulo: Cultrix, 1996, p. 514; MENDES, Oscar. Dois romances de Nico Horta. In: ------. **Seara de romances**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982; BUENO, Luís. A intensidade do pecado. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 29 dez. 1996. Caderno Mais! . Em **Uma História do Romance de 30**, Luís Bueno, ao tratar da ampliação de possibilidades temáticas no romance brasileiro de 30, tendo em conta o olhar voltado para o "outro", tece as seguintes considerações : " Junto com os 'proletários', outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o **desequilibrado mental** em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso" (op. cit, p. 23, grifo nosso). Em outra passagem, em que analisa **Mãos Vazias**, de Lúcio Cardoso, observa que "Há mesmo algo de masculino em Ida a confirmar seu estatuto de **criatura de exceção** [...]. Debaixo de uma criatura em tudo **normal** se escondia alguma coisa que tinha que ter vazão um dia." (op. cit, p. 329-30, grifo nosso).

comportamento desviante, o que ganha revelância ao considerar-se a atividade ficcional como abaladora dos limites entre criador/Criador e criaturas.

Seria possível entender o caráter inverossímil atribuído às personagens do romance católico à luz da própria teoria da literatura. Anatol Rosenfeld, ao tratar da personagem de ficção, observa que o que caracteriza o ser real, individual, é a multiplicidade infinita de suas determinações, das quais não dão conta nossas operações cognoscitivas, que, embora sejam capazes de atingir alguns de seus predicados, são sempre finitas. Daí o caráter inefável do ser humano, sobre o qual nossa visão é extremamente fragmentária e limitada. Tratando da personagem na literatura, considera que, apesar de projetada como um ser totalmente determinado - como o é o ser humano -, não tem a mutabilidade e a infinitude das determinações destes. Sendo objetividades puramente intencionais, as personagens seriam inevitavelmente marcadas por zonas indeterminadas, embora o leitor normalmente não as note, já que se atém ao que é positivamente dado, "encobrindo zonas indeterminadas", tendendo, além disso, a atualizar certos esquemas preparados, ultrapassando o que é dado no texto, ainda que geralmente guiado por ele[95]. Como explica Rosenfeld, as personagens são mais coerentes que as pessoas reais - e mesmo quando incoerentes, revelam, pelo menos nisso, coerência. Além disso, têm maior exemplaridade - mesmo quando banais -, maior significação e, paradoxalmente, maior riqueza - em decorrência da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, "que reune os fios dispersos da realidade num padrão firme e consistente". Em suas palavras, "As personagens, portanto, adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto"[96].

Ao observar que as personagens, como seres puramente intencionais e projetados por orações, revelam-se mais transparentes à nossa visão que os seres reais, Rosenfeld ressalta que isso acontece a tal ponto que se pode levar "a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências" , refazendo-se assim "o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridiscência, e reinstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa

---

[95] ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p.33.

[96]Ibidem, p. 34-5.

real"[97]. Algo semelhante diz Antonio Candido, quando considera que "O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes."[98] .

As personagens do romance católico normalmente não se explicam ou são explicadas pelo narrador ou pelo autor. A impalpabilidade continua sendo a característica marcante, não sendo possível reunir elementos que dêem conta de um retrato psicológico preciso, sobretudo quanto ao seu aspecto comportamental. Se é dado acesso aos seus conturbados estados internos, apenas se vislumbra a possibilidade de definir aquilo que os determina. O modo como somos levados a percebê-las, ou seja, como seres contraditórios que não compreendem o que os cerca, nem a si mesmos e tampouco ao outro, nos quais comumente não se verifica uma relação clara de causalidade entre o que lhes vai à mente e a maneira como se comportam, por si só sugere uma intenção de imitar a opacidade do ser humano. Além disso, essa intenção é construída de tal maneira, que faz com que as zonas indeterminadas dessas personagens comecem de alguma forma a funcionar, num processo intenso que resulta no seu caráter inesgotável e insondável - ainda que construído e apenas aparente. Daí a impressão de nunca podermos dar conta de suas determinações.

Se a impressão de que as personagens são infinitamente determinadas é, como observa Rosenfeld, marcante no romance moderno, no caso da tendência católica ela é levada ao extremo, sendo intencional e literariamente construída com o intuito de reproduzir uma visão do ser humano como criatura que não é fundamentalmente inteligível. Como bem observa Antonio Candido, ao tratar dessa "ilusão do ilimitado", a natureza aberta e sem limites da personagem é uma estrutura limitada: não se trata, esclarece, de admitir um sem-número de elementos de maneira caótica, mas, ao contrário, da escolha de alguns elementos, que são organizados segundo uma determinada lógica de composição, ainda que a aparência seja a de uma ausência de lógica.

---

[97] ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 35.

[98]CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 58.

Ainda com o crítico, uma das funções capitais da ficção é proporcionar um conhecimento mais completo e mais coerente que o conhecimento fragmentário que temos dos seres:

> Na verdade, enquanto na existência cotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabalecer e ilustrar o jogo das causas, desvendando as profundidades reveladoras do espírito[99].

No caso do grande romance católico moderno, conhecer mais profundamente o ser humano não implica necessariamente atingir os motivos profundos de suas ações; talvez signifique justamente conhecê-lo em todo seu mistério, diante do Mistério da atuação divina na terra. Num certo sentido o conhecimento que se tem das personagens no romance católico é tão decepcionante, fragmentário ou limitado quanto o que temos dos seres humanos, mais próximo, assim, da própria experiência humana. No primeiro caso, entretanto, a impossibilidade de compreender os seres ilumina, como em negativo, um conhecimento que transcende os limites da razão e que poderia ser definido como a atuação da sombra de Deus no mundo.

Pode-se afirmar, portanto, que o caráter excepcional das personagens do romance católico deve-se, em grande parte, ao seu aspecto humano, sendo a sua inefabilidade, ao contrário do que certa crítica já observou, o fator primeiro responsável por essa proximidade com os seres reais; o que faz pensar que quando a crítica se refere ao "ser humano" - do qual as personagens se afastariam - na verdade teria em mente uma visão deste determinada pelo método realista, ou então uma concepção de religião norteada por uma metafísica mais objetiva.

As considerações de Rosenfeld e Candido ganham novos contornos à luz de "Les romancier et ses personnages", ensaio em que Mauriac permite encarar a resistência da crítica em aceitar o caráter "artificial" das personagens do romance católico como fruto de uma contradição entre as próprias leis da realidade e as leis do romance quanto à verossimilhança. É patente como Mauriac, assumindo uma atitude que parece iluminar a dos demais romancistas católicos, expõe sua angústia frente à constatação de que o fazer romanesco como ato de criação existe, porém marcado pela impossibilidade de atingir aquele que seria seu maior objetivo: apreender a realidade em seu todo:

---

[99]CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 66.

> [...] nossas personagens raciocinam, têm idéias claras e distintas, fazem extamente o que querem fazer e agem segundo a lógica, ao passo que, na realidade, o inconsciente é a parte essencial de nosso ser e a maioria de nossos atos tem motivos que escapam a nós mesmos. Se descrevemos num livro um acontecimento assim como o observamos na vida, é quase sempre isso que a crítica e o público julgam inverossímil e impossível. O que prova que a lógica humana que rege o destino dos heróis de romance não tem quase nada a ver com as leis obscuras da vida verdadeira[100] .

As considerações de Mauriac permitem acreditar que, quanto mais se tenta reproduzir a vida verdadeira segundo uma lógica racional que é da ficção romanesca, menos o resultado é tido como verossímil, justamente porque a lógica da vida verdadeira tem um caráter obscuro, ultrapassando a compreensão humana. A solução do romance católico, em sua empreitada, como será possível acompanhar mais adiante, foi não somente assumir a impossibilidade humana de apreender a realidade em toda sua complexidade, como também tentar reproduzir essa impossibilidade por meio da ficção; traduzindo-a, de uma perspectiva católica, como a obscura atuação da sombra de Deus no mundo. Entrevê-se aí uma postura filosófica que parece determinar o lugar ocupado pelo romance católico no contexto do romance moderno.

O modo como a linguagem se configura no romance católico é um bom exemplo de como se dá essa apreensão paradoxalmente mais profunda da existência, que põe em xeque a própria noção de verossimilhança. Ainda que as personagens sejam de classes sociais e possuam nível intelectual distinto, não se verifica da parte dos escritores a intenção de conferir-lhes um modo de expressão condizente com a origem ou formação destas, tampouco que as distancie do modo como se expressa o narrador ou o autor. Desse modo, não há a tentativa de imitar a linguagem das personagens segundo seu próprio universo cultural, mantendo-se um uso uniforme de linguagem. Interessa particularmente o resultado desse procedimento: de um lado a impressão de que as personagens possuem um poder de catalizar questões sobre a existência que não somente não condiz, por vezes, com sua origem, como com a consciência que poderíamos ter a nosso respeito e sobre a vida – o que, de um ponto de vista realista, poderia ver visto como sinal de inverossimilhança; do outro a forte impressão de adentrarmos uma dimensão repleta de grandes revelações.

---

[100]MAURIAC, F. O romancista e suas personagens. In: -------. **Thérèse Desqueyroux.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.180.

Ao privilegiar a construção de uma atmosfera uniforme por meio da linguagem, os romancistas convidam leitores e críticos a jogar o seu jogo, partilhar de certas regras, muitas das quais só adquirem sentido num universo ficcional fechado, ainda que este sirva de porta a uma suposta grande verdade e simule a própria vida em sua complexidade. Da aceitação dessas regras depende, num certo nível, a maior ou menor aceitação da verdade das personagens. Quando delas faz parte o caminho da salvação, por mais tumultuoso ou nebuloso que ele se mostre, a resistência da crítica parece diminuir, atitude essa que remete a uma concepção ainda limitada das próprias possibilidades do romance católico, segundo a qual seu objetivo primeiro é a edificação do leitor, o que se daria necessariamente por meio de uma mensagem clara de esperança. Essa última questão, por sua vez, relaciona-se com a acusação de certa crítica de que as personagens do romance católico seriam sujas demais, pouco exemplares para configurar dramas edificantes.

No contexto dessa vertente romancesca, não há como negar o apego dos autores a situações-limite, quadro em que o sofrimento humano constitui o próprio motor da ficção e em que as noções de pecado, perdão, reincidência, salvação e perdição são centrais.

Tendo em conta a obra de Georges Bernanos, Moeller observa que no universo católico verifica-se uma forte relação entre o amor divino e o sofrimento humano. A esperança, configurando-se em sua mais alta tensão, a que termina por nos consumir, como explica, é a mesma que nos transfigura e nos dá o amor divino em troca de nosso pobre sofrimento humano. Assim, a idéia do sofrimento como caminho necessário à redenção por si só justificaria o apego dos romancistas às situações extremas em que se encontram suas personagens, todas desenhando, misteriosamente, um ícone, o do corpo de Jesus, no qual se perfaz a paixão redentora – imagem utilizada pelo próprio Moeller[101].

Tratando também da obra de Bernanos, Emmanuel Mounier permite que se explique tal apego por meio de viés complementar, que engloba inclusive as cobranças realistas de que as personagens se expliquem aos olhos do leitor. O crítico desenvolve a idéia de que Deus se manifesta como paradoxo das almas, mais que como luz dos espíritos, como escândalo, mais que como pensamento, como provocação, mais que explicação. A ignorância, a obscuridade, a

---

[101]MOELLER, Charles. **Littérature du Xxe. siècle et christianisme** (vol I - Silence de Dieu). Paris: Casterman, 1964, p. 398.

ambivalência, a confusão, a insegurança do espírito e do coração viriam a nós em toda a parte em que Deus é verdade. Nesse sentido a teologia teria em nosso mundo de hoje uma vocação especial, não a de tranqüilizar, mas de assegurar-nos porque não há segurança se não for a da fé e na fé[102].

Ainda que Moeller e Mournier se detenham particularmente em Bernanos, suas considerações, articuladas em perspectivas paralelas, lançam luz sobre a importância da extrema manifestação do sofrimento – o que se dá num percurso sinuoso e obscuro - no campo de explorações do grande romance católico do início do século XX. Como observa Adonias Filho, tendo em conta a obra de Cornélio Penna,

> O romancista, ao invés de estabelecer o desencontro, não opõe a fé, a esperança e a caridade ao desespero, à angústia e à solidão. Somando-os, abrigando-os no mesmo coração, ergue as questões que se sucedem com gravidade.
> Inúmeras, dissolvendo-se nos episódios e nas personagens, essas questões se configuram como os próprios alicerces da problemática. Não será difícil resumi-las em bases perfeitamente caracterizadas. Se é evidente a hostilidade, pela incompreensão, entre os seres; ainda mais evidente a tragédia do ser em encontrar-se, diante de si mesmo, na mais absoluta solidão. É a solidão, sempre responsável pela angústia, que elimina a possibilidade do encontro entre os seres iguais. É a imagem, sem a menor dúvida, a inconfundível imagem de Jó: o homem, seu lamento, as cinzas. A revelação, porque extrema, consulta os nervos que latejam. Seu percurso é imenso, fragmentando-se em situações as mais singulares, na moderna ficção universal. O "apocalipse do nosso tempo", do qual participa a novelística de Cornélio Penna, e que Rozanov estabelecia em termos inequívocos – "a religião ou nada!" – tinha o lastro imediato na imploração de Kierkegaard e no misticismo de Swedenborg [103].

No Prefácio à sua tradução de *Thérèse Desqueyroux*, Carlos Drummond de Andrade articula um ponto de vista iluminador sobre essa discussão, levantando uma hipótese para

---

[102] MOUNIER, Emmanuel. **A esperança dos desesperados:** Malraux - Camus- Sartre - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.153.

[103] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXIII-XXIV. Ainda com Adonias Filho, o "romance católico" contrariaria a chamada "mística do inferno" – "Transforma-se em imediato o fim mediato da especulação: a procura de Deus, que em Cornélio Penna será uma constante, se transfigura através desses romancistas numa espécie de duelo com o próprio Deus. A raiz kierkegaardiana é visível: Deus, e observa Gustavo Thibon ao examinar *Le drame de Kierkegaard*, vive o mesmo conflito que a criatura. O esforço herético da inteligência para explicar a desesperação humana – em sua solidão, seu medo, sua angústia – engendra esse orgulho demoníaco que só faz agravar o 'apocalipse do nosso tempo'. Em Marcel Jouhandeau, por exemplo[...], esse orgulho, que parece tecido com as chamas do inferno, se traduz na confissão do romancista: o conflito é este *entre Dieu et moi*. /[...] Contrariando-o, porém, reagindo deliberadamente contra semelhante rendição – e também situado no 'apocalipse do nosso tempo' – o que denominaria o 'romance católico' não fosse a controvérsia" (op.cit., p.XXVII-XXVIII, grifo do autor).

explicar por que Mauriac teria encontrado no catolicismo seus amigos fervorosos e seus detratores cruéis:

> O zombeteiro professor Thibaudet observa, a propósito de sua obra [de Mauriac], que "a Igreja, por muito tempo hostil ao teatro, nunca viu com bons olhos o romance, mesmo o católico", abominando neste não já a descrição deleitosa do pecado, mas o próprio pecado original do romance. De resto, esclarece Jean Prévost, não é em nome da fé ou da pureza, mas como ordem estabelecida e poder oficial que a Igreja censura certas tendências de Mauriac, tão avesso ao constrangimento das fórmulas sociais. Por sua vez, o próprio romancista, nas páginas do seu pungente *Journal*, registra o fato: "Os que fazem profissão de crer na queda original e da corrupção da natureza não suportam as obras que dão testemunho dessas coisas". Em traços muito sumários, ficou definido o conflito entre o romancista religioso e sua religião, entre Mauriac e o catolicismo. O escritor versa matéria proibida, matéria de escândalo; pintar o pecado é convidar a pecar.Mas quando se tem o gosto da profissão e essa profissão é a de romancista, não se pode fugir ao romanesco, ou seja, ao pecaminoso. O citado Jean Prévost procura resolver a questão em proveito de Mauriac; na sua opinião o conflito existe menos entre o cristianismo e a coisa literária do que entre elementos cristãos: "no próprio interior da fé; entre um pensamento essencialmente cristão e certos pontos da conduta cristã"; "é escandaloso, aos olhos dos cristãos, pintar o mundo tal como ele é aos olhos dos cristãos. [104]

Se o balanço crítico esboçado por Drummond permite entender o posicionamento resistente da crítica católica dentro das contradições internas ao próprio cristianismo, leva, por outro lado, a questionar por que alguns romancistas católicos foram mais bem aceitos quanto ao modo de caracterização das personagens. É possível cogitar que o escândalo dos cristãos, quando deparam com o mundo retratado tal qual o vêem, agrava-se ao se verificar, na obra de um determinado autor, uma visão pessimista, que normalmente se concretiza na impossibilidade de salvação. Essa hipótese permite entender, por exemplo, a maior condescendência da crítica em relação à obra de Bernanos, que já foi chamado por Moeller de "profeta da *joie* divina".

Outra idéia que merece destaque na passagem acima é a de que, pintando o pecado, o romancista não somente pecaria, como também convidaria a pecar, idéia que desemboca em uma noção de romance (católico) como atividade inerentemente pecaminosa. De fato, essa é uma das maiores preocupações que sustentam as cobranças de grande parte da crítica, que parece não conceber a literatura como atividade que permite um distanciamento entre criador e criaturas.

Entre os romancistas católicos verifica-se uma tendência a construir as personagens por meio de elementos retirados da própria experiência pessoal, que constituem, como é patente em

---

[104] In: MAURIAC, F. **Thérèse Desqueyroux**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 9-10.

Julien Green, Mauriac e Octavio de Faria, por exemplo, o ponto de partida necessário para a criação literária. Uma vez que todos os homens são
pecadores, como não se tornar cúmplice do pecado das personagens no próprio ato de criá-las, sobretudo quando se acredita que, nesse ato, a cumplicidade entre romancista e personagens seria o próprio fator a conferir-lhes verdade?

Mauriac trata diretamente dessa questão no já referido "Le romancier et ses personnages", numa postura que assume, na relação entre romancista, personagens e seres reais, um distanciamento possível pelo processo de ampliação por que passam esses últimos ao atravessarem a "lupa" da criação ficcional. Retomando sempre a tese de que o romancista é um imitador do Criador, questiona de que parte de si mesmo nutriria suas personagens. Revela que por muito tempo aceitou a idéia de que as personagens seriam bode-expiatórios dos pecados que não cometemos ou dos atos heróicos que não ousamos executar. O romancista seria, nesse sentido, herói ou pecador por procuração. Entretanto parece-lhe que essa interpretação não dá conta suficiente do formidável poder de deformação e ampliação que seria um elemento essencial da arte do romancista: "Nada do que vivem nossos heróis tem as mesmas proporções do que sentimos nós mesmos"[105]. Como quem se isenta em parte dos atos de heroísmo e de pecado das personagens que cria, Mauriac reforça a idéia de que o romancista é uma lupa que tem o poder de transformar seres em monstros. Novamente aqui tem-se a idéia de "complicar" as personagens, no caso "ampliá-las", sugerindo pela contramão que o pecado destas seria sempre maior que o imaginado pelo romancista, o que significa dizer que inevitavelmente as personagens trairiam o artista, observação que torna o aspecto de "defesa" em seu texto mais explícito nesse ponto:

> E não apenas ele amplifica desmedidamente e de um nada faz um monstro, mas também isola, destaca sentimentos que em nós são enquadrados, contidos, suavizados, combatidos por uma multidão de sentimentos contrários. E é por isso que nossas personagens não apenas nos representam, mas ainda nos traem, pois ao mesmo tempo que amplifica, o romancista simplifica."[106].

---

[105] MAURIAC, F. O romancista e suas personagens. In: ------. **Thérèse Desqueyroux.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002,p.164.

[106] Ibidem, p. 165.

Charles Moeller acredita que Julien Green teria tentado uma solução para esse problema no romance *Varouna*. Ao revestir de si a personalidade de uma santa, a romancista Jeanne, personagem do romance, Green atenderia ao apelo da conversão. Notando que também os santos são pecadores, Green teria apresentado como solução a coexistência do Bem e do Mal, do pecado e da Graça no mundo descrito no romance - o escritor cristão teria descoberto na alma de seus heróis mais que os pecados destes, a Graça divina que os solicita. Moeller, na longa mas imprescindível passagem abaixo, lança mão de argumentos tomistas para convencer-nos de que o romancista cristão pode descrever o pecado sem se tornar seu cúmplice. Suas considerações desembocam em Santo Agostinho, mais precisamente na importante distinção entre detestar o pecado e amar o pecador:

> Digamos melhor: o que o romancista reveste, aquilo com que se identifica, não é um mundo uniformemente pecador ou santo, mas um universo misturado, aquele pelo qual Cristo morreu; "tornando-se" este "universo", o romancista une-se à verdade cristã integral; a luz da graça que se encontra nele existe também nos homens que descreve; ela é mesmo a luz de Deus. Além disso, um ponto central da doutrina tomista clareia-se aqui. A inteligência eleva a seu nível espiritual as coisas que são inferiores ao seu próprio ser; as realidades superiores à inteligência discursiva são melhor conhecidas, ao contrário, pelo amor.A inteligência eleva a ela, fazendo-as penetrar no íntimo do seu ser, as coisas que ela conhece; a vontade nos tira de nós e nos faz aderir às coisas. É preciso portanto evitar amar as coisas inferiores, e contentar-se em conhecê-las pelo espírito; é preciso, ao contrário, amar as coisas superiores ao espírito, por exemplo Deus, mais que reduzi-las ao nível de conceitos discursivos. O romancista cristão pode então descrever o pecado, sem ser cúmplice dele, por meio de sua inteligência artística; ele deve ser "cúmplice" , por seu amor, das coisas unicamente divinas. Conhecer o "mal" pela inteligência não é ter dele um conhecimento abstrato; a inteligência num sentido estrito só conhece o sensível por referência às *species impressae*, sensíveis; *a fortiori,* o espírito do artista, trabalhando sobre o sensível, atinge, evitando a cumplicidade malsã, uma verdade concreta toda poderosa. Se a experiência do pecado, uma vez realizada, pode ser útil ao romancista, ela só é utilizável quando transposta ao nível do espírito. O pecador no momento em que peca, não escreve romances; ele se perde, por uma identificação com o nada [néant]. Compreende-se melhor agora a necessidade de "purificar a fonte", de que fala Mauriac. Não nos esqueçamos de Santo Agostinho: é preciso que o romancista "deteste o pecado e ame o pecador"; de mais, o risco de cumplicidade com o pecado não existe somente para o romancista, mas para cada um de nós, em nossa vida cotidiana. Amando os "pecadores", detestando o pecado, o romancista fará da "metamorfose" romancesca uma "transfiguração"[107] .

A idéia de detestar o pecado e amar o pecador atravessa de modo quase sempre evidente as discussões sobre a obra dos grandes romancistas católicos do século XX. O que

---

[107]MOELLER, C. **Littérature du Xxe. siècle et christianisme** - Silence de Dieu. Paris: Casterman, 1964, p. 366. 4v. (tradução nossa).

certa crítica não demonstra reconhecer na atividade artística são os mecanismos de cumplicidade e afastamento concomitantes de que trata Moeller, muito embora seja mais condescendente com os escritores em que o caminho da Graça, ainda que nebuloso, concretiza-se de alguma forma também num nível mais superficial da narrativa.

1.4.2. O crime como redenção

Como se acompanhou anteriormente, ao reconhecer o sofrimento como um dos principais *leit-motifs* da grande literatura católica das primeiras décadas do século XX, Haquira Osakabe, sem abordar a questão de um ponto de vista propriamente teológico, interpreta-a antes de mais nada como a corporificação de inquietações agudas que marcaram o mundo ocidental do período[108]. Em ensaio posterior, Osakabe retoma a questão do sofrimento, articulando-a mais explicitamente à noção de crime, quando então o apego às situações-limite ganha outras dimensões, apontando para a eleição do gênero policial como modelo de narrativa por meio do qual dar forma literária a tais inquietações:

> Via de regra, quase toda a ficção católica do período terá sua trama construída a partir de um ato sacrificial, muito próxima do crime. E todo o esforço das obras será o de especular sobre o sentido restaurador desse sacrifício. Obras de autores como Bernanos, Julien Green, Léon Bloy, para ficar apenas nos franceses, testemunham essa atitude cujo exame me parece poder trazer à tona elementos importantes para a compreensão desse já quase saudoso século.
> No caso brasileiro, essa atitude não parece ter sido diferente. Nação inegavelmente católica, até então, com a formação religiosa fazendo parte do quadro da educação mais aprimorada sobretudo da elite culta do país, não poderia ser diferente a literatura produzida e prestigiada no período [remete aqui a *Elite intelectual e restauração da Igreja*, de Alípio Casali. Petrópolis: Vozes, 1995]. A repercussão das obras de Octávio de Faria, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, grupo central no romance católico, e das obras de autores identificáveis com eles como José Geraldo Vieira e Adonias Filho, confirma o quanto no período eram vivas as questões testemunhadas pelos seus romances[109].

Voltando sua análise particularmente para *Fronteira*, de Cornélio Penna, e *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso, Osakabe atenta para a "compreensão [da parte desses

[108] OSAKABE, Haquira.O romance católico da década de 30. p. 9 (texto inédito).

[109] OSAKABE, Haquira. O crime como redenção – Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÒ, E. ; VECCHI, R. (org). **Formas e meditações do trágico moderno –** uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Ed., 2004, p. 80-1. Como observa Osakabe, a superação histórica de tais questões, como também de várias opções estéticas assumidas pelo grupo, além da própria resistência da tradição crítica progressista que passou a liderar as discussões culturais no país naquele momento, seriam responsáveis por tal tendência literária ter deixado de marcar presença no público leitor brasileiro, que tornou-se mais afeito a obras socialmente mais engajadas.

romancistas] do fulcro moral com que o então já estabelecido romance católico francês se defrontava: a relação entre a natureza humana e sua vocação para o crime"[110]. Ao relacionar a idéia de crime à possibilidade de redenção, o crítico aponta o apego a um padrão narrativo - que acredita ser de Dostoievski – "que acentua um caráter policialesco com coincidências artificiosas para fechar o quadro das ações"[111]. Consequentemente, motiva que se acompanhe mais de perto a relação entre o romance católico e o gênero policial.

É inegável a apropriação que o romance católico faz do gênero policial, com o qual compartilha, num nível mais evidente, elementos como lugares, motivos e personagens. Em Julien Green, por exemplo, o caso de desdobramento de personalidade que culmina com um suposto suicídio em *Le voyager sur la terre*; o assassinato do pai por Adriénne Mesurat no romance que recebe o nome desta; a morte de um velho por Gueret no cenário sombrio de uma pequena cidade da província francesa, em *Léviathan*; a cena central de *Épaves* em que uma moça grita por socorro às margens do Sena, já obscurecidas pela noite; em Bernanos, o assassinato de Marquis por Mouchette, tomado como suicídio, em *Sous le soleil de Satan*; Fiodor que, matando Chantal em *La joie*, suicida logo após; os suicídios, linchamentos e assassinatos enigmáticos em *Monsieur Ouine*; o assassinato brutal da senhora rica em *Un crime*; em Cornélio Penna, o mistério em torno dos papéis deixados pelo Juiz em *Fronteira*, bem como a sombra de um crime que paira sobre Maria Santa e também o narrador; a proximidade entre a fazenda do Rio Baixo e um grande sepulcro em *Dois romances de Nico Horta*, atmosfera misteriosa em que a morte ronda e que também se reconhece em *Repouso*; a morte misteriosa da filha menor do Comendador e a tentativa de assassinato deste último em *A menina morta***,** bem como o sumiço de sua esposa, entre outros eventos sinistros; na Tragédia Burguesa de Octávio de Faria, as atitudes de Pedro Borges, que abusa sexualmente da inocência de moças e moços aplicando-lhes armadilhas friamente calculadas, personagem que não pensaria duas vezes antes de tirar a vida de alguém pela mais banal das razões, assassinado por Branco, seu principal rival; em Lúcio Cardoso, a tentativa de Pedro de tirar a vida da própria esposa com veneno em *A luz no*

[110] OSAKABE, Haquira. O crime como redenção – Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÒ, E. ; VECCHI, R. (org). **Formas e meditações do trágico moderno –** uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Ed., 2004, p. 87.

[111] Ibidem, p. 85.

subsolo, sendo morto por esta no final; José Roberto que, em *Mãos vazias*, mata seu companheiro a golpes de enxada, fugindo depois; o clima de mistério e morte que paira sobre as personagens em *Crônica da casa assassinada.*

Se por um lado é possível identificar num nível mais raso da narrativa alguns elementos comuns ao gênero policial, prevalece a forte impressão de que o romance católico redimensiona-os de tal forma, que os próprios limites desse gênero diluem-se, por meio de mecanismos motivados por uma postura literária e filosófica que se faz entender no contexto do pensamento católico do século XX.

1.4.2.1. O caso dos romancistas franceses

Em *Le voyager sur la terre*[112], de Julien Green, o estudante Daniel O´Donovan, acometido pela Graça, experimenta-lhe o poder devastador, parecendo conseguir somente pela morte algum tipo de libertação espiritual. Trata-se de um jovem sobre o qual não se sabe ao certo ter caído a salvação ou a danação. Ao complementar o discurso de Daniel com o de testemunhos exteriores que conferem aos fatos nuanças diversas, quando não uma outra versão, Julien Green não pretende reunir depoimentos tal qual um detetive em busca de uma solução palpável para o crime. Antes, encontra uma solução formal para uma questão essencial em sua obra, a da dupla realidade: a realidade aparente e a verdade, sempre interior[113]. No contraste entre o ponto de vista de Daniel e o de testemunhas exteriores, o discurso imaginário do primeiro revela-se como o "verdadeiro". O processo é ainda intensificado por meio da dissociação da personalidade de Daniel, que não somente perde a consciência com freqüência, como não tem a compreensão do processo por que

[112]Novela publicada pela primeira vez em 1926 na *Nouvelle Revue française* e depois, individualmente, em 1927. In: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, 2 v. Todos os romances do autor citados neste trabalho encontram-se na referida edição.

[113]Jacques Petit identifica em *Christine*, de Julien Green (novela publicada inicialmente na revista *Vita* em 1924, e depois em 1927 e 1928, aqui seguida do romance *Léviathan*), aquela que seria uma questão fundamental na obra do autor: a contradição entre a realidade aparente e a verdade, que é interior. Na novela, a relação entre a transgressão do interdito - impossibilidade de reencontrar-se com a prima Christine por ordens da mãe - e a suposta morte daquela permanece misteriosa aos olhos de Jean, o narrador. Este, embora adivinhe o duplo fundo da história, reconhece sua impossibilidade de esclarecer o mistério, gerando uma ambigüidade de interpretação: Christine pode ter morrido pela própria doença ou por ter recebido o anel do primo, este tendo desobedecido às ordens da mãe. PETIT, Jacques. Christine - genèse e structure. In: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v.1, p. 1037-9.

passa. Assim, a novela poderia ser lida como um sonho de uma impossível libertação espiritual, processo em que a alma e sua necessidade de pureza teriam destruído o próprio corpo, quando faz sentido a hipótese de que Daniel teria suicidado. Ainda que no romance o ato criminoso não configure motivo de uma investigação criminal, o suposto suicídio de Daniel funciona como ponte para um terreno além da simples psicologia, em que os limites da compreensão humana materializam-se no contraste entre realidade aparente e verdadeira, sem que a intenção desta última seja a de elucidar a primeira.

Como é comum na obra de Julien Green, o desejo de libertar-se superpõe-se ao desejo de Absoluto, confundindo-se, num nível mais superficial da narrativa, com o amor não realizado ou desejo de posse. É o caso, por exemplo, de *Léviathan*[114], romance em que se reconhecem com mais clareza elementos policialescos, como as fugas e tentativas de esconder-se da polícia, além de atos de denúncia e a coleta de testemunhos. Ainda assim, no desespero do preceptor Guéret, a fuga física confunde-se com libertação espiritual, no qual oscilam sentimento de liberdade e de prisão, sendo embaçadas as próprias noções de criminoso e vítima. Na narrativa, o tema da violência atrelada ao amor não realizado de Guéret concretiza-se no espancamento de Angéle, que revela, daquele, uma paixão tão violenta quanto uma obsessão delirante pela morte. Como observa Petit, no entrelaçamento de destinos, as personagens sentem-se presas em uma armadilha, como se não

[114] Romance publicado integralmente na *Revue de Paris* entre 1928 e meados de 1929, tendo a publicação começado antes mesmo que a escritura do texto tivesse sido concluída; é lançado em 1929 pela Plon. Nele, Guéret é um preceptor que se sente fortemente atraído por Angéle, jovem tintureira por quem rapidamente passa a nutrir uma paixão ingênua e um tanto servil, estabelecida como em um jogo em que a jovem o seduz e depois o afasta, como que atraída e repelida ao mesmo tempo. Levado ao extremo de seus nervos, Guéret esbofeteia Angéle e, durante a fuga, mata um velho que se encontrava em seu caminho. Ver também *Mont-Cinère* e *Adrienne Mesurat.* O primeiro romance foi publicado em sua versão completa pela primeira vez em 1928; quanto ao segundo, saiu inicialmente em *La Revue hebdomadaire* em 1927 e depois, em edição individual, nesse mesmo ano. Em *Mont-Cinère*, a tentativa frustrada de libertação da personagem Emily, cuja vida solitária é guiada pelo medo da miséria e o pavor de ser espoliada, concretiza-se ao incendiar a propriedade que dá título ao romance. O comportamento da protagonista de *Adrienne Mesurat* também é paradigmático na obra de Mauriac. Jovem solitária e melancólica cujas tentativas amorosas marcam-se pela frustração, Adrienne encontra-se perdida num universo cuja lógica não compreende; controlada pelo pai autoritário, tampouco encontra consolo junto à irmã, Germaine, que tem o humor marcado pela tuberculose. Deixa-se dominar pelas insinuações de sua única amiga, Mme Legras, que adivinha seu amor pelo médico celibatário de idade avançada, como também o seu crime: o assassinato do pai. Livre da tirania paterna e da desconfiança constante da irmã, Adrienne não se encontra menos aprisionada. À semelhança de Emily, parece mais debater-se desajeitadamente contra o próprio destino.

conseguissem fugir ao destino que é seu e que as une. Como acredita, seria possível pensar na armadilha (*piège*) como verdadeira estrutura do romance[115].

Ainda que a idéia de armadilha remeta à de intriga criminal que, anunciada em *Adrienne Mesurat*, ganha contornos mais claros em *Léviathan*, na obra de Green ela revela um viés bastante particular, que transcende o mero aspecto policialesco: sugere-se que as personagens não podem se libertar das amarras de um destino já traçado de antemão. Cabe, assim, questionar quem seria o autor desse destino já traçado. A impossibilidade de libertar-se do destino far-se-ia entender pela constatação de que Deus definiria um final de Seu agrado aos homens? Livrar-se da inexorabilidade dos planos traçados por Deus seria uma ilusão humana? Estas ganham uma dimensão mais complexa quando se questionam nos romances os próprios limites entre a salvação e a condenação divina, dos quais as categorias de crime, criminoso e vítima previstas pelo gênero policial não poderiam dar conta.

No universo da ficção greeniana, o ato criminoso é indubitavelmente o elemento a partir do qual o aspecto dual da realidade é explorado verticalmente e, nesse sentido, procura-se atravessar a dimensão da realidade que pode ser apreendida racionalmente. Mais que isso, a noção de crime permite que as dimensões humana e divina sejam postas em questão, fornecendo acesso a uma zona misteriosa e paradoxalmente mais reveladora, material de verdadeira exploração. Nas próprias palavras do escritor, "Meus romances deixam entrever nas grandes agitações o que creio ser o fundo da alma e que sempre escapa à observação psicológica, a região secreta onde Deus trabalha"[116]. Ao tratar da composição

---

[115] In: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 1, p. 1174-5.

[116]Apud MOELLER, Charles. **Littérature du Xxe. siècle et christianisme**-Silence de Dieu. Tornaci: Casterman, 1964, p. 354. 4v. Como ressalta Charles Moeller, Green tem como objetivo ultrapassar a "realidade convencional", transformando-a em "realidade de visão" que, nas palavras do próprio romancista, é decorrente do "olhar de quem sabe", olhar esse muito próximo de uma criança (p.333). A questão torna-se mais complexa quando se atenta para o fato de que a "realidade de visão" - ou de "sonho", como querem alguns - não acarreta propriamente deformação, e sim, como bem observou Jacques Madaule a respeito de *Épaves*, a "revelação de insondáveis abismos, murmúrios de um mundo-por-detrás" (Apud GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 2, p. 1317). Para a mesma direção aponta a seguinte observação de Thiébaut sobre *Le visionnaire*: " Ninguém hoje em dia na França sabe como Green conduzir a realidade, a pequenos golpes insensíveis, em direção ao pesadelo e unir tão bem os dois mundos que não se pode mais separá-los" (In: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 2, p. 1397). "Pequenos golpes insensíveis" parece sugerir que a realidade em Green configura-se como tal, não somente por uma questão de técnica na articulação das duas realidades, mas pela sutileza do tom em que se dá uma análise psicológica que não pretende resolver esse confronto.

de seus romances em prefácio a *Minuit,* Green explica que " [se trata de uma] realidade aguda com um pensamento-por-detrás de irrealidade profunda"[117]. Seria possível encarar esse "pensamento-por-detrás" como o modo de codificar, na escrita dos romance, a zona em que Deus e os homens dialogam, mesmo porque possibilita que se entreveja, numa realidade aparentemente banal, a sombra da presença divina.

A apropriação do gênero policial na obra de Julien Green, tendo como centro o ato criminoso, permite ao romancista tratar da crença no livre arbítrio, da responsabilidade do homem pela sua salvação, por meio da purificação constante da alma. A fatalidade, no caso, estaria em não se estabelecer uma comunicação adequada entre Deus e as almas, diálogo que é fruto da liberdade em seu sentido mais profundo e que vai reverter-se em julgamento de nossa própria consciência[118].

À semelhança do que ocorre na obra de Green, o que interessa a Mauriac são as sutilezas do comportamento das personagens, sobretudo quanto a suas reações ambíguas, o que em grande parte justifica o apego às situações-limite, em meio às quais se reforça a idéia de que não se pode de fato dar conta do que se passa nas profundezas dos seres. Na ficção do autor, chega-se mesmo a um ponto em que a impressão resultante é de total impossibilidade de julgá-las segundo a lei dos homens, como pela lei de Deus. Quanto à ligação com o gênero policial, deve-se atentar que a sugestão do ato criminoso quase sempre se reveste de um tom psicologizante que envolve algum tipo de transgressão nas relações de maternidade e paternidade[119].

---

[117] Apud GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 2, p. 1431.

[118]"[...] os segundos que decidem um destino são fruto de uma longa série de ações que nós não percebemos como ligadas por um secreto encadeamento. Os instantes que decidem a nossa vida parecem bem mais ditados, impostos por um misterioso impulso interior, que conscientemente escolhidos , após um debate em que se pesariam os prós e contras. Essa ausência aparente de deliberação não significa de modo algum ausência de liberdade, mas é uma manifestação da liberdade ela mesma, no que possui de mais essencial; nossos atos anteriores, os mil pequenos detalhes que registramos sem nos darmos conta, as inúmeras e minúsculas negações que deixamos passar ao longo dos dias, tecem pouco a pouco, no nível do inconsciente e do subconsciente ["rins e corações", segundo a Bíblia], uma trama secreta. À ocasião de um evento mínimo, um ato surge, que parece pré-formado, ditado, que parece sair de nosso cérebro todo armado; esses atos parecem inesperados, inexplicáveis, mas na realidade exprimem uma parte de nosso íntimo; em outros termos, é no nível dos "habitus", no plano desses atos secretos, de cumplicidades interiores, quase inconscientes, que se joga a partida. Um dia chega em que nossa liberdade profunda, essa ligada à parte de nós mesmos em que Deus fala, á alienada, retirada nas malhas que nossos atos teceram secretamente" (Apud MOELLER, Charles. **Littérature du Xxe. siècle et christianisme**- Silence de Dieu. Tornaci: Casterman, 1964, p.345-6. 4v.

[119]É o caso, por exemplo, do paradigmático *Genitrix***,** romance em que Fernand e Félicité Cazenave - primo e tia de Jean em *Le baiser au lépreux* - reaparecem como personagens centrais. *Genitrix* é uma narrativa

Quando se atenta que a impossibilidade de compreender totalmente os seres sinaliza a impossibilidade de acesso a uma dimensão que na verdade é de domínio divino, cresce a suspeita de que o aspecto religioso de sua ficção não se restringe à questão da crença manifestada pelas personagens, como seria possível acreditar. É o que bem atesta o narrador de *Le Mal*[120], cuja voz, confundindo-se com a do próprio Mauriac, questiona como descrever o drama interior de Fabien, perguntando-se ainda que artista ousaria imaginar os percursos da Graça, protagonista misteriosa. Tratar-se-ia, como pensa o narrador, de nossa miséria (humana) não poder apreender sem mentira nada além das paixões. Tem-se assim um momento em que vem à tona a impossibilidade de o romance dar conta das questões a que se propõe, impondo ao romancista a tarefa de questionar a própria onisciência narrativa, processo em que se detecta ainda certo pudor ou escrúpulo em ultrapassar uma instância que seria do domínio divino[121].

A relação mais direta da obra de Mauriac com o gênero policial mostra-se com clareza em *Thérèse Desqueyroux,* narrativa inspirada em um processo judicial ao qual o romancista assistira em sua juventude em 1906[122]. Henriette-Blanche Canaby havia sido

---

publicada primeiramente em *Cahiers verts,* de Grasset , em 1923; nesse mesmo ano, por Grasset, sai a primeira edição do romance.

[120] Romance publicado como *Le mal* – primeira versão - em 1924, e como *Fabien* em 1926 – o texto integral e definitivo só seria publicado por Grasset em 1935.

[121] Ainda quanto ao aspecto religioso da obra de Mauriac, um outro procedimento recorrente faz-se perceber com mais clareza em *Le desert de l´amour* (Originalmente publicado em *Revue de Paris* entre1924 e 1925; depois em *Les Cahiers Verts* de Grasset em 1925), romance em que Paul e Raymond Courrèges, respectivamente pai e filho, amam a mesma Maria Cross, que encontram em Paris desezzete anos depois de terem-se envolvido com ela, sem que um soubesse do ocorrido com o outro. Trata-se do questionamento indireto dos desíginios de Deus por meio de uma teia que se constrói entre certas personagens, que lhes determina de alguma forma o futuro, normalmente trágico, à semelhança do que ocorre na ficção de Julien Green. A impressão inicial é de que as personagens cruzam-se por mero acaso- como é o caso do encontro entre o Raymond jovem e Maria Cross, entre esta e o médico que cuidaria de sua saúde e, por fim, o reencontro de todos eles em Paris. Entretanto, entre as tentativas de libertação que experimentam as personagens, ao menos de completarem-se de alguma forma, vagueia a sombra de algo maior e incompreensível que as une, o que não somente relativiza a suposta visão desesperançosa do autor, como faz pensar que esse Destino já estaria de alguma forma traçado por Deus, além dos limites de nossa compreensão. Anders Österling sintetiza essa percepção quando, referindo-se a Mauriac, observa que "Pode-se comparar seus romances a poços estreitos, mas profundos, no fundo dos quais vê-se cintilar na sombra uma água misteriosa" (Discurso de recepção pronunciado por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a François Mauriac em dezembro de 1952. In: MAURIAC, François. **O deserto do amor**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973, p. 23).

[122] Apareceu primeiramente em *Revue de Paris* entre 1926 e 1927; edição original por Grasset em 1927. A trajetória de Thérèse não termina no romance que recebe seu nome. Seis anos mais tarde, possivelmente inconformado com o desfecho, Mauriac retornaria à personagem em dois contos, "Thérèse dans l´hôtel" e

condenada por tentar matar o marido, comerciante de vinhos, com o veneno obtido por meio de prescrições médicas falsificadas. Como é comum em Mauriac, o romancista empresta mais uma vez à realidade seus temas para que possa criar livremente. A diferença essencial entre Henriette-Blache e Thérèse seria explicitada nesse mesmo texto, quando então vem mais uma vez à tona, sob a forma mais aparente de escrúpulo, a intenção de apontar os limites da compreensão humana: a primeira tentara matar o marido por amar um outro homem, ao passo que esta não sabe exatamente o que a conduziu ao gesto criminoso. Esse detalhe vai muito além da simples composição de uma personagem, sobretudo porque reforça uma idéia central na obra de Mauriac: a de que o ser humano não possui todas as chaves para se compreender, tampouco ao outro, condição de que participa o próprio narrador/autor. E é dessa perspectiva que se deve analisar a apropriação de elementos do gênero policial.

O romance termina com Thérèse em Paris, tendo já abandonado o marido salvo a tempo, tentando responder a este por que o teria tentado matar. O que diz não parece óbvio a Bernard, como também, acredita-se, à própria Thérèse: "Era como um horroroso dever". Ainda assim, a conclusão a que chega a personagem sobre sua sede de Absoluto reforça no romance, iluminando a obra de outros romancistas católicos, a idéia de crime como vocação humana. Também em Mauriac, o ato criminoso revela-se necessário para ressaltar as dimensões humana e divina, num processo que não demonstra a intenção de ser esclarecedor, ao menos no sentido mais racional do termo.

Mauriac defende que a razão de ser do romancista reside no fato de que "sejam quais forem, suas personagens agem, exercem uma ação sobre os homens. Fracassam na tarefa de representá-los, mas conseguem perturbar sua quietude, o que já não é nada mal" [123]. O que daria ao romancista a sensação de fracasso seria, portanto, a enormidade de sua ambição. Trata-se esta uma postura normalmente assumida explicitamente pelo próprio narrador. Nesse sentido seria possível entender a apropriação que a ficção de Mauriac faz

---

"Thérèse chez le docteur". Dois anos depois, ainda, põe fim às desventuras da personagem em *La fin de la nuit* (1935). Quanto ao processo policial que Mauriac assistira ainda jovem, é o próprio quem o revela em "Le romancier et ses personnages".

[123] "Les romancier et ses personnages" é o título da conferência proferida em 1932 e publicada pela primeira vez em 1933; recolhida depois em **Oeuvres romanesques et théâtrales complètes**. Paris: Gallimard, 1979, 2 v. Tomamos aqui como referência a versão em português incluída como anexo em MAURIAC, François. **Thérèse Desqueyroux**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. A citação encontra-se à p. 169.

de elementos do gênero policial, revestidos, muitas vezes, de um viés psicologizante: tornar uma lógica por demais absorvente e pretensiosa em mecanismos de construção romanesca que de alguma forma refletissem os limites dessa ambição. Trata-se de uma tentativa de responder à questão que o próprio autor se coloca - "Mas se essa contradição inerente ao romance , essa sua incapacidade de reproduzir a imensa complexidade da vida que ele tem missão de retratar -se não tem meios de ultrapassá-la, ele não poderia, em contrapartida, contorná-la?"[124]. Tem-se aí uma forma de reconhecer que a arte é por definição arbitrária e que, mesmo não alcançando o real, é possível alcançar aspectos da verdade humana - "Deveríamos reconhecer que a arte do romance é, antes de tudo, uma *transposição* do real e não uma *reprodução* do real"[125]. Para o mesmo sentido aponta a relativização das noções de crime, criminoso e vítima, tão caras ao gênero policial e que, na obra de Mauriac, permitem-lhe ainda expressar, antes de mais nada, seu amor pelos "degenerados" –

> Em suma, diante de minhas personagens sou como um mestre-escola severo, mas que sofre como ninguém por ter uma secreta preferência pelo mau elemento, pelo caráter violento, pelas naturezas teimosas, e por não preferir, em seu íntimo, as crianças ajuizadas demais e que não lhe respondem[126].

À semelhança do que ocorre em Mauriac e Green, a intenção de representar por meio da literatura os conturbados mecanismos da Graça Divina no mundo é evidente em Georges Bernanos. Na obra deste último, porém, ela revela-se tão presente quanto o apego a referências do gênero policial, não excluindo, em alguns casos, a própria figura do detetive. Ainda que por vezes tais referências não sejam facilmente reconhecíveis, como é o caso, por exemplo, de *Sous le soleil de Satan* e *La joie*[127], o ato criminoso continua sendo o ponto a partir do qual são catalizadas as questões centrais.

---

[124] MAURIAC, François. **Thérèse Desqueyroux**.São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 180-1.

[125] Ibidem, p. 181.

[126] Ibidem, p. 170. Mauriac anuncia assim que seu dom criador viria de sua parte menos nobre; os horrores que representam suas personagens aos olhos do público viriam dele de fato. Mas, como ressalva, ainda assim seria incorreto pretender que são criaturas feitas à imagem do romancista, uma vez que são feitas do que rejeitam , do que não acolhem, de seus dejetos, havendo mesmo um prazer em lutar contra elas. Embora afaste uma intenção edificante, não há como negar que a possibilidade de salvá-las justificaria o apego do romancista pelos desvirtuados. Se a humildade, como Mauriac insinua no início do ensaio, não é virtude dominante nos romancistas, êmulos de Deus, talvez a caridade, a compaixão possam concretizar-se justamente nesse nível, na salvação dos perdidos.

[127]Romances publicados respectivamente em 1926 e 1929. Edição utilizada para a leitura dos romances do autor: BERNANOS, Georges. **Georges Bernanos - romans**. Paris, Plon, 1994.

A atmosfera de crime que inunda a ficção bernanosiana, conferindo densidade e em certa medida sentido à inquirição espiritual, intensifica-se em *Un crime*[128], romance que pode ser resumido como um emaranhado de ações em torno do assassinato de uma senhora rica por sua sobrinha, interessada em sua fortuna. Trata-se do romance que mais se aproxima da narrativa policial, sobretudo quanto ao processo investigativo que se dá num nível mais raso da narrativa. Porém, nas mãos de Bernanos, o código realista do século XX herdado pelo gênero policial é levado ao extremo da alucinação, da vertigem, num processo em que as pistas não conduzem a uma solução, interessando sobretudo por delinearem o percurso da atuação do Mal. Por mais que se esforce em acompanhar o desenrolar dos fatos, o leitor vê-se inevitavelmente tomado pelo aspecto sombrio da trama e pela ambigüidade das informações recebidas, num redemoinho de ações truncadas que conduz a um final não menos nebuloso. A própria identificação entre a sobrinha assassina e o "padre" misterioso de traços delicados, uma das chaves para a elucidação do mistério num nível mais policialesco, não se dá de modo tranqüilo.

Monsieur Ouine[129] soa tão experimental quanto *Un crime*, em um grau mais elevado de obscuridade. Novamente aqui uma narrativa que remete ao gênero policial, também marcada por elipses espaço-temporais, dessa vez vertiginosas a uma potência elevada como não se vira na obra bernanosiana, tudo combinado numa narrativa que sugere concretizar o universo diabólico incontrolável em que se desenvolvem os episódios em torno de uma paróquia assolada pelo Mal. Suicídios, linchamento, assassinatos misteriosos giram em torno da figura enigmática do senhor Ouine.

O que se observou a respeito das características formais e temáticas de *Un crime* e de *Monsieur Ouine* cabe ainda a *Un mauvais rève*[130]**,** sendo este romance uma espécie de continuação do primeiro. Tem como eixo o personagem do escritor Ganse, em torno do qual convivem seus "secretários", Olivier, Philippe e Simone. Quanto ao primeiro, mantém uma relação conflituosa com o escritor e se encontra em constantes estados de alucinação, crises de angústia e de raiva que o conduzem a uma ameaça de suicídio. Dessas intenções suicidas compartilha Philippe que, depois de uma tentativa fracassada, é acusado por

[128] Romance de 1935.

[129] Romance de 1946.

[130] Romance de 1950.

Olivier de covardia. Como conseqüência, dá um tiro na boca e morre. Simone não revela um comportamento menos tenso e problemático, mergulhando em estados alucinatórios em decorrência do uso de morfina. Nas sugestões literárias que dá a Ganse e também em acessos de raiva, Simone anuncia um crime que viria a cometer, do qual aliás não se arrepende. As discussões fragmentadas dos ajudantes de Ganse a respeito de dinheiro, bem como o plano de assassinato que Simone põe em prática permitiriam acreditar que ela seja, na verdade, a assassina da senhora rica em *Un crime***.** A "segunda parte" deste romance, entretanto, não revela qualquer intenção de esclarecer fatos obscuros ou interpretações ambíguas.

Como resultado último da apropriação do gênero policial por Bernanos, fica a impressão de uma presença quase física do sobrenatural, decorrente de um mergulho num universo sacralizado que se distingue do que caracteriza os demais romancistas católicos pelo grau de densidade que atingem o mistério e a obscuridade. Nesse sentido, os romances em que se mostram mais evidentes as referências ao gênero policial iluminam o conjunto da ficção do autor. Pode-se considerar que o mecanismo formal em grande parte responsável por essa impressão é a descontinuidade temporal e espacial, que em intensidades diferentes caracteriza os romances. Não raro os saltos no tempo e no espaço constituem verdadeiros quebra-cabeças insolúveis que põem em xeque, como que inviabilizando-a, uma noção de investigação de caráter mais racional.

Elisabeth Lagadoc-Sadoulet estuda a obra de Bernanos tendo em conta as perspectivas do tempo da história (cronologia de eventos; realismo temporal) e do tempo da narrativa (estruturas e ritmos - ordem; velocidade; freqüência.). Acredita que o romancista teria adaptado a técnica realista a uma visão fantástica do mundo em formas romanescas cada vez mais originais[131] . Bernanos nada teria inventado em termos de técnica romanesca. Rendendo-se à ordem sucessiva dos acontecimentos tensionados entre um início e um final fortemente fechado sobre a morte dos protagonistas, teria criado personagens dotadas de um destino que ele propõe decifrar e colocar em cena, inscrevendo-se na linha de uma antiga filiação do romance ao teatro, privilegiando a cena dialogada. Entretanto, por trás dessa técnica aparentemente clássica, Bernanos romperia com o

[131]LAGADEC-SADOULET, Elisabeth. **Temps et récit dnas l´ouvre romanesque de Georges Bernanos.** Paris:Klincksieck, 1988, p. 153-5

horizonte de uma espera passiva, instaurando-se uma percepção excitante de um mistério cuja decifração é um convite a uma atividade sempre renovada[132] . Segundo Lagadec-Sadoulet, são vários os traços que abrem a obra de Bernanos à modernidade: elipses enigmáticas; apagamento progressivo do narrador onisciente; a parte cada vez maior ocupada pela focalização subjetiva; o papel crescente das coletividades menos facilmente inteligíveis que os indivíduos; as aparentes aberrações narrativas decorrentes de anacronias que necessitam de decifração ativa[133]. Como conclui a autora, em Bernanos o mundo real recusa-se a uma interpretação unívoca, visão que o romancista teria conduzido ao extremo. Tratar-se-ia, como sugere, de uma postura semelhante à de Allain Robbe Grillet referindo-se ao *noveau roman*, quando diz que "narrar é praticamente impossível" [134].

Não há como negar que, tanto na ficção de Bernanos como no *noveau roman*, tem-se uma narrativa que requer muito das atividades mentais de um leitor não-passivo, que é convocado a (re)construir o sentido entre o que foi dito antes e o depois, dando conta de lapsos de tempo e espaço que tornam a *dispositio literaria* dos romances fragmentada e num certo nível ininteligível. Entretanto, é preciso atentar que os traços de modernidade apontados pela autora em Bernanos sinalizam para uma concepção filosófica não por acaso determinante no grande romance católico do século XX: a de que não se pode delimitar a sombra de Deus no mundo. Esta, no contexto do romance católico, deixa-se atravessar por uma questão que por si só justificaria o empenho do romancista em reproduzir o Mistério por meio de drásticos lapsos espaço-temporais: ao conceber seu mundo, autor e Deus não se igualariam de alguma forma? E, sendo assim, até que ponto explorar um terreno que em sentido último só é acessível a Este? Mais que apontar para a falência da própria linguagem na apreensão do real - como parece ser o caso do *noveau roman* -, os elementos de modernidade em Bernanos – como nos romancistas católicos das primeiras décadas do século XX, justificar-se-iam pelo tipo de experiência que proporcionam ao leitor, qual seja, o mergulho num universo obscuro a que as limitações humanas jamais terão acesso, ainda que a busca pela verdade paradoxalmente prevaleça como um objetivo a ser buscado.

---

[132] LAGADEC-SADOULET, Elisabeth. **Temps et récit dnas l´ouvre romanesque de Georges Bernanos.** Paris:Klincksieck, 1988, p. 320.

[133]Ibidem, p. 320-1.

[134]Ibidem, p. 320-1.

Uma hipótese como essa ganha corpo quando se considera o modo como atuam as forças que agem sobre as personagens, num processo vertiginoso em que as noções mais imediatas de crime, criminoso e vítima praticamente diluem-se numa dimensão sobrenatural - ainda que se mostrem essenciais para a construção de uma atmosfera intensa de mistério que intensifica a sondagem, que é espiritual[135].

Como acrescenta Emmanuel Mounier, nos romances de Bernanos uma indiferença soberana compraz-se a enlaçar os destinos das personagens contra toda lei e toda lógica, até

---

[135] De acordo com a leitura católica de Charles Moeller , todos os heróis de Bernanos, os cristãos que coloca em cena e que são verdadeiros discípulos de Jesus, conhecem a tentação do desespero (desesperança), a qual se acentuaria mais próximos estes se encontram da santidade. A aspiração ao nada seria a maldição sobre a criatura humana, pecado satânico por excelência que acomete, entre outros, a personagem de Donissan em *Sous le soleil de satan* que, assustando-se com o todo-poder aparente do pecado, é paralisado por sua impotência e crê dever maldizer a alegria e a esperança, desejando mesmo desaparecer no nada. O centro do drama bernanosiano seria a partida jogada entre Deus e Satã, constituindo o homem a única proteção que Deus teria querido lançar entre Ele mesmo e o demônio (MOELLER, Charles. **Littéraure du Xxe. siècle et christianisme** -Silence de Dieu. Tornaci: Casterman, 1964, p. 398-9. 4 v.). Nesse processo, Moeller ressalta que o silêncio de Deus é total, envolvendo não somente um universo de violência e de mentira, mas sobretudo a alma daqueles que querem doar-se totalmente a Deus na santidade. As personagens demostrariam consciência do pecado, decorrendo daí sua angústia, mesmo porque vêem o que os outros não vêem, dom da visão espiritual a que pode ser atribuído em grande parte o sentimento quase físico do sobrenatural (op. cit., p. 401). Ainda quanto aos "santos" de Bernanos, Moeller observa que são pobres física e espiritualmente , revelando simplicidade de alma, ausência de defesa e a ingenuidade que acompanha a verdadeira pobreza, local em que se realizaria o mistério da Graça (op. cit., p.408). Emmanuel Mornier, em "Georges Bernanos: um sobrenaturalismo histórico", explicita uma idéia que já se insinuara no estudo de Charles Moeller, qual seja, a de que na obra de Bernanos o que mais interessa é o percurso sinuoso da Graça (In: MOUNIER, Emmanuel. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sarte - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. Segundo Mournier, a chave de interpretação para o universo bernanosiano encontra-se numa frase dita por uma de suas personagens, o pároco de Fernouille: "Não se faz a parte do sobrenatural" (op.cit. , p. 143). Como explica, são duas as interpretações possíveis para ela. A primeira é de que o sobrenatural não é um setor reservado, de milagres e de prestígios, mas a humilde claridade da vida divina revestindo o gesto mais insignificante da mais humilde criatura. Quanto à segunda, entende o sobrenatural como fonte de toda história, nada se podendo afirmar independente de sua presença ou de sua ação. Longe de identificar-se com o excepcional, em ambas as interpretações o sobrenatural é a própria banalidade do mundo, este sim sacralizado até a fibra (op. cit., p.144). Estreitado entre Deus e Satã, o homem não seria mais que o turbilhão de sua luta, a presa que lançam como defesa um contra o outro. Ao atentar que nessa luta nem sempre é possível identificar se determinada força atua pelo Bem ou pelo Mal, Mounier ilumina, num outro nível, a própria impossibilidade de determinar a culpabilidade envolvida no ato criminoso, mesmo porque este não elimina - e por que não dizer que possibilita? – a libertação. Semelhante perspectiva, acredita o crítico, quase não deixa lugar para a vontade, ao menos para as vontades particulares. Como em todo existencialismo religioso, exaltar-se-ia aí a opção primitiva, o altivo enfrentamento do homem livre, que recusa a fatalidade e faz votos de liberdade. Entretanto, Mounier tende a pensar que as possibilidades humanas da liberdade se esgotariam nessa profissão de fé original e que, em seguida, os atos estariam em poder de Outro, recusando-se a revelar de onde vêm e para onde vão - Donissan, a Chantal de *La joie* e Cénabre ilustrariam a ausência de lugar para as vontades particulares na luta entre o Bem e o Mal. O destino, assim, seria tecido a dois, sendo que o principal parceiro não se revela, sem aliás descobrir seu jogo, senão àquele que não lhe recusou, inicialmente, a presença. Esse parceiro, presente em cada movimento secreto de nossas vidas, comandaria os impulsos de nossas comunicações, os quais a psicologia tentaria inutilmente submeter a redes de influências afetivas e de elos racionais (op. cit. , p. 146-7).

o ponto de fazer reflorir a esperança num coração por meio de um coração que perdeu a esperança[136]. A subjugação mútua do salvador e do salvado ocorreria até um ponto em que ela se desfaria, em uma reciprocidade de auxílios em que se dissolve a relação credor-devedor. A trama subterrânea em que nossos nomes são inscritos em encadeamentos desconhecidos e cumplicidades irrefletidas seria em última instância uma trama sagrada, trama da salvação cujo final, se o soubéssemos, implicaria a perda da própria fé[137].

Conduzindo a discussão para a relação entre a obra de Bernanos e o chamado romance psicológico, Mounier indiretamente lança luz sobre o modo particular como o romance católico rompe com a psicológia racional característica do gênero policial. Mais ainda, permite entrever, entre tantos romancistas que tantaram humanizá-la, um conjunto de preocupações que se fazem entender de uma perspectiva eminentemente religiosa. Para o crítico, tanto os "santos' quanto os "humildes místicos da perdição" que semeam ao seu redor o crime e o ódio - estes concentrariam a abjeção e elegeriam suas vítimas tão misteriosamente quanto são eleitas as almas salvas - traçam seu caminho de modo que este não apareça aos circunstantes que como vagas ondas de estranheza. Essa maneira de levar a gratuidade da eleição até as fronteiras do arbitrário bastaria para colocar os romances de Bernanos nos antípodas do romance psicológico – e em certo sentido do romance policial -, mesmo porque o romancista não se detém em explorações de sentimentos, de jogos de sentimentos, em cadeias de motivos. A explicação redutiva do "realismo" psicológico cometeria um erro mais grave que reduzir ao "psiquismo" os mecanismos, ou seja, reduzir ao "psiquismo" os jogos da Graça e da recusa, privando-se assim de uma fonte fundamental de compreensão[138].

1.4.2.2. A leitura católica do gênero policial

Em seu estudo sobre o gênero policial, Boileau-Narcejac procuram mostrar que não houve um progresso do gênero policial ao longo dos tempos, e sim um desdobramento

[136]MOUNIER, Emmanuel. Georges Bernanos: um sobrenaturalismo histórico. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sarte - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 147-8.

[137]Ibidem, p. 148.

[138] Ibidem, p.150.

de virtualidades próprias do chamado romance-problema[139]. Acreditam que o romance policial tem uma estrutura determinada que é a mesma do nosso espírito, "equipado para raciocinar sempre da mesma maneira, do desconhecido ao conhecido, por aproximações corrigidas sem cessar". Consideram, nesse sentido, que "O domínio do imaginário, que é o do romance, é ilimitado. Mas o romance policial, porque se propõe ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe a si mesmo limites que não pode transpor"[140]. No percurso traçado pelos críticos, na linha de desenvolvimento do romance-problema que se destacou do tronco comum constituído pela obra de Poe, a apropriação do gênero policial pelo romance católico poderia ser encarada como mais uma tentativa de corrigir pela psicologia uma lógica por demais absorvente, ponto do qual se consegue enxergar com maior segurança as contribuições deste último para o romance moderno. Tratar-se-ia de uma forma de questionar uma concepção de ser humano como "investigador" que se contenta com o prazer intelectual ou transcendental proporcionado pela conversão do sensível ao inteligível. No caso do romance católico, ao contrário do gênero policial, seja no nível do narrador/autor ou das personagens, como em certo sentido do leitor, o que o move é uma curiosidade pelo que está além de toda lógica, pelo inexplicável, pelo mistério da ação divina, cuja impossibilidade de acesso, paradoxalmente à superfície, é a própria motivação da "investigação". Nesse sentido, é determinante a percepção de que a busca pela verdade sustenta-se ainda que – e num certo sentido justamente por isso - não se compreenda o grande Mistério.

Ainda com Boileau-Narcejac, os traços fundamentais do gênero policial seriam o temor diante do desconhecido e o assombro produzido pela resolução do enigma. O que a razão não alcança provocaria, portanto, pavor, e depois uma curiosidade intensa. A impossibilidade de cercar o "fato" característico "que sugeriria a noção suscetível de ligar-se às outras noções que formam nossa representação do mundo", no romance policial seria responsável pelo fracasso da reflexão: "Em resumo: a *imagem* não se converte em *idéia*, o mistério não se torna problema"[141]. O universo da ficção de Julien Green, François Mauriac

[139]BOILEAU-NARCEJAC.**O romance policial.** São Paulo: Ática, 1991.

[140]Ibidem, p. 88.

[141]Ibidem, p. 10 - grifo do autor.

e Georges Bernanos bem atesta o modo como, no romance católico, o mistério não se sustenta como "problema" porque nele paira a atuação da Sombra de Deus no mundo. O mecanismo de recortar no mistério elementos que se ajustem num vínculo causal - responsável pela transformação do mistério em problema - deixa de fazer sentido quando se crê na articulação de um Ser maior ao qual – e somente a ele - o Mistério é acessível. A própria concepção de homem como animal racional repartido entre o sensível e o inteligível é posta em xeque pelas investigações do romance católico.

A idéia de que nunca se poderão alcançar os motivos mais profundos dos atos humanos incomoda o gênero policial, justamente porque esse seria um empecilho à prova definitiva da culpabilidade. A solução do romance policial parece mesmo ter sido, por influência do próprio desenvolvimento científico, encarar o homem como uma máquina, o que por si só justificaria o modo como é subvertido pela leitura católica[142]. De acordo com esta última – e em sentido vertical -, o que é do domínio da lógica deve ser apreendido à luz da própria fé, num universo em que atuam a Graça divina como também as forças do Mal. Nessa tentativa de captar a verdadeira dimensão existencial humana, o romance católico tentaria ultrapassar o plano da racionalidade, contrapondo-se à idéia de que o homem pode ser captado mediante o puro conhecer, modo típico de proceder da ciência.

Por meio da idéia de transgressão traduzida pelo ato criminoso, o gênero romanesco passa a incluir-se na tradição da reflexão católica sobre as relações entre os homens, padrões morais e desígnios de Deus. No romance católico, a figura do criminoso poderia ser encarada como a de um proscrito, aquele que não se enquadra na lei dos homens como na lei de Deus. Diferentemente do que ocorre com o gênero policial, em que prevalecem noções como as de Estado de direito, poder público, justiça, lei, força de evidência e prova, no romance católico o criminoso configura como manifestação da própria presença divina, uma vez que o proscrito é necessário para que os homens se vejam e vejam o próprio Deus. A concepção de crime como vocação humana, como já atentara

---

[142] "O homem é, portanto, desmontável. Seus raciocínios são associações de idéias; suas idéias provêm de suas imagens; suas imagens são espécies de átomos ligados mecanicamente entre si, conforme as leis da semelhança, do contraste e da contigüidade. Quem sabe aplicar corretamente essas leis sabe ao mesmo tempo 'decifrar o homem'. Não é mais árduo 'ler o pensamento' do que seguir em controles o desenvolvimento de uma experiência de laboratório." (BOILEAU-NARCEJAC.**O romance policial.** São Paulo: Ática, 1991, p. 16-7).

Haquira Osakabe, define o universo do romance católico, que teria visto no gênero policial um lugar privilegiado para a corporificação de questões inquietantes para o mundo ocidental da virada do século XX, bem como para a manifestação do tom trágico denunciador de uma existência cujo sentido mostrava-se obscuro.

Como já se observou anteriormente, a empreitada do romance católico do início do século XX dá-se num momento em que a Igreja católica reestruturava-se em suas bases racionalistas numa revivescência do Tomismo. Como foi possível acompanhar com Haquira Osakabe, houve um esforço dos novos teólogos para "desmontar o mito da ciência como produtora do conhecimento absoluto e também para indicar que uma grande sombra de mistério resta sempre ao homem, convocando-lhe faculdades que vão além da razão e da demonstração científica"; o que significa que, retomando premissas tomistas, apropriaram-se do racionalismo para comprovar, inclusive, a existência daquele que teria conferido existência ao universo"[143] .

Para além das questões éticas impostas pela crença de que a atividade ficcional aproxima Criador e criador – as quais em certa medida parecem determinar o modo como se desenvolve a onisciência narrativa no romance católico, bem como a configuração não-linear de tempo e espaço-, tem-se acima uma outra perspectiva por meio da qual entender o esforço dos romancistas em ressaltar os limites intrínsecos ao conhecimento humano, assumindo ao mesmo tempo e de forma paradoxal uma postura que é fundamentalmente metafísica. Levando-se em conta o pessimismo irracionalista daquele tempo, seria possível considerar que, por meio de uma releitura do gênero policial e da ruptura com sua lógica racional, o romance católico questionava a postura filosófica segundo a qual a existência não tem finalidade, já que a orienta em direção a Deus, aquele a quem a realidade se desvendaria por inteiro. Por outro lado, ao lançar mão desse que é um fundamento tomista, reforçaria o caráter ilusório da crença na força constitutiva da razão. Apoiando-se em fundamentos racionalistas procuraria fornecer alento à sensação de profundo abandono do homem moderno, dividido entre a crença cega na razão e a sombra impiedosa dos impasses a que essa crença conduz, consequência, como defende Osakabe, do "século da morte de Deus"[144]. Do ponto de vista estritamente literário, trata-se de um processo que, em sentido

[143]OSAKABE, Haquira. O romance católico da década de 30. p. 7 (texto inédito).

[144] Ibidem. p. 2.

último, poderia ser entendido como um conjunto de tentativas de representar, por meio de elementos emprestados do gênero policial, uma zona de contato que transcende a psicologia e atinge uma região em que se entreve o obscuro diálogo entre Deus e os homens.

1.4.3. Por um catolicismo não-dogmático

Não obstante se reconheça, no modo como o romance católico apropria-se do gênero policial, a base tomista segundo a qual a existência orienta-se em direção a Deus, não se pode afirmar que a dimensão religiosa das obras configure-se sob a forma de uma catolicismo dogmático. Tem-se um processo intenso de inquirição norteado, não raro, por questões bastante pessoais; nesse sentido, mais intuitivas que propriamente tomistas. Na maior parte dos casos, não se identifica nos romances uma teologia explícita, antes apenas esboçada, sendo muito mais próprio em certos casos falar em heterodoxia que em ortodoxia. Tampouco Deus é necessariamente nomeado, ainda que seja patente a intensa atmosfera de religiosidade católica que inunda os romances, além das próprias questões de fundo religioso que atormentam os romancistas e repercutem de forma mais ou menos reconhecível nos textos. Trata-se de um ponto em que a concepção de que a realidade só se explica ao olhos de Deus, norteadora de opções temáticas e formais no romance católico e denuciadora dos limites da crença total no conhecimento científico, deixa entrever, ela própria, seu caráter mais dissolvido, parecendo implicar a construção de uma nova relação com o divino. Nesse sentido, sugere mostrar-se igualmente abalada pelas repercussões de um momento em que as verdades absolutas já não se sustentam e em que a base racionalista em que se reestrutura o pensamento católico da virada do século XX revela-se insuficiente para fornecer alento ao homem moderno. Não parece se dever ao acaso, ou à falta de sensibilidade ou competência, a fragilidade das tentantivas de compreender a obra de escritores como Julien Green, François Mauriac e Bernanos segundo uma metafísica racional, baseada numa teologia positiva.

Como deixa entrever a fortuna crítica de Julien Green, há divergências nas leituras que se sustentam num ponto de vista religioso, de base católica[145]. A interpretação de

[145]As considerações sobre a recepção crítica de Julien Green tomam por base o material reunido por Jacques Petit no balanço crítico que acompanha os textos da edição das obras completas da Gallimard: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972. 2 v.

*Épaves***,** por Jacques Madaule, como "mundo sem Deus", e a leitura de *Léviathan* empreendida por Raïssa Maritain, que encara o universo do romance como o da "natureza sem a graça", são exemplos entre outras tantas que soam arbitrárias pela dificuldade em reconhecer elementos nos textos que as sustentem, sobretudo porque não reconhecem que, na ficção greeniana, mais próximas da Queda, mais próximas as personagens se encontram da própria salvação [146]. Reconhece-se ainda certo impasse nos textos que tentam interpretar o aspecto religioso de *Minuit* , romance em que já se apontou uma aproximação ao pensamento budista, por exemplo. Termos como "nostalgia do sobrenatural" – usado por Jacques Madaule - ou afirmações do tipo "romancista à beira das afirmações supremas"- como a de Gabriel Marcel- reforçam o aspecto dissolvido da religião na obra de Julien Green[147]. Em casos mais complexos como *Varouna*, empreende-se não raro uma leitura católica calcada mais no Diário do autor que propriamente no texto do romance.

Curiosamente, ao pôr em xeque os aspectos católicos da obra de Julien Green - questionando seu aspecto edificante -, boa parte da crítica demonstra ignorar - ou então desprezar - aqueles que, paradoxalmente, se reconhecem como traços marcantes do grande romance católico do século XX. Souday classifica alguns aspectos do universo greeniano de repugnantes, malsãos[148]; Gabriel Marcel e Jacques Madaule, tratando particularmente de *Le visionnaire*, consideram-no de uma fascinação maléfica, este último chegando a identificar a melancolia do romance à "acedia", um dos sete pecados capitais, tudo funcionando num universo satânico ao qual Green supostamente teria descido também fora da ficção [149]. Sugere-se, pela contramão desses discursos, que o escritor no fundo se sentiria atraído pelo pecado de suas personagens, sendo a ficção um elemento de contaminação do escritor; processo que, por sua vez, não se ajustaria à necessidade de uma postura edificante de um romancista católico. De modo geral, a crítica revela uma atitude de quem procura encontrar mais respostas do que os romances poderiam dar, como se

[146] Apud GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 2, p. 1316.

[147] Apud GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 2, p. 1433.

[148] GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v. 1, p. 1176.

[149] Ibidem, v. 2, p. 1396.

houvesse o pressuposto de que sua dimensão religiosa tivesse que ser mais dogmática, dado o suposto objetivo de esclarecer o leitor.

Quanto à obra de François Mauriac, a dificuldade em tratar do seu aspecto religioso por meio de uma metafísica explícita e mais objetiva mostra-se patente quando se tem em conta *Thérèse Desqueyroux.* Sergio Zoppi, por exemplo, defende que o final desse romance deixa ao leitor a preocupação de dotar a protagonista de um destino consagrado ao Bem ou ao Mal, segundo o próprio ponto de vista daquele[150]. A leitura do crítico revela sua fragilidade quando se verifica que, desde a epígrafe do romance, reforça-se a idéia de que, por mais que tentássemos, jamais conseguiríamos julgar Thérèse, mesmo porque Bem e Mal seriam determinados e definidos no limites de uma ciência que é divina, não acessível portanto aos seres humanos - "Seigneur, ayez pitié des fous et des folles! Ô Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-lá seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits, et comment ils auraient pu ne pa se faire..."[151]. Por essa mesma razão não parece razoável a observação de Edmond Jaloux quando aponta que, tratando-se de um livro de psicologia, teria preferido que Mauriac escrevesse uma meia-página explicando como sua heroína teria passado da primeira tentativa de envenenamento para a segunda, como quem clareasse o aspecto gratuito do comportamento desta[152].

Jacques Petit ressalta a dificuldade em reconhecer em bases claras o sentido do religioso na ficção de Mauriac, tendo também como referência o célebre *Thérèse Desqueyroux.* Como observa o crítico, insistiu-se quase que unicamente na impossibilidade de Thérèse de compreender a si mesma; entretanto, como pensa, a confissão talvez não seja tanto uma exigência de lucidez, voltada a si mesma, quanto um movimento em direção aos outros. Haveria um abismo intransponível entre a heroína e seu ato, como também entre esta e Bernard. Baseando-se em comentário do próprio Mauriac, Petit acredita que há um duplo movimento no romance, particularmente em Thérèse: a necessidade de ser perdoada

---

[150] ZOPPI, Sergio. Introduction. In: MAURIAC, François. **Thérèse Doesqueyroux**. Gênova: Cideb Editrice, 1994, p. XV.

[151] Citação de Charles Baudelaire como epígrafe a *Thérèse Desqueyroux*.

[152] JALOUX, Edmond. François Mauriac romancier. In: MARIAC, François. **Les romancier et ses personnages**. Paris: Corréa, 1952, p. 48-9.

e uma resistência mais forte que essa necessidade; o que corresponderia à crise religiosa que o próprio romancista então atravessava[153].

Ao tratar do que chama de "espiritualidade negativa" , Mounier explora o sentido do religioso na ficção de Georges Bernanos[154]. Seus esforços só fazem iluminar o caráter não-dogmático da dimensão religiosa da ficção do autor. As considerações do crítico ganham dimensão mais ampla no quadro do grande romance católico do século XX quando atenta que, na ficção bernanosiana, não se trataria de falar sobre Deus, mas sim de sentir o seu amor, acompanhar o percurso de sua atuação. Nesse sentido, quem busca Deus deve primeiramente fazer-se invisível e comunicar sua transparência ao mundo, como se fosse preciso ver-se Deus através. Seria igualmente preciso recusar as iluminações humanas, que ofuscam a luz espiritual, para reencontrar mais tarde, sob seu fulgor, a glória do olhar do homem. Na verdade, Mounier conduz suas observações ao ponto que lhe permite identificar uma tripla recusa na obra de Bernanos: da psicologia, da ética e da teologia; recusas

[153]In: MAURIAC, François. **Oevres romanesques et théâtrales complètes**. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1979, v. 2, p. 926-7. Em uma nota sobre esse mesmo romance, publicada em um jornal português em 1935, *Bandarra*, o próprio Mauriac deixa entrever o quanto o processo de inquirição que norteia sua obra não se dá em bases absolutamente rigorosas . Observa que entre todas as suas heroínas, Thérèse foi a melhor acolhida em Portugal. Acredita que os portugueses tenham-na visto como ele próprio a vê: "Nós sabemos que o mal é um capital imenso repartido entre todos os homens, e que em uma alma criminosa, nada de imundo se pode aflorar que nós não o portemos em germe" (Apud MAURIAC, François. **Oevres romanesques et théâtrales complètes**. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1979, v. 2, p. 927). Thérése não seria notável por seu crime, mas pela sua lucidez, dotada de um extremo poder de olhar a si mesma interiormente, do qual ela tiraria grande satisfação. Como complementa Mauriac, Thérèse luta inutilmente contra sua própria lei porque ela só se coloca uma lei negativa, sem esperar poder destrui-la algum dia; não concebe a graça misteriosa da natureza. Devido a esse motivo, não teria podido introduzi-la junto a Deus em *La fin de la nuit* : haveria nela a crença invencível de que nós somos inelutavelmente nós mesmos, como quem pertence à espécie de seres que crêem que Deus talvez os destrua, mas jamais os modifique (Apud MAURIAC, François. **Oevres romanesques et théâtrales complètes**. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1979, v. 2, p. 927-8). Já em "Le romancier et ses personnages", Mauriac considera que Thérèse " não compreende nada de si mesma tão logo o que se passa em seu coração saia da norma, por pouco que seja"("O romancista e suas personagens", em anexo à edição de *Thérèse Desqueyroux* da Cosac & Naify de 2002, p. 163). A aparente contradição do romancista ao explicar o comportamento da personagem parece diluir-se quando se considera que, justamente pelo poder de Thérèse de voltar-se para si mesma e conhecer-se, ela constataria que nada compreende, tão complexo é o seu interior. A complexidade de Thérèses revela-se, assim, tão obscura aos nossos olhos, quanto aos da própria personagem e do narrador/autor.

[154]MOUNIER, Emmanuel. Georges Bernanos: um sobrenaturalismo histórico. In: ------. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sartre - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

provisórias, como explica, espiritualidade negativa enxertada na tradição mística, recusa aberta a um ultrapassamento da própria recusa[155].

Como explica Mounier, os teólogos da Contra-Reforma ajudaram os psicólogos a cercar o campo da "natureza humana". O homem, guardando seu "quanto-a-si", não teria adquirido a capacidade de iluminar o mundo que quer possuir, ficando mudo diante do mais indulgente interrogatório sobre sua própria aventura. A obra de Bernanos permitiria assim acreditar que sem a luz de Deus não haveria conhecimento de si, sendo que quando ela nos atinge, a própria necessidade de conhecer é dissipada, como ocorre com a Chantal de *La joie***,** de cuja nebulosidade - "Não sabeis a que ponto sou cinzenta" - não conseguem dar conta o médico La Pérouse e o padre Cénabre[156].

Em *Depois da cristandade* , Gianni Vattimo permite entrever um aspecto menos óbvio do modo como a religiosidade configura no grande romance católico do século XX[157]. Possibilita pensar a relação entre o romance católico e a experiência religiosa na chamada era pós-metafísica, apontando inclusive para o seu aspecto antecipador de questões caras à modernidade.

Aos olhos de Vattimo, a Babel da tardia modernidade "verifica", conferindo-lhes validade, tanto o anúncio nietzschiano da morte de Deus quanto aquele de Heidegger do fim da metafísica, o que se daria em tantos sentidos que não poderiam com facilidade ser reunidos num conjunto sistemático[158]. Observa que a morte de que se trata é aquela que

---

[155] MOUNIER, Emmanuel. Georges Bernanos: um sobrenaturalismo histórico. In: ------. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sartre - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 145.

[156]Ibidem, p. 145-6.

157 VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

[158] Antes de mais nada, como observa Vattimo, tem-se que justificar a tradução da morte de Deus nietzschiana nos termos do fim da metafísica, particularmente em Heidegger. O anúncio de Nietzsche de que "Deus morreu" não deve nem poderia ser encarado como uma afirmação de ateísmo, já que a tese da não existência de Deus valeria como princípio metafísico, como estrutura verdadeira do real, teria a mesma função do Deus da metafísica tradicional. Vattimo acredita que a morte de Deus significa para Nietzsche que não há um fundamento definitivo, e nada mais. Significado análogo, pensa, poder-se-ia reconhecer em Heidegger e sua polêmica contra a metafísica, tradição filosófica que acredita que se possa extrair um fundamento último da realidade sob a forma de uma estrutura objetiva que se dá fora do tempo, como essência ou verdade matemática. À semelhança de Nietzsche, Heidegger não poderia desmentir a metafísica postulando que o real tem uma estrutura diversa (não objetiva, móvel etc), o que o faria insistir na afirmação de uma estrutura. Para Vattimo, Heidegger recusa a concepção metafísica em benefício apenas da experiência da liberdade, o que significa que, se existimos como seres acabados que têm um passado e um futuro e não são simplesmente aparências, o ser não pode ser pensado nos termos da metafísica objetivística (VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 20-24).

Pascal chamava de Deus dos filósofos atentando que, de fato, são muitos os sinais que parecem indicar que foi a própria morte desse Deus o que abriu o caminho para uma vitalidade renovada da religião, sobretudo quando se verifica que com ela também se esgotou toda e qualquer possibilidade de negar filosoficamente a existência de Deus[159]. A possibilidade renovada da experiência religiosa retornaria ao âmbito da filosofia inclusive e, sobretudo, por meio da liberação da metáfora: "na Babel do pluralismo de fins da modernidade e do fim das metanarrativas, se multiplicam as narrativas sem um centro ou uma hierarquia"[160]. O que significa que nenhuma metanarrativa direcional ou metalinguagem normativa estaria em condições de legitimar ou desacreditar os novos deuses cuja criação Nietzsche já preconizara; havendo assim um desmantelamento da hierarquia social entre as linguagens. Tratar-se-ia, nesse sentido, de um descrédito no universalismo da razão [161].

A essa liberação da metáfora e à queda das razões filosóficas para o ateísmo corresponderiam, assim - sem nenhuma ligação de dependência causal -, o renascimento do religioso no seio da sociedade industrial avançada. No quadro das possíveis motivações para esse renascimento, Vattimo considera paradoxal que o retorno da religião pareça depender da dissolução da metafísica, do descrédito em qualquer doutrina que pretende valer absoluta e definitivamente como descrição verdadeira do ser. Como pensa, a liberação da metáfora é o que tornaria novamente possível aos filósofos falar de Deus, de anjos, de salvação etc, e sobretudo o pluralismo característico das sociedades da tardia modernidade é o que teria permitido que as religiões viessem de novo à tona. Verifica que o renascimento da esfera do religioso parece configurar-se, paradoxal e necessariamente,

> [...] como pretensão de alcançar uma verdade última, certamente objeto de fé e não de demonstração racional, mas, de qualquer forma, tendencialmente uma exclusão daquele

---

[159] VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 23-4.

[160] Ibidem, p. 25.

[161] Ainda quanto à liberação de sentido da metáfora de sua subordinação a um sentido próprio, teria acontecido em linha de princípio, já que na prática estaríamos longe de constatar, na sociedade pluralista, uma perfeita igualdade entre as formas de vida expressas pelos diferentes sitemas de metáforas (VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 26).

> pluralismo das visões do mundo que, em princípio, parece ser a condição da sua possibilidade[162].

Do ponto de vista da filosofia, Vattimo pensa ser também paradoxal que o êxito da superação da metafísica seja somente a legitimação do relativismo e da sua "sombra", ou seja, do fundamentalismo e da versão "democrática" deste, o comunitarismo. Diante de tais paradoxos, acredita ser bastante evidente que o retorno da religião, na linguagem filosófica e na experiência comum, se configure como uma liberação da metáfora da subordinação de um sentido "próprio", e esteja ligado ao fim da metafísica somente como condição para esta liberação [163]. É inevitável reconhecer nas considerações do pensandor italiano o mesmo movimento paradoxal que norteia a renovação católica da virada do século XX, como também o grande romance católico desse mesmo período: a intenção de alcançar uma verdade última – e nesse sentido reconhece-se uma postura metafísica -, objeto, porém, de fé e não da razão. Nesse sentido, as repercussões da chamada era pós-metafísica poderiam ser encaradas, paradoxalmente, como grande motor do romance católico.

Pensando no que significou o fim da metafísica para Heidegger, Vattimo observa que o esforço em pensar o ser não mais como estrutura objetiva que a mente deveria espelhar, adequando-se a ela em suas escolhas práticas, levou aquele a praticar filosofia como retorno rememorado à história do ser; isto porque o único modo não objetivante de pensar o ser seria concebendo-o não como uma estrutura objetivamente colocada perante a mente, e sim como evento, como acontecimento[164]. Concebendo o ser como evento, Heidegger acredita, no entender de Vattimo, que a tarefa do pensamento é rememorar a sua história, "salto no abismo liberatório da tradição" que não nos daria um conhecimento mais verdadeiro e completo daquilo que o ser objetivamente é; mas que nos diz que o ser não é nada de objetivo ou de estável, desvendando-o para nós como evento no qual estamos sempre, na qualidade de intérpretes, envolvidos e de alguma forma "em caminho"[165] .

---

[162]VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 28-9.

[163] Ibidem, p. 29.

[164] Ibidem, p. 31.

[165] Ibidem, p. 32-33. Trata-se de um aspecto que Vattimo vai chamar de "pensamento fraco", no sentido de que o "salto no abismo da tradição" é sempre, também, um enfraquecimento do ser, pondo em xeque as estruturas ontológicas da metafísica. Nesse "salto", por outro lado, não se reconheceria o ser como evento em termos abstratos ("ser sempre evento"; noção de historicidade de acordo com a qual o ser é pensado como "

A partir desse ponto, Vattimo reconhece um profundo parentesco entre tradição religiosa do Ocidente – mais especificamente a encarnação de Deus- e pensamento do ser como evento e como destino de enfraquecimento; o que, como pensa, oferece à filosofia uma base sobre a qual pensar criticamente as formas que o renascimento do sacro assumiu hoje sempre que este trair sua constitutiva inspiração antimetafísica. Ainda com Vattimo, reconhecido no seu "parentesco" com a mensagem bíblica da história da salvação e da encarnação de Deus, o "enfraquecimento" característico da história do ser pode ser chamado de secularização, entendida em seu sentido mais amplo, abrangendo todas as formas de dissolução do sacro que caracterizam o processo de civilização moderno. Secularização equivaleria, nesse sentido, ao modo pelo qual se atua o enfraquecimento do ser - *kénosis* de Deus, que é o cerne da história da salvação -, não devendo ser pensada como fenômeno de abandono da religião e sim como atuação de sua íntima vocação, ainda que isso soe paradoxal. Vattimo pretende analisar as implicações da idéia da secularização como aspecto constitutivo da história do ser (da salvação) para o modo de viver este retorno ao sacro em suas várias formas. Observa, de início, que o fato de terem sido os fiéis a matar Deus significa algo mais radical e escandaloso, ou seja, que a secularização é um fato interno à história da religiosidade no Ocidente, caracterizando-a em sentido forte. Se a civilização moderna se seculariza, responde ao apelo da sua tradição religiosa, o que, por sua vez, significa para Vattimo que a experiência religiosa, tal como se dá na cultura do ocidente, "é uma longa 'matança' de Deus como fosse uma tarefa na qual se resume o próprio sentido da religião"[166].

Seria possível entrever nas considerações de Vattimo uma dimensão pouco óbvia e surpreendente do grande romance católico do século XX, e que faz repensar muito do que já foi dito sobre a insistência dos romancistas em situações-limite que, aos olhos de muitos,

---

'eterna' finidade da existência", como "queda eterna no tempo"). Nos termos de Vattimo, " O evento é o evento que acontece para nós hoje, aqui. Assim, o enfraquecimento do ser, que se produz quando este se desvenda no salto como evento, é também, inseparavelmente, um enfraquecimento, como sentido e fio condutor histórico, da tradição dentro da qual saltamos. O retorno rememorado do ser é, igualmente, uma filosofia da história guiada pela idéia do enfraquecimento: consumação das estruturas fortes no plano teórico (desde a metafísica metanarrativa até as racionalidades locais; desde a crença na objetividade do conhecimento até a consciência do caráter hermenêutico de cada verdade) e no plano da existência individual e social (desde o sujeito centrado na autoconsciência até o sujeito da psicanálise; desde o estado despótico até o estado cosntitucional; e assim por diante...)." p. 32-33).

[166]VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 38-9.

sinalizariam algum indício de corrupção moral das personagens, dos autores, como também dos novos tempos. O catolicismo não-dogmático que norteia a vertente romanesca católica e que tem como centro a noção de crime como vocação humana, ao contrário, seria indício de uma compreensão mais plena da mensagem da Escritura, resultante de "processos de interpretação, aplicação, especificação enriquecedora" da matriz religiosa de cujo distanciamento supostamente resultaria uma noção mais comum de secularização[167].

Vattimo reconhece em Gioacchino da Fiore o emblema desse novo modo de conceber e experiência religiosa – do qual compartilharia o grande romance católico do século XX, como seria possível acreditar. Na leitura que faz do profeta medieval italiano, a revelação bíblica não seria a comunicação de uma mensagem que deve ser entendida o mais fiel possível ou "definitivamente" para que então possa ser aplicada; a salvação que ela promete é acima de tudo uma compreensão sempre mais "plena ", mais perfeita, mas não simplesmente mais "objetiva" e literal da própria mensagem. Nesse sentido a história da salvação para Gioacchino não seria somente a história daqueles que recebem o anúncio, mas sobretudo a história do anúncio, para o qual a recepção representa um momento constitutivo, não apenas acidental[168]. Ler os sinais dos tempos segundo o esquema de Gioacchino significaria, assim, "Conceber a modernidade como secularização, isto é, como

[167] VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 84. Vattimo atenta ainda que nem toda secularização é boa e positiva - no sentido do ser como novos sentidos da experiência e novos modos de dar-se no mundo -, e nem qualquer interpretação é válida, sendo preciso que pareça válida para uma comunidade de intérpretes. Acredita que o único limite para a secularização é o amor, "a possibilidade de comunicação com uma comunidade de intérpretes" (p. 86-7).

[168] Vattimo acredita que talvez seja este o caráter da mensagem judaico-cristã a constituir um caso único na história das religiões e que, para além de qualquer pretensão imperialista ou eurocêntrica, faz dela uma candidata a ter valor de religião universal, o que não deve ser confundido com a pretensão de afirmar a única verdade verídica em oposição aos "erros dos deuses falsos e mentirosos", apresentando-se antes como capacidade de "assimilação" - não se trata de ajuste prático/político acidental, mas sim, ao contrário, cosntitui o próprio significado da doutrina central da encarnação (p.39). O que de fato interessa a Vattimo em da Fiore é a idéia de uma história da salvação ainda em curso – pode-se justamente falar em profecia voltada para o futuro porque essa história não foi completada. Por essa mesma razão, no entanto, a profecia não pode objetivar, sem se contradizer, um rigorismo realístico. O que legitima Giacchomino da Fiore a interpretar profeticamente a Escritura "para além" de Jesus é a persuasão de que estamos na Idade do Espírito, na qual a Bíblia não deve mais ser interpretada em termos literais (quanto à descrição das idades, ver p. 42-4). Para Vattimo, portanto, a atualidade dos ensinamentos de Gioacchino da Fiore reside no fato de ter "descoberto" a historicidade constitutiva da revelação, que corresponderia ao caráter eventual do ser teorizado pela filosofia pós-metafísica, "descoberta' que teria em filosofia as mesmas características da profecia da Terceira Idade em Gioacchino: "o fim da metafísica é um evento que se anuncia, que pede para ser reconhecido, e, assim, também promovido e atuado ou, pelo menos, explicitado de forma mais clara em seu significado de fio condutor para nossas escolhas"(p. 44-5).

desenvolvimento interno e "lógico" da revelação judaico-cristã, e verificar depois o seu êxito filosófico na dissolução da metafísica e na emergência do ser como evento" [169]. A morte de Deus, seguindo esse raciocínio, ou seja, a secularização sobre a qual se construiu a modernidade, assumiria uma conotação que retoma, completa e transforma profundamente o sentido com o qual grande parte da teologia cristã de hoje se referiu à secularização e, até mesmo, à morte de Deus, como acontecimentos relacionados ao nascimento da religião:

> A secularização, quando não estigmatizada como um simples abandono do sacro e uma pecaminosidade difundida, é resgatada pela teologia em suas linhas gerais como uma manifestação radical da diferença que existe entre Deus e a realidade terrena[170].

Nesse ponto, Gianni Vattimo fornece elementos por meio dos quais interpretar o apego do romance católico ao gênero policial, bem como a insistência na noção do crime como vocação humana. Tratar-se-ia, num sentido último, de adentrar um campo que lhe possibilitasse inquirir sobre o que é humano e o divino; o que também significa repensar indiretamente o próprio sentido de secularização. Tendo particularmente em conta o esforço do romance católico em ressaltar os limites do conhecimento humano baseado na razão, as considerações do pensador italiano permitem ainda reconhecer que, no caso, a impossibilidade de delimitar a sombra divina no mundo não reflete, como seria possível pensar, o ponto de vista difuso na cultura moderna que assume o paradoxo e concebe a retomada da religião como abertura para o totalmente outro, como salto na fé como aceitação do absurdo. Nesse sentido não se trataria de um distanciamento do Deus bíblico – como certa crítica chegou a apontar-, mas de uma reaproximação por meio de uma postura metafísica não objetivística que reflete a dissolução do próprio sagrado[171].

As considerações de Gianni Vattimo permitem analisar as opções temáticas e formais do romance católico à luz da chamada "morte de Deus" por meio, ainda, de um outro viés. Ao reconhecer no "fim" da metafísica uma parte da história da salvação tal como a formulara Giacchomino da Fiore, Vattimo concebe esta última como

---

[169] VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 50.

[170] Ibidem, p. 51-2.

[171] "[...] o Deus totalmente outro ao qual se refere grande parte da filosofia religiosa de hoje, não apenas não é o Deus cristão encarnado; é, ainda e sempre, o velho Deus da metafísica, pelo menos na medida em que é concebido como um fundamento último inacessível à nossa razão (a ponto de lhe parecer absurdo), porém, justamente por isto, por uma sua suprema estabilidade, 'definitividade'. " (VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 53).

espiritualização do cristianismo – de um lado, o nexo entre espiritualização e enfraquecimento e, do outro, a cultura mostrando sinais reconhecíveis de uma transformação que pode ser interpretada precisamente em tais termos, entre os quais seria possível incluir, como se pode pensar, as próprias feições do grande romance católico do século XX. Nesse ponto reforça mais uma vez o sentido de secularização no qual vinha insistindo, ou seja, como aplicação interpretativa da mensagem bíblica que a desloca para um plano que não é estritamente sacramental, sagrado ou eclesiástico, até um ponto em que história "sacra" e história "profana" não são mais separáveis - a modernidade apareceria como "episódio" da história da salvação.

Ainda que se possa discordar de Gianni Vattimo quanto ao sentido da história da nossa salvação, concebida como processo de secularização entendido como enfraquecimento do ser, é inevitável reconhecer como suas considerações iluminam de forma contundente o modo não dogmático como a dimensão religiosa se desenvolve na tendência romanesca católica. Segundo a hipótese que perpassa seu estudo, uma razão para se entender a nossa época como uma idade da interpretação espiritual da mensagem bíblica é que nela a presença ativa da herança cristã só pode ser reconhecida se for abandonada a interpretação literal e autoritária da Bíblia. Analogamente, acredita que se colocarmos de lado o rigorismo na leitura da Sagrada Escritura poderão ser reconhecidos como genuína história da salvação muitos aspectos do mundo moderno que, para uma mente rigorosamente ortodoxa, poderiam parecer fenômenos de abandono e distanciamento da religião. Não seria arriscado reconhecer, no caso do romance católico, essa mesma necessidade de uma visão menos ortodoxa para que se possa adentrar sua verdadeira e mais profunda dimensão religiosa, o que parece justificar em grande medida a resistência de certa crítica que não lhe poupou ataques quanto ao caráter pouco ou nada católico de uma literatura vista como de formação. Não se trataria, no caso do romance católico, de simplesmente compreender a palavra de Deus na Escritura para aplicá-la corretamente, tampouco de uma concepção de religiosidade "igrejística" ou disciplinar.

Quanto às conseqüências éticas da leitura da história do ser como enfraquecimento, Vattimo acredita que não se limitam a fundar uma escolha pela tolerância, mas promovem um empenho ativo para a redução da violência em todas as suas formas, o que, em linguagem religiosa, poderia ser traduzido como a própria caridade - atesta-se assim mais

uma vez a analogia , ou melhor, e verdadeiro parentesco , como proveniência, entre a filosofia pós-metafísica e a herança cristã. De acordo com essa perpectiva, seria ainda possível entender por quê, no romance católico, a salvação não é propriamente confiada a uma entidade transcendente ou independente de nossa capacidade de relacionamento, sugerindo antes atrelar-se a uma nova consciência ou percepção que possamos ter de nós mesmos, do outro, enfim, da realidade que nos cerca. Nesse sentido, a religiosidade redescoberta pelo romance católico parece ter pouco a ver com a religião dogmática, duramente disciplinar e rigidamente antimoderna que, segundo Vattimo, se expressa nas várias formas de fundamentalismo ou no catolicismo do papa João Paulo II, por exemplo[172]. Adquire, na verdade, um sentido disssolvido em que a violência não decorre exatamente da atuação de um Deus vingativo e punidor. Antes, transcendendo o sentido mais imediato da violência física e psicológica envolvida no ato criminoso, configura um doloroso processo de conhecimento de si e de abertura ao Outro que poria em xeque, por meio do embaçamento de noções mais imediatas como as de crime, criminoso, culpado e inocente, o próprio sentido da caridade. Trata-se de um ponto sobre o qual o pensador italiano mais uma vez lança luz, ao considerar que a violência se insinua no cristianismo quando ele se alia à metafísica como saber de princípios primeiros, ficando assim de lado o princípio central da caridade, já que

> o que conta é o conhecimento da verdade, que certamente induzirá a um distanciamento dos bens sensíveis a ponto de reduzir a luta pela sobrevivência e, portanto, o conflito com os outros, sem fazer, contudo, com que esta renúncia à violência tenha o significado positivo de uma abertura ao outro [173].

Gianni Vattino fornece assim razões para que o grande romance católico do século XX não seja considerado fruto deslocado ou frustrado de uma época pós-cristã ou mesmo pós-religiosa; antes como parte de uma renovada vitalidade e atualidade da religião, perspectiva por meio da qual considerar suas opções temáticas e formais no contexto do romance moderno. Nesse sentido, as obras de Julien Green, François Mauriac e Georges Bernanos, principais referências no quadro do grande romance católico do século XX, possibilitam que se reavalie o caminho percorrido por romancistas católicos brasileiros como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria e Cornélio Penna, bem como um novo viés por

[172]VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 114.

[173] Ibidem, p. 146.

meio do qual abordar a fortuna crítica de tais autores. Com relação às inúmeras cobranças de que o romance católico já foi e tem sido alvo, as considerações de Vattimo permitem que se transcenda a perspectiva de um simples apego à estética realista por parte da crítica, lançando luz sobre a visão metafísica objetivística de religião e de mundo subjacente, não raro, às análises. Trata-se, em termos práticos, de reconsiderar muito do que já foi observado sobre a falta de linearidade espaço-temporal das narrativas, sobre o caráter sombrio e ininteligível das personagens – denunciador quase sempre de uma atração do romancista pelo pecado -, sobre as soluções que mais parecem truques policialescos e de mistério em que impera o artificialismo, enfim, sobre o objetivo de formação ou aperfeiçoamento que determinariam o sentido final das obras.

Tamanha empreitada, porém, fugiria ao alcance deste trabalho, que se voltará, na seção seguinte, ao estudo da recepção crítica e da obra de Cornélio Penna. Tendo sempre em conta o universo das preocupações estéticas, temáticas e filosóficas do grande romance católico do início do século XX, o foco recairá sobre o modo como o romancista articula-as, de modo único e desafiador, sob a noção de Itabirismo, mais ficcional que propriamente antropológica, como pensamos. Tem-se assim uma perspectiva por meio da qual será possível redimensionar a singularidade de Cornélio Penna entre os nossos romancistas, o suposto não-lugar de sua obra no quadro da literatura universal.

SEÇÃO II

1. Sobre Cornélio Penna

Aqueles que de alguma forma tentaram compor os principais traços da personalidade de Cornélio Penna sublinham, em verdadeiro consenso, o aspecto recluso da vida do romancista: "Mas havia muito se recolhera ao lar. Era um temperamento extremamente reservado e arredio"[174]; "esse homem insociável, que não gostava de fazer nem de receber visitas; que não usava colaborar em jornais; que não respondia cartas"[175].

A imagem de escritor avesso ao convívio social, que cultivava poucos amigos, foi sem dúvida corroborada, em outro nível, pelo fato de Cornélio Penna não ter expressado suas convicções literárias, e sobretudo políticas, com a objetividade e a veemência que demandava o Brasil dos anos 30. Em *Uma História do Romance de 30,* Luís Bueno reforça ser este um momento em que a intelectualidade brasileira, como um todo, não tolerava a indefinição ideológica, e acreditava que a "a opção pela direita ou pela esquerda era inescapável para o intelectual honesto" [176]. Entende-se, assim, que Cornélio Penna tenha assumido, ao menos aos olhares insensíveis à sua ficção, uma postura não combatente, sem revelar a mesma disposição para o debate de Lúcio Cardoso e Octavio de Faria, colegas com cuja literatura de traços religiosos sua obra permite um diálogo mais próximo.

De fato, são poucos os depoimentos e as entrevistas concedidos, momentos em que nem sempre Cornélio Penna se dispunha a responder diretamente às questões que lhe eram dirigidas. A entrevista a Newton Sampaio é um bom exemplo de como se negava a tratar do que considerava dispensável, ainda que a boa conduta literária do momento exigisse uma

---

[174] Apud PLACER, Xavier. Cornélio Penna. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano XII, n.547, 26 mar. 1977. Suplemento Literário (o crítico copia o tópico de imprensa relativo à morte de Cornélio Penna sem mencionar o seu autor).

[175] MENDES, Murilo. Cornélio Penna.**Transístor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

[176] BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.380-1. Como Bueno atenta, "É claro que nem todos aqueles que se colocam à esquerda pensavam igualmente, e o exemplo simples da incompatibilidade entre os trotskistas e os stalinistas é o bastante para demonstrá-lo. De outra parte, nem todos os que se opunham ao materialismo pensavam igualmente e, se houve uma maioria que, no rastro de Jackson de Figueiredo, misturou a questão espiritual com a de uma preesentida crise de autoridade que pedia a restauração de uma hierarquia rígida sob uma liderança forte, houve também aqueles que rejeitavam qualquer tipo de ação baseada na força e acreditavam que o simples trabalho de evangelização, atuando sobre as consciências, seria capaz de promover uma verdadeira revolução. Mas nada disso impediu que, como um todo, a intelectualidade brasileira acabasse se conformando à idéia de que havia dois grandes grupos incompatíveis entre si" (p.200).

postura menos "evasiva"[177]. Em outra ocasião, numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras,* ao ser questionado por que vivia tão afastado dos meios literários, Cornélio Penna confessa detestar os intelectuais e os literatos:

> Afastei-me completamente daqueles que me distinguiam, porque não podia acreditar na permanência, na duração dos seus papéis, e não podia também aprender o modo de contracenar com eles. De repente, senti que tudo era mentira em minha vida, e isolei-me para não mentir, para encontrar um pouco de verdade, para ao menos poder morrer de acordo comigo mesmo, e não com os outros [178] .

É preciso atentar que, em "Declaração de insolvência", texto publicado originalmente em 1929 em que justifica o abandono das artes plásticas pela literatura, Cornélio Penna observara, ainda que com certas restrições, que " o nosso adiantamento literário, as nossas livrarias e os nossos literatos, pelo menos em um pequeno agrupamento à parte, são muito mais interessantes, completos e avançados, como é natural, do que o nosso adiantamento artístico"[179]. É possível cogitar que, tempos depois, o que motivaria o afastamento do romancista dos meios literários teria sido, entre outros, a necessidade incontornável de, como inteletual ou literato, representar um papel e, nesse sentido, criar uma prisão para si mesmo. Cornélio Penna reforçaria essa mesma postura em relação às artes plásticas – "Quando percebi que tinha criado um personagem, que me prendia e me abafava, mateio-o sem remissão, e fiz mesmo publicar, no jornal em que trabalhava, que deixava de ser desenhista"[180].

Percebe-se mesmo que Cornélio Penna utilizava-se do espaço a ele concedido na imprensa justamente para reforçar a inutilidade de tudo o que viesse a expressar a respeito

---

[177] SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil. **Uma visão literária dos anos 30.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979, p.101.

[178] A entrevista em questão tem como título "Cornélio Penna faz uma Série de Confissões" e foi publicada originalmente no *Jornal de Letras* em 1950. A versão tomada aqui como referência contém anotações do próprio Cornélio Penna entre colchetes, e encontra-se como apêndice ao ensaio "Os romances da humildade", de Adonias Filho em PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. A passagem citada encontra-se à p. XLVIII.

[179] "Declaração de insolvência" foi originalmente publicado em *A Ordem*, Rio de Janeiro, junho 1929. A passagem citada encontra-se na versão incluída em PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1350.

[180] Cornélio Penna refere-se aqui a "Declaração de insolvência". Trata-se de uma passagem da já referida entrevista ao *Jornal de Letras* que se encontra como apêndice ao ensaio "Os romances da humildade", de Adonias Filho em PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. A passagem citada encontra-se às p. XLVII-XLVIII.

de si mesmo e de seus romances, como se assim pusesse em xeque o papel do entrevistador, do entrevistado, dos leitores e, num sentido último da literatura:

> "Só mesmo você, João Condé, poderia me levar a fazer uma das coisas, para mim, mais inúteis e ridículas, a contar a sua intimidade.
> A confidência nada representa e se hoje é verdade, amanhã será uma mentira odiosa. Acho que contar o nascimento de um romance em nosso espírito, contar simplesmente, diretamente, sinceramente, como pretendo fazer aqui, é expor sem resultado, aos olhos e à atenção indiferente do público, já que você ameaça publicar estas palavras, a nossa mais remota intimidade [...]"[181].

Se falar sobre seus romances constituía, aos olhos de Cornélio Penna, uma confissão inútil, equívoco tão ou mais grave seria tratar de sua vida pessoal. Perguntado sobre a influência da religião em sua vida e em sua obra, o romancista torna-se subitamente sério, como que esquecido da cordialidade que manifestara até então:

> Aliás, quero dizer desde já que acho um erro, e erro grotesco, essa curiosidade de conhecer o autor em sua vida interior, sem ser pelos seus livros. A mim não me interessam absolutamente fatos da existência dos escritores que leio com mais frequência, e tenho por sistema não ler nunca biografias, nem, e principalmente, as autobiografiase os manifestos de orientação política ou religiosa dos romancistas. Tudo que deve persistir deles, em minha opinião, é somente sua obra de ficção[182] .

A preocupação extrema de Cornélio Penna em desmistificar sua imagem de literato e seu processo criativo converte-se em um mecanismo que só viria a alimentar ainda mais a aura de estranheza e mistério em torno de sua figura e de sua obra. Todo esse zelo, que não raro se traduz em comentários assumidamente polêmicos, como quando afirma em entrevista detestar a poesia – em atitudes localizadas entre a absoluta sinceridade e o calculismo-, acaba alimentando a suspeita de que Cornélio Penna, sem deixar de dizer o que pensava, cultivava conscientemente para si a mesma estranheza que a crítica e os leitores reconheciam em sua ficção e em sua pintura, como se procurasse manter entre essas instâncias total coerência[183].

---

[181] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXXIX.

[182] Apud IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. LXII. Artigo publicado originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio 1948.

[183] Cornélio Penna afirma detestar a poesia na já referida entrevista ao *Jornal de Letras* em 1950, apêndice ao ensaio "Os romances da humildade", de Adonias Filho em PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XLVI.

Tal hipótese revela sua fragilidade diante dos comentários daqueles que de alguma forma puderam compartilhar de sua intimidade, como é o caso de Augusto Frederico Schmidt, para o qual Cornélio Penna "era realmente um estranho ser, um homem raro, um espírito como outro não encontrei nem mesmo parecido nos meus numerosos contatos com o mundo"[184]. Em suas palavras, marcadas pela morte do amigo, transparece a convivência próxima com o autor de *Fronteira* (1935), que havia chamado a atenção da crítica pela temática original e o estilo novo marcado pelo tom sombrio e de fundo místico.

Nem todas as impressões sobre o comportamento de Cornélio Penna resultam, no entanto, de quem pôde conviver de perto com suas idiossincrasias. Não raro o romacista é tratado tal qual uma de suas personagens, como se personificasse os estados de alma conturbados que são na verdade parte de sua criação ficcional. Exemplo dos limites que atinge esse processo é o relato de José Carlos Oliveira, para o qual

> Ele, Cornélio Penna, era um espectro, um ser escuro e sofrido. Mergulhado na noite de sua velha casa de Laranjeiras, cercado de objetos velhos e roupas velhas e documentos velhos, com paciência doentia elaborou sua obra [...][185].

É no mínimo curioso o aspecto paradoxal de textos como esse: acredita-se, praticando um estilo que não raro se revela como um pastiche daquele que é o do romancista, ir ao fundo da psicologia do autor, quando o que se ressalta, ainda que indiretamente, é justamente a impossibilidade de acesso a ela.

Como revela o próprio Schmidt, os termos comumente utilizados para se referir a Cornélio Penna e sua obra deixavam o romancista irritado: "Detestava os qualificativos e as formas meio estapafúrdias que então usávamos todos com abundância. Torturado, estranho, artista raro, misterioso, sombrio, eram qualificativos que o punham extremamente irritado"[186]. É mais uma vez Schmidt quem observa que ninguém mais que Cornélio Penna tinha o medo do ridículo – " O medo do ridículo nele era quase mórbido"[187].

---

[184] SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. **As florestas**- páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 230.

[185] OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais,** Belo Horizonte, ano III, n. 118, s/d. Suplemento Literário, p.4.

[186] SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. **As florestas**- páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 229.

[187] Ibidem, p. 230.

Não se pode deixar de reconhecer que as idéias de excepcionalidade, anormalidade e, num certo sentido, dificuldade de assimilação, sugerem que a importância de Cornélio Penna devia-se ao fato de caracterizar-se como o Outro de um parâmetro no qual não se encaixava, e não propriamente a qualidades que fossem intrínsecas à sua criação ficcional. Lançando-se como romancista em um contexto de plena polarização entre o romance social e o romance intimista, e em que o primeiro predominava, associado à esquerda e visto por muitos como o único caminho possível para o desenvolvimento de nossa ficção, compreende-se que a imagem de Cornélio Penna tenha-se marcado, desde *Fronteira* (1835), por particularidades dissonantes, reconhecidas também em *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954)[188]. Por meio de sua irritação e da recusa dos rótulos "estapafúrdios" que lhe atribuíam, o romancista bem poderia estar reivindicando o lugar que lhe caberia em um contexto literário que não se resumia, tampouco devia se resumir, à representação realista como determinante do que é "normal".

Ao justificar sua opção pela literatura e o abandono das artes plásticas em "Declaração de insolvência", Cornélio Penna demonstrara extrema lucidez sobre o meio artístico brasileiro, particularmente quanto ao individualismo e à falta de sistema entre artistas, seus projetos estéticos e seu público no campo das artes plásticas, razão que pesara em sua decisão[189]. É provável que o romancista intuísse, já naquele momento, os termos vagos em que viria a se estabelecer a própria distinção entre o romance social e o

[188] Sobre as nuanças do processo de polarização entre o romance social e o romance intimista ou psicológico, consultar BUENO, Luís. **Uma História do romance de 30.** São Paulo: Editora da Usp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. A respeito da querela entre ambos, tendo em conta particularmente a obra de Lúcio Cardoso, consultar SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001. Como observa Bosi (**História concisa da literatura brasileira**, 3a. ed., São Paulo: Cultrix, s/d, p. 469-70- nota de rodapé 333), os escritores católicos do Rio de Janeiro, entre eles Tristão de Athayde, Lúcio Cardoso e Octavio de Faria logo reconheceram a originalidade da ficção corneliana.

[189] Cursando Direito em São Paulo (1914-1919), Cornélio Penna começa a tratar de literatura e publica seus primeiros ensaios em um pequeno jornal, o *Floreal,* ao mesmo tempo em que se dedica à pintura de aquarelas e desenhos a nanquim coloridos, sem saber ao certo se era pintor ou escritor. Em 1920, muda-se para o Rio de Janeiro e faz algumas tentativas de início de vida: trabalha como redator e ilustrador de *O Combate* e *O Jornal.* Em 1928 participa de uma importante exposição de pintura na Associação dos Empregados do Comércio, ocasião em que obtém mais uma vez o reconhecimento do seu talento artístico. Pouco mais tarde, insatisfeito com o fato de fazer "literatura pintada", declara pública e formalmente que jamais pintaria em "Declaração de insolvência", texto publicado na revista *A Ordem*, Rio de Janeiro, em junho de 1929 (encontra-se também em PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.1349-51). Os dados dessa nota biográfica encontram-se em BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, s/d, p.469-70.

intimista[190]. Além do próprio caráter vago e redutor dessa distinção, deve-se atentar que pesava em outro nível, já que, no contexto do romance de 30, aos olhos de muitos ela passaria a determinar, respectivamente, uma postura socialista/liberal e outra católica/reacionária. Como se acompanha nas seguintes observações de Luís Bueno,

> A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento [referindo-se particularmente ao que teria sido o auge do romance social (1933-1936)], era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Como os processos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que o romance proletário – ambientado no campo ou na cidade -, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição geral ao romance psicológico. É nesses termos bastante vagos que se coloca a oposição entre o romance social e o intimista[191].

A recepção de Cornélio Penna revela ainda outra particularidade. Interessada em melhor compreender o enigmático *Fronteira*, certa crítica busca na pintura do autor elementos que supostamente permitiriam decifrar alguns dos aspectos centrais de sua ficção, sobretudo a caracterização de seres e coisas sob um prisma fantasmagórico.[192] Tal atitude acaba proporcionando uma forte identificação entre os estilos do Cornélio Penna pintor e do romancista, o que torna aquele romance, bem mais que sua estréia literária, a obra que traria consigo a síntese da estética corneliana. Encarado como a extensão de um estilo original já manifestado na pintura, *Fronteira* também reforçaria, desta vez na literatura, a imagem que a crítica e o público viriam compartilhar da figura do próprio Cornélio Penna, tido como pessoa tão estranha e sombria quanto os seres que criava.

---

[190] Corrobora essa hipótese a seguinte afirmação, cerca de vinte anos mais tarde, na já referida entrevista ao Jornal de Letras – "Parece-me que a distinção entre romance psicológico e romance como 'história que se conta' - responde-nos ele [Cornélio Penna] – traz em si a sua própria condenação, e não passa de uma chinesice muito literária" (PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.XLIX).

[191] BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 208-9.

[192]Consultar as considerações de Adonias Filho em "Os romances da humildade" quando trata de Almeida Sales e de sua tentativa de evocar a exposição das pinturas e desenhos de Cornélio Penna na Associação dos Empregados do Comércio para explicar certos aspectos de *Fronteira.* (PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.XIX-XX). Outros exemplos de que é legítima, aos olhos da crítica, a tentativa de aproximação entre a pintura e a literatura de Cornélio Penna encontram-se em EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. **Literatura e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989 e SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de Artista:**a linguagem dos romances de Cornélio Penna. 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

Ao sugerir que o não-lugar de Cornélio Penna na literatura brasileira seria decorrente de sua esquisitice como pessoa e como romancista e de seu estilo raro, desviam-se os olhares de uma dimensão essencial em sua obra, a religiosa, de base católica, a qual já foi confundida com histórias de fantasmas, elementos da estética do horror, postura reacionária ou mero escapismo num momento em que a realidade brasileira parecia interessar como "problema" antes de mais nada, mais que como literatura[193]. Não seria arriscado acreditar que a ignorância dessa perspectiva, como tônica de seu estilo único, é o que de fato aborrecia o romancista, ainda que este não empunhasse a bandeira do catolicismo.

1.1. Da fortuna crítica de Cornélio Penna: dois extremos

Desde sua publicação até os dias de hoje, tem havido uma grande diversidade de enfoques nas leituras dos romances de Cornélio Penna. Foram-lhes já destacados aspectos religiosos, psicológicos, biográficos, sociais, culturais, entre outros. A variedade de abordagens revela bem mais que uma amplitude de possibilidades de entrada para os romances. Sob ela e alimentando-a, parece funcionar um mecanismo por meio do qual a crítica procura expressar-se relativamente ao "não-lugar" ocupado por Cornélio Penna na literatura brasileira, o que resulta, não raro, em uma atitude ambígua. O esforço por dar conta do caráter inovador da temática e também do modo original com que esta é apreendida normalmente convive com tentativas - ainda que por vezes inconscientes e não programáticas - de classificar os seus romances, tornando-os menos deslocados em meio a nossa literatura, ainda que, para isso, fossem julgados com base em parâmetros estéticos realistas, ou então uma noção um tanto limitada ou conservadora de catolicismo[194].

---

[193] A observação é de Luís Bueno, "Continuar pensando o romance de 30 tendo essa divisão entre regionalistas e intimistas como horizonte crítico é insistir nessa primazia do'problema' sobre qualquer outra coisa" (BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 38).

[194] Para uma discussão sobre a influência dos parâmetros estéticos do realismo na recepção crítica de Cornélio Penna, consultar SCHINCARIOL, Marcelo T. **Em busca da alma de Itabira**: uma leitura de Cornélio Penna. 2001. Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

Na fortuna crítica de Cornélio Penna identificam-se duas leituras extremas, o que tão bem espelha as tentativas sucessivas de compreender a ficção corneliana por meio de **um** dos dois caminhos vistos, pela óptica do Romance de 30, como possíveis para o desenvolvimento do nosso romance: o de corte social/sociológico e outro que explora a dimensão psicológica/religiosa[195].

Exemplo mais recente dessa primeira tendência é a leitura de Luiz Costa Lima, ainda que esta não constitua propriamente uma *análise sociológica* da ficção corneliana[196]. Tendo em conta que a reconstituição histórica dos romances inverte a ordem cronológica de sua publicação, o crítico encara-os como um mergulho em nosso passado patriarcal. Em *A menina morta*, identifica o centro do pesadelo: um sistema cíclico cuja primeira mola é a violência e a repressão, maneira pela qual o romancista trataria simbolicamente da estrutura sociológica formada por família senhorial e fazenda autárquica[197].

Dos mais rigorosos já realizados sobre Cornélio Penna, o estudo de Costa Lima sugere retomar, num certo sentido, o caminho aberto por Antonio Candido e José Aderaldo Castello. Estes já haviam percebido que o passado para o qual se volta Cornélio Penna está "vinculado a uma espécie de herança de valores morais, de atitudes soberbas, de poderio ilimitado e de atos e decisões intransigentes, na paisagem das fazendas de criação, de mineração ou de café em Minas Gerais e no Vale do Paraíba"; apontam que, em dado momento, parece recair sobre as personagens (remanescentes das grandes fortunas que "alimentam o orgulho de um feudalismo aristocrático redivivo") "uma punição inexorável, uma cadeia de elos formada através do tempo, que afinal se fecha, aprisionando

---

[195] Albergaria já havia observado sobre os dois extremos em que se encontra dividida a fortuna crítica de Cornélio Penna. Consultar ALBERGARIA, Maria Conceição de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

[196] O próprio Luiz Costa Lima esclarece que o espaço ocupado pela formação social brasileira, expresso pela simbólica que constitui a ficção corneliana, "tem por matriz um tipo particularizado de estrutura, a estrutura cíclica que [...] não poderia ser captado pelo discurso sociológico. Este pois [...] não se confunde com o discurso científico sobre o real. A expressão literária não é ciência, mesmo para que permita a certo tipo de analista captar o que outro tipo não o pode, por efeito da óptica com que encara a realidade." (LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Afonso e outros. **O modernismo**. São Paulo:Ed. Perspectiva, 1975, p. 81).

[197]LIMA, Luiz Costa.**A perversão do trapezista** : o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. Consultar também, do mesmo autor, Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Afonso et al. **O modernismo**. São Paulo:Perspectiva, 1975, p. 69-86; **A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 239-84.

definitivamente as pessoas" [198]. Ainda que de uma perspectiva radicalmente distinta, que justificaria uma acusação direta às leituras católicas até então empreendidas, Costa Lima insiste, como o fizera Adonias Filho, na homogeneidade da obra de Cornélio Penna [199].

Na fortuna crítica de Cornélio Penna, são raros os textos que não se referem, ainda que de passagem, à estreita ligação de seus romances com o contexto histórico, social, cultural e mesmo moral das Minas Gerais. Tendo sua estréia literária num contexto literário marcado pela predominância da estética realista, é compreensível que a crítica tenha procurado reconhecer em seus romances elos de ligação com a realidade do nosso país, como se isso fosse necessário para legitimá-los. Indiretamente, vem à tona a dificuldade em tratar do conceito de localismo que os caracteriza, do qual os parâmetros estéticos que norteavam o momento não poderiam dar conta.

Dos primeiros a referir-se ao localismo em Cornélio Penna, é o próprio Adonias Filho, que observa que

> Inerente à mensagem, quer extensiva ou intensivamente, é curioso notar como articula a temática ao fundo nativista. Não se trata, é óbvio, de um 'nativismo temático' no sentido em que costumes e paisagens se impõem como na ficção regional. Trata-se do aproveitamento do nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e são típicas as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão.[200].

Tratar-se-ia, assim, de um "fundo nativista" marcado pela tipicidade, porém articulado de modo peculiar à temática, que o crítico considera inovadora. A diferença fica um pouco mais clara quando Adonias Filho amplia o foco de suas considerações e

---

[198]CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira**, 2a. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, v.3, p.326.

[199] Como observara Adonias Filho, – "Os quatro romances, apesar das tramas isoladas – uma para cada livro – se articulam numa espécie de monobloco estabelecendo, em mosaicos distintos, um só painel verdadeiro" (ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. XIII). Sobre a perspectiva da leitura de Adonias Filho, como a de tantas outras que têm em conta a dimensão católica da obra de Cornélio Penna, Luiz Costa Lima lança a acusação de silenciar a camada mais importante da ficção do autor, contribuindo assim para a mesma ordem contra a qual esta se colocaria. Referindo-se a Carlota, personagem de *A menina morta*, acredita que "Torna-se então a 'verdadeira menina morta, como de fato está morta para o sistema contra que se rebelara, que não tolerava a sua revelação e que hoje, por seus intérpretes, inconscientemente a reprime, ao tomar Cornélio Penna como representante da 'angústia religiosa'." (LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Afonso et al. **O modernismo**. São Paulo:Perspectiva, 1975, p. 85).

[200] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. XXII.

acrescenta que " será um universo em conexão com o fundo nativista, mas livre em sua carreira especulativa, suas consequências e suas conclusões"[201]. Para o crítico, o verdadeiro papel do "nativismo" em Cornélio Penna seria, portanto, marginal. Ao considerar que o universo em conexão com o fundo nativista a este não se limita, Adonias Filho certamente procurava ressaltar que a obra de Cornélio Penna, de forte caráter introspectivo, ultrapassava com sua mensagem de fundo católico os limites impostos pelo romance de corte social/regional. Entretanto, sua argumentação apoia-se em uma noção obscura de localismo, mais de tema que propriamente de paisagem, o que se reconhece em comentários de outros críticos como Afrânio Coutinho- "Na obra do romancista, inicia a revolução temática que o identificará nessa evolução, com um singular nativismo menos de paisagem do que de assunto [...]"[202].

Nem um nem outro permitem que se compreenda a preocupação de Cornélio Penna em reconstituir com minúcia obsessiva os traços de um universo cultural tido por eles apenas como marginal. Ainda assim, sua leitura revela-se mais iluminadora que a de outros, como Guido Bilharinho, que propõe uma chave de interpretação indiscutivelmente redutora, centrada no tema da decadência de classe. O crítico defende que a obra de Cornélio Penna configura um "universo fechado, isolado da dinâmica de uma sociedade em movimento", no qual "a lenta e dolorosa agonia dos seres até o seu completo desparecimento" seria decorrência da perda de seu papel na "direção do processo econômico social."[203]. Acredita ainda que a decadência de classe é responsável por características marcantes nas personagens, como a incompreensão do mundo, a incomunicabilidade com o outro, e também a solidão e a angústia.

A dificuldade em tematizar a questão do localismo em Cornélio Penna é ainda evidente em comentários como os de Xavier Placer, que considera que "É no **clima** fisico e espiritual da geografia das Minas que [Cornélio Penna] situa espaço e duração de suas

[201] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. XXII.

[202] COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

[203]BILHARINHO, Guido. O universo fechado de Cornélio Penna. **Minas Gerais,** Belo Horizonte, ano V, n. 197. jun. 1970. Suplemento Literário.

histórias"[204]. Alfredo Bosi e Guilhermino César, ao utilizarem respectivamente os termos "paisagem" e "ambiência", referem-se ao seu aspecto moral: para o primeiro,

> Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a **paisagem moral** da província, que entra como **clima** de seus romances;

o segundo, por sua vez, observa que o autor "recriou com poucas palavras uma **ambiência moral** cristalizada no tempo [...][205]. Por vezes, a crítica debate-se ao tentar formular uma noção do que seria certa "sensibilidade mineira", que, no caso de José Carlos Oliveira, resvala em lugar comum ao tentar indiretamente definir a literatura das Minas Gerais:

> Padres, igrejas, porões, escuridão, velhice, principalmente velhice, padres velhos, igrejas velhas, porões velhos, gente velha, palavras velhas para desenhar tudo isso. Eis a sensibilidade mineira, a atmosfera dos livros mineiros.
> [...] O falecido Cornélio Penna dedicou sua maturidade a desenterrar não o seu passado particular, semelhante ao nosso, mas o passado da sua gente, cheio de pompa, gemidos, superstição, religiosidade[206].

Adonias Filho também foi dos primeiros a identificar uma dimensão religiosa de base católica nos romances de Cornélio Penna, numa leitura que o colocaria no extremo oposto ao caminho representado por Costa Lima, ainda que ambos reconheçam a importância da dimensão social/sociológica na ficção do autor. Apontando a homogeneidade como a característica central da obra de Cornélio Penna, Adonias Filho privilegia o plano da "mensagem", que acredita distribuir-se pelos quatro romances do autor "impondo recíprocas relações temáticas", e assim justifica a crença de que existiria uma só chave para decifrá-los[207]. No caminho para o encontro com Deus, a que se tem acesso pela via interior, e em que a libertação do pecado estaria condicionada à superação da natureza humana, reconhece a importância da humildade, que, como acredita, bastaria

---

[204] PLACER, Xavier. Cornélio Penna. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano XII, n. 547. 26 mar. 1977, Suplemento Literário, p.3 (grifo nosso).

[205] BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 2ª. ed., São Paulo: Cultrix, s/d; CÉSAR, Guilhermino. Cornélio Penna, o de Itabira. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano IX, n. 430. 23 nov. 1974. Suplemento Literário (grifo nosso).

[206] OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais**,Belo Horizonte, ano III, n. 118.s/d. Suplemento Literário, p. 4.

[207] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. XIII.

para caracterizar as personagens de Cornélio Penna[208]. No contexto da literatura brasileira, considera que "pela primeira vez em nossa ficção, o coração humano deixou de ser uma causa sentimental para transformar-se na tragédia fatal que envolve as criaturas de Deus." [209]. Embora atento ao caráter documental de *A menina morta*, acredita que tal romance não reflete outro universo senão o da "humildade em seus caminhos decisivos". Todas as peças de circunstância, como os cenários nativistas e as condições tipicamente sociais, seriam meramente subsidiárias diante da amplitude da mensagem na obra do autor [210].

A leitura católica de Adonias Filho repercute, ainda que de modo indireto, na de outros críticos, como é o caso de Maria Aparecida Santilli, que se refere às aflições das personagens cornelianas como "Os vários degraus da luta ascencional através da humildade, da dor e da renúncia", que, como observa, "alcançam patamares de paz, de tranquilidade que refazem os espíritos extenuados para as batalhas subsequentes" [211]. Mais recentemente, Luís Bueno observa que as personagens de Cornélio Penna vivem o "pecado da incapacidade de viver [...] não só em si e consigo, mas também com o outro e nos outros", razão de tormento para as criaturas do autor[212].

Adonias Filho destaca-se ainda como um dos primeiros a analisar a ficção corneliana tendo em conta parâmetros de composição que se fazem entender nos limites dos próprios romances, rompendo com uma noção mais estreita de realismo psicológico, percebendo a adequação e a minúcia de Cornélio Penna no trabalho com a forma e a

---

[208] Trata-se da idéia que perpassa "Os romances da humildade"(In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958 – ver particularmente as páginas XXXIV-XXXIX.). Apoiando-se nas considerações do próprio Cornélio Penna sobre *Augustin où le Maitre est lá,* de Malégue, publicado no mesmo ano que *Fronteira*, Adonias Filho indica compreender a humildade nos seguintes termos – " A beleza humilde de Augustin reside na escolha dessa ordem ' sem compreensão, mas com entendimento, sem a qual existe ato verdadeiramente humano' ". (p. XXXIV – a citação embutida é de Cornélio Penna).

[209]ADONIAS FILHO. O coração violado. In: **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edição O Cruzeiro, 1958, p.37.

[210] ADONIAS FILHO. Cornélio Penna. **O romance brasileiro de 30.** Rio de Janeiro: Bloch, 1969, pp. 55-71.

[211]SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. **Revista de Letras**, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Assis, v. 5, p. 163, 1964.

[212]BUENO, Luis. A intensidade do pecado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 dez 1996. Caderno Mais!. A idéia será retomada em devidamente aprofundada em *Uma História do Romance de 30*, particularmente no capítulo em que analisa *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*, de Cornélio Penna.

exploração da temática, sem as frequentes cobranças de linearidade, clareza de comportamento e motivação da psicologia. Sua leitura mostra-se particularmente iluminadora por não reduzir a uma fórmula simplista a dimensão religiosa em Cornélio Penna, respeitando assim sua configuração. Ao observar que nos romances do autor a base católica não se estrutura em tese, sinaliza um caminho importante de análise, bem como um forte elo de ligação com o grande romance católico do século XX: aquele que reconhece um aspecto religioso diluído e, importante ressaltar, nem por isso problemático ou defeituoso.

Sem tocar na questão da religião, Sérgio Milliet, tratando particularmente de *Repouso*, aponta para o mesmo sentido quando considera que não interessa a Cornélio Penna a análise psicológica das personagens, muito menos curar os seus heróis. Daí o fato de que " o autor não vai nunca até o fundo do poço na sua escavação do terreno psicológico". Certamente porque "Talvez não haja fundo, ou este em dado momento recue ainda, movediço, não seja acessível ao nosso esforço de conhecimento"[213]. Uma leitura como essa permite-lhe compreender que os fatos ou a sua sucessão não interessam muito ao romancista: " O que o perturba e comove é a contradição, ou melhor o contraste, entre o gesto exterior, visível, de que podemos induzir determinadas conclusões, e a verdade interior que nos escapa"[214].

Acreditando tratar-se de uma concepção literária – e até certo ponto filosófica- inteiramente original no Brasil, Milliet ressalta ainda que a solução expressiva descoberta seria a maior contribuição de Cornélio Penna, superando a própria mensagem – "Entre os nossos romancistas de renome, é o que melhor sabe adaptar forma e fundo. Exprime a angústia e a morte, a solidão, o medo, o malogro, a frustração através de uma sintaxe e de um vocabulário adequados aos temas"[215].

Assim como Milliet e sem reconhecer propriamente uma base católica na postura filosófica de Cornélio Penna, Antonio Candido e José Aderaldo Castello chamam a atenção para o fato de raramente se vislumbrar, no romancista, um instante de luz e revelação; o que

[213] MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 378-9.

[214] Ibidem, p.379.

[215] Ibidem, p. 379.

não impede que se adense a investigação psicológica da natureza humana das personagens, "**livre de qualquer esquema reconhecível"**, " sugerindo apenas o caos e o mistério, revestindo o mundo em que eles vivem de uma atmosfera quase insondável, não obstante os seus instantes premonitórios"[216].

Com raras exceções, a grande maioria dos críticos deixa entrever certo pudor em tratar da dimensão religiosa em Cornélio Penna, ainda que lhe atribuam com certo à vontade o rótulo de romancista católico ou espiritualista. Por vezes, e talvez para se defender do risco de parecerem imprecisos, identificam dimensão religiosa dissolvida a problema, mais propriamente incompetência.

Certamente entre os mais radicais, Fausto Cunha mostra-se incomodado com a nebulosidade da dimensão religiosa em Cornélio Penna, cogitando a possibilidade de o autor não ter querido ou podido explicitá-la. Ainda que a nebulosidade, em si mesma, não seja vista como defeito, sobressai a crença de que o romancista insistia "forcejando para fixar uma teoria ou explicação" para as questões que o atormentavam, como se Cornélio Penna acreditasse ser tal empreitada possível de realizar:

> Não conheço o escritor em pessoa, não sei se é católico ou não. Há, todavia, bastante nítido, um envidilhamento escolástico nas suas concepções, tenho a impressão de que Cornélio Penna anda assoberbado de questões de ordem teológica, forcejando para fixar uma teoria ou explicação do pecado, à cata duma verdade, ao mesmo tempo complexa e elementar, perscrutando o horizonte à procura do arco-da-aliança entre a divindade e o homem, e ansiando por uma liberdade equívoca, cuja maior consubstanciação está na fuga do ambiente opressivo, uma fuga da frustração inevitável, uma fuga dos contatos implacáveis da natureza, uma fuga do exterior, uma fuga que por fim se transforma em marcha batida para o medo da loucura. Todos os personagens se aniquilam e morrem, morte física, aniquilamento espiritual.
>
> Quando as almas se voltam para Deus, esse refúgio é uma fuga, o desejo não de salvação moral ou espiritual, mas simplesmente de salvação, e eis que é um Deus de imagem, um Deus que é uma posta-restante para endereços desconhecidos.
>
> De tudo isso se origina uma camada de nebulosidade [...] Se o romancista quisesse ou pudesse trazer à tona os problemas que na verdade pretende abordar , sejam eles de índole afetiva ou intelectiva, creio que essa permanente nebulosidade se tornaria menos manifesta[217].

Na verdade, Fausto Cunha acredita que a ficção corneliana sofre em sua estrutura arquitetônica pelo fato de o autor não utilizar qualquer técnica, e sim uma intuição artística.

---

[216] CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. **Presença na literatura brasileira.** 2ª.ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, v.3, p. 326-7 (grifo nosso).

[217] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 127-8.

Quanto ao romance de estréia de Cornélio Penna, *Fronteira*, seria um livro "imperfeito na estrutura e na forma", com deficiências as quais só seriam mais bem percebidas em *Dois romances de Nico Horta* , que considera não passar do desdobramento de alguns aspectos daquele. *Fronteira* parece-lhe um trabalho amadurecido na composição, ao passo que o romance seguinte "se caracteriza por uma busca de novos rumos dentro do rumo de Cornélio Penna, denotando certa pressa e uma desorganização de esboço". Como reforça, " O estilo não tem aquela vibração, aquele facetamento, aquela profundidade do romance de estréia e o autor se perdeu num malabarismo técnico estéril e contraproducente"[218]. Embora reconheça que em *Nico Horta* a intenção de Cornélio Penna teria sido a de chegar à introversão absoluta, à libertação total de fórmulas "para a revelação pura e integral de um determinado estado de espírito" , pensa que o autor teria ficado limitado "às exteriorizações fáceis, ao acúmulo de intercalações, a verdadeiras acrobacias meramente gráficas [...] com o intuito deliberado de criar uma aura que o conteúdo do livro era incapaz de instaurar"[219].

Ainda quanto aos dois primeiros romances de Cornélio Penna, o crítico chama a atenção para uma camada de nebulosidade que os envolve, sugerindo que o autor não quisesse ou não pudesse trazer à tona os problemas que pretendia abordar, o que teria comprometido particularmente " a parte psicológica [que] se vê limitada a sondas, sem que se atinja a essência"[220]. Com relação a *Repouso*, estaria mais próximo de *Fronteira* pela feição técnica e pela maturidade, não obstante deixar claro que Cornélio Penna não tem "técnica nenhuma, e sim apenas uma intuição, certa maneira própria de dizer as coisas, de concatenar os assuntos". *Repouso*, apesar de revelar uma "depuração formal, um encadeamento mais forte, um teor de homogeneidade mais elevado"[221], não provocaria a mesma sensação de obra-prima, como ocorre em *Fronteira*, a partir do que conclui que as qualidades e os defeitos de Cornélio Penna assumem, naquele romance, feição quase definitiva.

---

[218] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 125.

[219] Ibidem, p. 125-6.

[220] Ibidem, p. 128.

[221] Ibidem, p. 126.

Avançada a análise, Fausto Cunha, em nota de rodapé, atenuaria seu ponto de vista, tão radical quanto impiedoso, observando já "aceitar" as invenções do autor como autênticas e válidas. Persiste, entretanto, em seu estudo, o apego a uma noção estreita e realista de literatura psicológica, o que fica claro em passagens como " Cornélio Penna, em querendo ser um analista, é a mais das vezes o descritivo minucioso", ou então o "paisagista do espírito" que não teria chegado a "analista da mente". Deveríamos, assim, "reconhecer em Cornélio Penna, não o romancista revolucionário ou sobranceiro às chamadas fórmulas, mas sim um inadaptado e inadaptável àquilo que se quer sejam os moldes de um romance"[222]. O crítico reluta em aceitar a dimensão católica diluída em Cornélio Penna como resultante de uma postura filosófica consciente, atribuindo tal embaçamento à inadaptação do autor à estética romanesca. Tampouco parece cogitar sua filiação ao chamado romance católico, entendido como vertente reconhecível no contexto da ficção moderna e com o qual a obra corneliana tem evidentes pontos de contato.

Mais recentemente, duas leituras da ficção de Cornélio Penna destacam-se ao aproximar as dimensões normalmente vistas como isoladas ou mesmo excludentes na obra do autor. Em *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna,* Maria C. De Pádua Albergaria analisa os elementos constitutivos da ficção corneliana sob a óptica de uma cultura mineira e conclui que a sua unidade se deve aos aspectos da "mineiridade" presentes nos romances[223]. Interessa-lhe entender o aspecto supostamente "anormal" das personagens e sua conturbada relação com a realidade dentro dos limites da cultura mineira, numa análise que lhe possibilite reunir os elementos configuradores da "loucura" nos romances de Cornélio Penna.

Especificamente quanto às personagens e o modo como percebem a realidade, acredita que, por encontrarem-se aprisionadas no

> [...] espaço físico e existencial, confinadas pela cultura reforçada por normas religiosas e familiares [...], deslizam para um espaço meta-real, onde o real e o ir-real confluem para a criação de uma realidade dúbia, onde convivem diferentes níveis de percepção[224].

---

[222] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 134-5.

[223] ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de doutorado em Letras, Universidade Fedral do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

[224] Ibidem, p. 291.

Como explica,

> [...] Assim acrescida de dados extra-sensoriais, a percepção se exerce num universo caótico, des-figurador e des-figurado [...]", [que, por sua singularidade], "[...] extrapola os dados do bom senso e do senso comum, transfigurando-se num espaço cultural dotado de peculiaridades próprias: a des-construção do indivíduo e sua padronização em tipos ex-cêntricos que, nos romances, aparecem principalmente representados pelas personagens femininas[225].

Atenta para os extremos a que pode conduzir essa relação entre personagens e realidade, a autora observa que estas "têm uma percepção difusa e indefinida da realidade; confundem seus aspectos, intensificam suas vivências até atingirem estados patológicos, criam uma tensão máxima e vivem sob as mais diversificadas formas de pressão"[226]. Acreditando que a loucura se configura como insistência de "identidades" e não como alteração das "marcas" de um povo, de uma região, de uma cultura, Albergaria chama a atenção para o fato de que na suposta "anormalidade" do comportamento dos seres cornelianos é que reside o que se poderia chamar de "alma mineira".

Apesar de constituir uma leitura iluminadora do modo como a realidade se configura nos três primeiros romances de Cornélio Penna, a análise de Albergaria revela-se particularmente interessante pelos impasses a que conduz. Ao investigar a noção de "mineiridade" fora dos limites da ficção corneliana, a pesquisadora vê-se forçada a tratar como exceção *A menina morta,* que não se enquadraria nos limites da noção de mineiridade estabelecidos por ela, mesmo porque, nesse que é o último romance publicado de Cornélio Penna, a representação da realidade revela-se mais próxima de uma concepção clássica de romance. Empenhada em definir os limites do conceito de mineiridade que norteia sua tese, Albergaria tampouco considera com a devida atenção a noção de "Itabirismo" – certamente mais ficcional que antropológica-, de que Cornélio Penna trata em diversos textos, todos eles iluminadores de aspectos centrais de sua obra. Atenta para os aspectos que lhe permitissem aprofundar a controversa discussão sobre "localismo" em Cornélio Penna, a pesquisadora trata do catolicismo (repressor) como sendo um elemento externo, definidor

---

[225] ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de doutorado em Letras, Universidade Fedral do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982, p. 21.

[226] Ibidem, p. 291.

de um comportamento localizável e alimentador de conflitos num certo contexto cultural, mais que propriamente uma dimensão analisável na tessitura e na confecção dos romances. Como consequência, perde-se de vista a dimensão propriamente religiosa da ficção corneliana.

Em *Uma História do Romance de 30*, Luís Bueno dedica uma seção à análise da ficção corneliana, particularmente *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*, ambos publicados na década de 1930. Ressalta-lhes, num primeiro momento, o aspecto telúrico:

> Mas um exame descompromissado daquela visão estanque de duas tendências excludentes revela que romances como Fronteira e Dois Romances de Nico Horta têm muito de telúrico – ou seja, são romances tão fundamentalmente mineiros quanto nordestinos da zona da mata são os de José Lins do Rego. Mais que isso, a visão de mundo organizadora dos livros de Cornélio Penna tira um partido enorme tanto do ambiente fechado por montanhas que se encontra em Minas Gerais quanto da violenta atividade mineradora que foi responsável pela ocupação daquele estado[227].

Acredita, assim, que nos romances que Cornélio Penna publicou nos anos 30 já está presente a estreita relação entre o homem e a própria paisagem identificada por Manuel Bandeira em *Repouso*, no qual via "a representação mais perfeita do espírito da pequena cidade histórica mineira"[228]. Diferentemente de Albergaria, para quem as montanhas são determinantes de uma visão de mundo da "mineiridade", marcada pelo verticalidade, que inunda a ficção corneliana[229], Bueno encara-as, antes de mais nada, como elementos constitutivos de um drama localizado:

> A cidade onde se passa o drama narrado no romance [referindo-se a *Fronteira*] não é um lugar qualquer. É uma velha cidade mineira, incrustada na montanha da qual se extraiu a riqueza mineral. Passado esse momento histórico, a cidade perdeu a vida, convertendo-se numa espécie de doença. A única reação possível da montanha é ocultá-la, mantê-la fechada, isolada, no esquecimento"[230].

---

[227] BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.526.

[228] As palavras são de Luís Bueno, referindo-se aos comentários do poeta em BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa**, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p.615.

[229] ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de doutorado em Letras, Universidade Fedral do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982, p. 77-80.

[230] Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.527.

A atmosfera de isolamento seria ainda intesificada pela relação de contiguidade entre as montanhas e as casas, estas constituindo verdadeiras prisões, numa pesada atmosfera "em tudo compatível com a atmosfera mental em que vivem as personagens"[231]. Ao reconhecer que o clima pesado de isolamento revela as marcas de um passado de dominação, em suas palavras " de superposição e anulação do outro"[232], Luís Bueno retoma num certo sentido o caminho de leitura aberto por Candido e Castello, e que depois seria explorado por Luiz Costa Lima, como foi observado anteriormente. Ainda que não se detenha em uma análise detalhada da simbólica do poder expressa, entre outros, pelos signos paisagísticos e arquitetônicos – como fizera Costa Lima[233] -, Bueno reconhece o mesmo mecanismo circular por meio do qual perseguidor e perseguido sofrem as consequências de um poder opressor, característica que seria, para ambos os críticos – ainda que de modo menos explícito em Bueno-, definidora de nossa formação social[234].

Ao ressaltar a relação entre opressão e anulação do Outro, Bueno insere-a numa perspectiva cristã e, nesse ponto, fica mais claro seu esforço em apontar a configuração dos romances de Cornélio Penna entre o romance social e o intimista, de fundo religioso:

> Nessa perspectiva, o cristianismo recupera a vida terrena, dando-lhe validade através do dogma do Deus encarnado. No que diz respeito ao amor, isso significa uma aceitação do ato sexual, voltado para a vida. Acima de tudo, o amor cristão realiza uma descoberta do outro, no sentido de que o que se ama não é o amor, mas o próximo, ou como diz Rougemont, 'ama o outro tal como ele é'.
> A religiosidade que se percebe nos romances de Cornélio Penna revela consciência clara disso tudo. Neles, o amor cristão seria, portanto, incompatível com o isolamento porque irrealizável sem o outro. Sem o outro não pode haver amor – assim como sem o outro não pode haver caridade – e, sem caridade, não pode haver santidade.
> Vem exatamente daí o desconforto sem remédio das personagens de Cornélio Penna. Estar longe do outro é estar longe da vida – e longe de Deus. E o sexo aparece, nesse

[231] Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 531.

[232] Ibidem, p. 534.

[233] Ver particularmente LIMA, Luiz Costa.**A perversão do trapezista** : o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

[234] Referindo-se a uma passagem de *Dois Romances de Nico Horta*, Bueno observa que "A ex-escrava tem pena do menino que ama, e justamente porque ele a oprime. Mas não há nem um mínimo indício de conformismo nisso, o que há é a constatação clara de que a opressão desgraça a vida não só do oprimido como também do opressor"(Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 535).

> contexto, como um mediador entre um eu e um outro – e nunca, como acontece em Octávio de Faria, pode ser entendido como elemento corruptor, que afasta de Deus[235].

Distanciando-se em certo sentido de Costa Lima, para o qual o sexo na ficção corneliana é visto, antes de mais nada, como elemento que sofre o peso da interdição, como que recalcado nas várias camadas dos romances[236] , Luís Bueno, sem exatamente refutar essa interpretação, redimensiona-a ao encará-la como possibilidade de comunhão com o Outro, de colocar-se mais próximo de Deus. Como acredita, o sexo não seria a verdadeira mácula – "A verdadeira mácula é o medo da mácula. O verdadeiro pecado é o medo de pecar, que leva ao encerramento estéril, ao afastamento do próximo, elemento basilar para o cristão"[237]. É o que procura mostrar por meio da análise do "verdadeiro milagre" ocorrido em *Fronteira*, mais precisamente da cena em que o narrador-autor do Diário tem contato íntimo com o corpo em transe de Maria Santa.

A idéia norteadora da leitura de Luís Bueno, a de que "a fé não pode ser libertadora num universo de opressão e de convencionalismo"[238], distancia-se em certa medida da interpretação de Adonias Filho, e segundo a qual a possibilidade de encontro com Deus se daria na mais absoluta solidão dos seres diante de si mesmos. Ao considerar a obra de Cornélio Penna como um todo homogêneo, Adonias Filho sugere ater-se ao **processo** de conhecimento de si mesmo e de encontro com o Outro e com Deus - o que se traduziria, como se acompanhou, sob a forma de conflito-, mais que propriamente ao momento culminante em que esse encontro se teria realizado, como o faz Luís Bueno ao concentrar sua análise em *Fronteira*. Como consequência, diferentemente de Bueno, Adonias Filho ilumina a intensa manifestação de sofrimento das personagens cornelianas como possiblidade de transcender a condição humana e encontrar a redenção, questão central na vertente romancesca católica moderna, com o que também concorda Haquira

---

[235] Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 542.

[236] LIMA, Luiz Costa.**A perversão do trapezista** : o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

[237] Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 544.

[238] Ibidem, p.282.

Osakabe, como já se observou[239]. Identifica-se nesse ponto de divergência entre as leituras dos dois críticos uma questão de extrema importância, sobretudo quando considerada à luz do grande romance católico do início do século XX: Como Cornélio Penna teria representado por meio de mecanismos romanescos o que se poderia chamar de encontro com o Outro, contato com Deus ou redenção? Em outros termos, como teria o romancista codificado a sinuosa atuação da Graça Divina sob a forma de romance?

Independentemente da base católica em que Adonias Filho e Luís Bueno situam os romances de Cornélio Penna, ambos apreendem a figura do marginalizado, tão cara ao romance de 30, em uma dimensão menos óbvia: o Outro deixa de ter um estatuto necessariamente sociológico ao adquirir também e sobretudo um sentido religioso, de base cristã. Tem-se assim um passo importante para analisar a obra de Cornélio Penna para além dos rótulos estanques de "social" ou "intimista", numa zona fronteiriça um tanto embaçada em que se articulam as dimensões social e católica, e em que esta última teria papel fundamental, confundindo-se, como será possível acompanhar, com a noção de Itabirismo.

I.2. O Itabirismo como motor da ficção corneliana

Como já se observou, são raros os momentos em que Cornélio Penna trata diretamente de sua obra. No já referido "Declaração de Insolvência", explica as razões que o teriam levado a abandonar a pintura e a optar pela literatura, atitude essa relativizada pelas freqüentes aproximações entre os trabalhos do pintor e do romancista[240]. Se o viés das artes plásticas, portanto, já foi visto como caminho possível para abordar a ficção de Cornélio Penna em seu conjunto, interessa-nos particularmente o modo como a linha norteadora do "projeto" literário do autor ganha contornos mais precisos em entrevista a

[239] OSAKABE, Haquira. O romance católico da década de 30, p. 9 (texto inédito).

[240] Verificar as considerações de Adonias Filho em "Os romances da humildade". O crítico trata de Almeida Sales e de sua tentativa de evocar uma exposição das pinturas e desenhos de Cornélio Penna para explicar certos aspectos de **Fronteira**.(in: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p.XIX-XX). Outros exemplos de que é legítima, aos olhos da crítica, a tentativa de aproximação entre a pintura e a literatura de Cornélio Penna encontram-se em EULÁLIO, Alexandre.Os dois mundos de Cornélio Penna. **Literatura e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989 e SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto.**Oficina de artista:** a linguagem dos romances de Cornélio Penna. 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

João Condé, publicada nos "Arquivos Implacáveis", ponto de partida das seguintes considerações[241].

Falando sobre seu processo de criação, mais particularmente de *Repouso* e dos romances anteriores, Cornélio Penna explica que sempre viveram dentro dele, de forma latente e dolorosa, já que, desde menino,

> [...]ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave discrição que já me foi dado encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim[242].

Depois, essas mesmas velhas histórias foram-lhe contadas por uma parenta sua de Itabira do Mato Dentro, "mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno"[243]. Surge então em Cornélio Penna uma necessidade de livrar-se da agitação que tais histórias lhe provocavam, de "desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que aquilo tudo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante"[244]. Explicita-se assim o forte elo de ligação entre o escritor nascido em Petrópolis e Itabira,

---

[241] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. XXXIX – XL.

[242] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXXIX. Entre tais histórias, certamente encontrava-se a da lendária Maria Santa, que se tornara personagem de *Fronteira*, além de fatos passados nas fazendas de seus avós e tios. O Jirau - um dos cenários de *Repouso* -, é onde o pai de Cornélio Penna nascera, fazenda que se tornou a sede da mineração da Itabira Iron e depois da Companhia Vale do Rio Doce, em Itabira do Mato Dentro. Já a mãe nascera na Fazenda do Cortiço, município de Sapucaia, no Rio de Janeiro, uma das fazendas pioneiras do cultivo do café no Brasil e depois da criação de gado Zebu, local em que teria vivido a menina retratada já morta no quadro a que o escritor tanto se apegava e que daria origem ao seu quarto romance. Fariam ainda parte dessas histórias do passado fatos passados em Pindamonhangaba, terra dos Marcondes, da família materna do escritor. Quanto a essas informações ver IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. LIII-LVI; ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In:PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XLII; Cronologia da vida e da obra de Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1367-1371.

[243] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XL.

[244] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XL.

cidade em que passa sua primeira infância e que acaba por dominar suas recordações. Após recorrer a seus colegas para que escrevessem sobre a alma de Itabira -que acreditava resumir a alma do Brasil-, pedindo-lhes que registrassem esse "tesouro preciosíssimo", prestes a perder-se, Cornélio Penna decide, por suas próprias mãos, escrever sobre as personagens e acontecimentos vividos por ele de maneira intensa e por vezes dolorosa, obsessiva mesmo. Nos colegas encontrara o desdém- referindo-se aqui a Raul Bopp – quando não a incompreensão, que tranformava as histórias em simples anedotas[245]. Reconhece-se, assim, um aspecto essencial de sua opção pela literatura, ao passo que se desvela a força que motiva a escrita de seus romances:

> Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me levava a crer que era um literato que pintava, e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade, com os problemas e os caminhos que se apresentavam à minha frente [246].

Quando indagado por Ledo Ivo sobre as marcas de São Paulo, das fazendas de café, em sua ficção, Cornélio Penna ri e mostra-lhe o emblemático quadro da menina morta, tia sua falecida em 1852 e que tinha sido retratada, já morta, na Fazenda do Cortiço, em Porto Novo. Conta àquele que escrevera um capítulo para *Repouso*, antecipadamente, tendo perto de si o referido quadro. Quando então reuniu todos os capítulos,

> [...]ele se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurejante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. E tive que excluí-lo e guardá-lo, mas não me foi possível conter tudo que aflorou em minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta* [247].

Ainda que o tal capítulo de *Repouso* tenha-se destacado entre os demais, servindo de portal para que se fizesse ouvir um outro ambiente, uma outra alma, e assim desse origem a

---

[245] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XL. De acordo com a "Cronologia da vida e da obra de Cornélio Penna", sabe-se que pedira a Aníbal Machado – além de Raul Bopp – que escrevessem sobre Maria Santa, contando-lhes de forma confusa o que se lembrava das lendas que corriam sobre aquela cujo enterro entrevira quando criança (In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1370).

[246] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p XL.

[247] Apud IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. LXV-LXVI.

A menina morta, não deixa de brotar, em última instância, de um mesmo universo cultural que tem Itabira como centro, e cuja força extrema parece impor-se sobre as recordações e sentimentos outros.

Os comentários de Cornélio Penna sobre o processo de criação de seus romances descartam a hipótese de simples inspiração, tampouco de um registro em termos documentais, ressaltando a vivência intensa de histórias que Cornélio Penna acreditava lhe fornecerem acesso a algo de precioso sobre nossa formação, ainda que não soubesse ou pudesse defini-lo. A transposição dessa experiência para a literatura, como indicam seus comentários sobre *Repouso*, não se dava de forma tranquila, processo em que atuava a sombra da impotência e do medo, e que o próprio Cornélio Penna chamaria de "pavor de criação":

> Não é sem sofrimento, sem tristeza, sem recuos, sem dúvidas e escrúpulos que dou forma a tudo que me vem, pois sei que tudo será diminuído e amesquinhado pela fraqueza de minhas forças, mas sei que no fundo de tudo que veio neste livro está oculta uma mensagem, vive uma verdade cuja duração não sei prever. Entretanto, não quero partilhar dela, não posso explicar melhor o que devia dizer, porque confesso que não sei. E não me fica nem sequer a sensação de alívio do dever cumprido, porque também não posso afastar de mim a secreta certeza de que tudo não passa de uma pobre fantasmagoria, de um pequeno sonho demasiadamente grande para mim. É necessário que eu me prenda, que retome o domínio de mim mesmo e não continue a desvendar segredos tão fracos e de tal pobreza que somente provocam um sorriso[248].

O próprio Cornélio Penna declara ter rido de certo escritor famoso que lhe teria perguntado se voltaria a Itabira para colher material para o seu novo romance, se exploraria esse mesmo "filão":

> [...] e fui a Minas com esse espinho cravado em meu espírito, ainda mais que um jornal de Belo Horizonte disse que eu ia à procura de documentos humanos. Fiz um grande esforço para libertar-me do ridículo, pude viver lá momentos intensos e senti de novo toda a magia daquela gente, que representa para mim a alma livre do Brasil, poderosa e escondida na montanha. Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexo expesso, surdo, das horas que vivera, e que faziam com que sentisse necessidade de escrever[249].

Para o mesmo sentido aponta o seguinte testemunho de Augusto Schmidt:

> O passado para Cornélio Penna, o passado brasileiro, de fazendeiros e de gente bem, titulares e escravos, nada tinha de parecido com o passado dos bisbilhoteiros da

[248]Apud IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XL-XLI.

[249] Apud IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. LXIV-LXV.

> história, dos colecionadores, dos nostálgicos do que não viram sequer. [...] Quero dizer que ele sabia as coisas do passado, não porque lhe tivessem transmitido informações, nem porque tivesse lido e compulsado documentos, mas por uma experiência substancial que só a vida proporciona.[250]

Pode-se considerar, portanto, que a obra de Cornélio Penna tem como motor a apreensão de elementos que configurariam, aos olhos do autor, um universo cultural particular, localizado nas Minas Gerais, e que teria a cidadezinha de Itabira como centro irradiador. Desta última, como será possível acompanhar mais adiante, o autor trata mais de perto em textos a que a crítica devota pouquíssima atenção, certamente pelo seu caráter obscuro e pelo modo pouco evidente como se articulam aos romances, quando não pela própria dificuldade de acesso.

Ultrapassando a dimensão propriamente literária do "projeto" de Cornélio Penna, pode-se considerar que, ao representar um universo culturalmente localizável nas Minas Gerais, sua ficção atravessa inevitavelmente os vários discursos do que se poderia chamar sem muito rigor ou compromisso de "mineiridade" [251]. Nesse sentido, suas intenções não

---

[250] SCHMIDT, Augusto Frederico. **As florestas** (páginas de memórias). Rio de Janeiro:José Olympio, 1950, p.226.

[251] A noção de *mineiridade,* como se verifica nos estudos a esse respeito, pode envolver nuanças de significado distintas, em razão de que se justifica este breve esclarecimento. Segundo Fernando Correia Dias (DIAS, Fernando C. Mineiridade: construção e significado atual. **Ci. & Tróp**., Recife, v.13, n. 1, p. 73-89, jan.-jun. 1985), o termo *mineiridade* foi colocado em circulação e em destaque por Gilberto Freyre em "Ordem, liberdade, mineiridade", conferência proferida em 1946 na Faculdade de Direito em Belo Horizonte. No sentido em que a concebe Freyre, *mineiridade* poderia ser sintetizada como tendência a transigir e vencer antagonismos. Como atenta Correia Dias, o termo passou por algumas revisões ao longo dos anos, destacando-se entre elas uma mais recente, a do cientista político mineiro Otávio Soares Dulci, para o qual *mineiridade* seria a ideologia da elite mineira, da classe dominante (op. cit., p. 77). À semelhança de Fernando Correia Dias, Maria A. do Nascimento Arruda ressalta as distinções semânticas feitas por Afonso Arinos no discurso de recepção de Tancredo Neves na Academia Brasileira de Letras, para o qual *mineirismo* é a dimensão cultural e *mineirice*, a política. A *mineiridade* seria uma síntese dessas duas dimensões. Arruda complementa ainda que, para Alceu Amoroso Lima, em *Voz de Minas*, a "mineirice define-se na seriedade, recolhimento e honestidade típicas dos mineiros." (ver ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p.323 – nota 1.) Em seu estudo sobre a mitologia da mineiridade, Arruda também propõe uma revisão desses termos- " a realidade social de Minas, no século XIX, encaminhou-se para certa autonomia, criando uma sub-cultura singular, fruto do amálgama entre o passado e o presente, que se poderia denominar por **mineirismo.** O mineirismo constitui, portanto, a expressão de uma sub-cultura regional. A manifestação cotidiana do mineirismo é a **mineirice**, enquanto um modo de aparecimento das práticas sociais inerentes aos mineiros e que servem para distingui-los de outros tipos regionais. A **mineiridade** exprime, em contrapartida, uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e das práticas sociais.Por fundar a figura abstrata dos mineiros, a mineiridade tem as características do mito; estes ao identificarem-se com essa construção absorvem o pensamento mítico e colaboram para a sua permanência; o mito quando politicamente instrumentalizado, adquire dimensão ideológica. " (op. cit. p. 198 – grifo do autor). Tendo em conta o espectro de nosso estudo sobre a ficção corneliana, utilizamos aqui o termo *mineiridade* em seu sentido mais amplo, como nas palavras de Fernando Correia Dias – " Em que

constituem uma postura inédita ou isolada na história do nosso país, como permite entender Maria A. do Nascimento Arruda, para a qual a concepção da "mineiridade", vista frequentemente como a "subcultura de Minas", e entendida como síntese dos princípios do "entendimento nacional", data de muitas décadas e reconhece-se em diferentes momentos da história do Brasil[252]. Quando se tem em conta, porém, o momento literário em que esse "projeto" se delineia, acreditar nas particularidades de certo universo localizado nas Minas como síntese definitiva e definidora do Brasil coloca em xeque o próprio sentido da literatura de corte social/regional que então predominava, e que se empenhava em registrar as diferentes facetas do nosso país, segundo Luís Bueno, de forma atomizada. Voltando-se para a análise do chamado Romance de 30, o crítico atenta para a ausência de projetos totalizadores e de visões unificadoras de Brasil, decorrência, como explica apoiando-se em Mário de Andrade, de uma avaliação negativa do presente, da consciência de que o país é atrasado, o que justificaria, por sua vez, a incorporação da figura do fracassado na concepção de uma identidade nacional[253]. Entrevê-se aí outro aspecto desafiador dos

---

consiste a mineiridade? Trata-se de uma constelação de atributos consignados aos habitantes desse território [o das Minas Gerais], tanto a título individual como coletivo."(op. cit., p. 76). Acreditamos penetrar o que essa noção possui de mais particular na medida em que analisarmos mais de perto o conceito de Itabirismo, segundo Cornélio Penna o concebe.

[252]ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 14 (aspas do autor). Como explica Arruda,"Dos frios textos oficiais anteviu-se a idéia de que Minas é o 'verdadeiro centro do Brasil'[citando LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. 12ª.ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984, p.228], conferidora da unidade brasileira, por haver contrabalançado as forças centrífugas durante a colônia [conforme BASTIDE, Roger. *Brasil,* **Terra de Contrastes**. 10ª.ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980, p.29]. Resta simplesmente a passagem para equilíbrio político, considerado vocação natural dos mineiros: 'Ocupando o centro do país, contendo um pouco de todas as outras regiões, as Minas Gerais foram e continuam sendo a terra da ordem e da liberdade, das tradições e das esperanças' [citando TORRES, João Camilo de Oliveira. **História de Minas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963, p.9]. Enquanto síntese, Minas emerge ligada a um destino inelutável, qual seja o de garantira ordem e a liberdade, a tradição e a esperança. Destarte as Minas a tudo provêm, quer a segurança frente aos princípios dissolventes, tornada essência de liberdade, quer a preservação da herança, no âmbito das mudanças futuras. O tão decantado amor à liberdade, próprio dos mineiros mas bem agasalhado no interior do espaço da ordem, adquire, por vezes, tom redentor [conforme BARBOSA, Waldemar de Almeida. **A capitania de Minas Gerais**. Belo Horizonte, s/d, p.30 – grifo do autor]." (ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 70-1). Sobre a idéia de Minas Gerais como centro da Nação, consultar também BOMERY, Helena Bousquet. Cidade, República, Mineiridade. **Revista de Ciências Sociais,** Rio de Janeiro, v. 30, n.2, p. 187-206, 1987; e também FREYRE, Gilberto. **Ordem, liberdade, Mineiridade –** Conferência lida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte, a convite dos estudantes, na noite de 16 de julho de 1946, Rio de Janeiro, 1946.

[253] Sobre essa questão, consultar BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.74-80.

romances de Cornélio Penna, menos evidente que a opção pela introspecção extrema num contexto marcado pela estética realista.

Não seria muito arriscado acreditar que a visão totalizante que norteia a ficção corneliana possa ter sido injustamente lida, combinada à dimensão católica de sua ficção, como uma visão totalitária de Brasil, como se a atitude do romancista fosse a de indiretamente apagar as diferenças em nome de um conceito uno de nação[254]. Uma leitura como essa, que não condiz de forma alguma com a obra de Cornélio Penna, pode ter sido reforçada pelo fato de o romancista apegar-se a questões caras ao presente, como era comum entre os seus companheiros, porém de forma atravessada, mergulhando no passado para, a partir dele, tratar de questões da existência e da espiritualidade do homem contemporâneo. Como ficará mais claro logo adiante, não se trata exatamente de reconhecer no presente aspectos arcaicos da sociedade brasileira a um ponto em que, para Cornélio Penna, tratar do nosso passado social significasse tratar da vida brasileira contemporânea; tampouco encarar como negativa a permanência de aspectos arcaicos no contexto do presente[255]. Tendo em conta o diálogo entre a ficção de Cornélio Penna e os textos em que trata mais diretamente da noção de Itabirismo, o que as elites intelectuais da esquerda no período concebiam como modernização da vida nacional parece, aos olhos do romancista, depender de um mergulho profundo no quadro das forças determinantes de nossa formação social para, a partir daí, compreender "a gravidade de algo pesando sobre as vidas, que isola os homens e os torna inúteis"[256]. Nesse sentido, explorar as inúmeras

[254] Segundo Luís Bueno, "O resultado é que, com esse procedimento anti-escola, voluntariamente ou não, os romancistas de 30 produziram uma vigorosa força de oposição a uma visão "total" – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas. É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de uma unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação" (BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 80).

[255] Como acredita Luís Bueno, o pensamento de Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo* aproxima-se, em certa medida, do substrato ideológico do Estado Novo: "Ao apontar como negativa a permanência desses aspectos arcaicos, fica sugerida a idéia de que seria necessário eliminá-los, ou seja, era preciso que nos incorporássemos plenamente àquilo que poderíamos genericamente chamar de vida moderna. Vista em seus contornos gerais, tal percepção não se incompatibiliza com a formulação estadonovista, também tomada em seus contornos mais amplos" (BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p 423).

[256] Trata-se do modo como Brito Broca teria expressado o sentimento generalizado que predominava no momento histórico e literário brasileiro em que o clima de polarização entre o romance social e o

nuanças e camadas de uma noção aparentemente passadista como a de Itabirismo torna possível reconhecer em Cornélio Penna, à semelhança do que ocorre no grande romance católico do início do século XX, a preocupação de (re)pensar um lugar para a fé na vida moderna e, de uma perspectiva paralela, (re)formular mecanismos literários que pudessem dar conta dessa empreitada.

1.2.1. Itabirismo e romance católico

Em "Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres"[257], Cornélio Penna trata mais de perto do que viria a chamar de Itabirismo. Nesse relato misterioso, espécie de crônica que ao mesmo tempo procura instaurar elementos que se reconheceriam em sua ficção, narra uma de suas viagens a Itabira do Mato Dentro, em meio à qual passa por uma experiência reveladora do verdadeiro sentido da cidade. No caminho, enquanto refletia sobre o nome daquela que é sua terra por adoção, observa as montanhas e os vales " em uma paisagem de convenção e do já dito das lembranças detestáveis da minha infância..."[258]. Como reação, e na tentativa de povoar o vazio enorme em si e em torno de si, só consegue "inventar pensamentos ambiciosos":

> Senti estremecer debaixo da terra a sua riqueza adormecida, e despertaram em meu espírito os faiscadores, os bandeirantes, os pioneiros das minas, que corriam ao encontro das jazidas de gemas e dos depósitos auríferos, logo substituídos pelos ingleses e pelos americanos, e me espantei, como eles, com a riqueza sem fim do ferro e das pedras úteis [259].

Deixa-se levar pela imaginação e constrói guindastes, turbinas e polias, quando seu sonho rapidamente transforma-se em pesadelo, reconstituindo assim o percurso histórico da cidade, que culmina com a exploração depredatória de metais e pedras preciosas por companhias inglesas e americanas. De repente, ouve "um grito estrídulo e prolongado, composto de notas desencontradas, que me pareceu uma exclamação de surpresa e angústia

---

introspectivo cedia lugar ao de indefinição (Apud BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006 p. 424).

[257] PENNA, Cornélio. Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. **Lanterna Verde** – Boletim da Sociedade Felippe D'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 2, p. 88-90, fev. 1935.

[258] Ibidem, p.88.

[259] Ibidem, p. 88.

nervosa"[260]. O riso de uma menina de cabelos nos olhos e áspera expressão nos lábios, e que fitava Cornélio Penna através das folhas de uma moita, faz com que, em segundos, caíssem todos os véus que aquele correra diante de si:

> A cidade surgiu subitamente, como chamada por aquele riso, restituída ao seu verdadeiro sentido, e veio ao meu encontro, reconhecendo-me, na paisagem que se tornara também diferente, em absoluto, da outra que me fizera sofrer o caminho, desde Santa Bárbara, como um remorso e uma expiação.
> - Ela é uma "inocente" – explicou o meu camarada, julgando que me ofendera o riso da cidade ou da menina, já não sabia bem. E, se eu lhe explicasse, por minha vez, como me era grata aquela revelação repentina do mistério de Itabira e das outras cidades que me obsedam talvez também se risse, com a mesma dolorosa gargalhada [261].

Como as imagens levam a pensar, o verdadeiro sentido de Itabira não residiria propriamente na ambição, que foi o motor dos que outrora a ela se dirigiam em busca de ouro e pedras preciosas, e que parece tomar conta de Cornélio Penna em seus devaneios; tampouco se traduziria pelos resultados catastróficos dessa ambição, pela conversão do sonho em pesadelo. É no mínimo sugestivo o modo como, com o grito estrídulo da menina - como se por trás dos cabelos que lhe cobriam os olhos o próprio rosto da cidade se escondesse-, a visão de Itabira e suas construções irregulares dissolve o espetáculo de fantasmagoria que o autor construíra ao longo do caminho, porém sem exatamente destruí-lo; antes, oculta-o, como se o segredo da cidade se apreendesse numa dimensão escamoteada que se estende através dos tempos, e que de alguma forma determinaria a existência dos seres:

> As montanhas de ouro, ferro, diamantes, pedrarias de toda a sorte desmoronam sem ruído, ocultando-se sob as ruas que se aproximavam, com suas casas teimosas e alucinadas; umas que se ergueram em um dia, mas esqueceram-se de cair, e outras de muralhas capazes de resistir aos séculos, construídas para pouso e abrigo provisórios [262].

Nesse sentido, a paisagem mais imediata de Itabira, como de outras cidadezinhas marcadas pelo rastro depredatório da mineiração, constituiria a máscara de algo vital e de verdadeiro interesse: a dimensão existencial que ela oculta e que se estabeleceu sobre um passado de formação particular, histórica e culturalmente localizável. Não se trata, como

---

[260] PENNA, Cornélio. Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. **Lanterna Verde** – Boletim da Sociedade Felippe D'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1935, p. 88.

[261] Ibidem, p. 88-9.

[262] Ibidem, p.89.

seria possível cogitar, da apreensão de dados históricos ou da simples reconstrução precisa destes últimos; mesmo porque o relato indica ser essa uma dimensão marcada pelo descompasso, elemento que em sentido último conduziria ao secreto ritmo da cidade, diferente do ritmo do mundo, desafiador de qualquer tentativa de compreensão racional:

> Compreendi então a sua vida monstruosa de tristeza e escrúpulos contraditórios, fora da realidade do mundo, num paroxismo irremediável de inteligência e de hesitação, sempre em luta mortal e inútil consigo mesma. Senti imediatamente que penetrava bem fundo naquele ambiente de sugestão imperiosa, e que já estava muito longe, muito dentro de sua loucura concentrada e mansa.
> [...] Vi também os homens se lançarem, furiosos, à cata do ouro e do diamante, mergulhando terra adentro, nas minas que se abriam como chagas. Mas, devorados por elas, ficaram seus filhos, que se esqueceram da ambição paterna, e as galerias estouraram, cheias d'água ou arrebentadas pelas raízes poderosas. A cidade, que era subterrânea, veio para a flor do solo, e adquiriu uma vida mais forte ainda, no desejo desesperado de viver sem explicação e sem ganância, recalcada pela altura de sua inteligência abstrata."[263].

O obscuro relato que se acompanha não deixa dúvida quanto a uma questão, ao menos: reconhecer a dimensão que se enconderia por trás da faceta mais aparente dessa cidade-ícone implica, segundo a percepção de Cornélio Penna, o enfrentamento dos fantasmas de um passado que se arrasta feito sombra no presente, percurso ilustrado, inclusive, pela própria viagem à cidade, que não por acaso reforça o sentido da volta, esta imprescindível para que o próprio momento de epifania se realizasse. Como atesta a ficção corneliana, o passado das cidades mineiras marcadas pela decadência, outrora exploradas pela cultura da mineração, configura um quadro em que se reconhece, antes de mais nada, uma matriz comportamental que atravessa os tempos e perdura feito maldição[264].

Num primeiro momento seria possível reconhecer, na tentativa de Cornélio Penna

[263]PENNA, Cornélio. Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. **Lanterna Verde** – Boletim da Sociedade Felippe D'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 2, p. 89, fev. 1935.

[264] Também nesse nível a obra de Cornélio Penna – mais especificamente a noção de Itabirismo – atravessa o discurso da mineiridade. Como observa Fernando Correia Dias (DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. In **Ci &Tróp.**, Recife, v.13, n.1, p.73-89, jan.-jun., 1985), "É fora de dúvida que a cultura regional se formou, nos traços essenciais, no período da mineração. Por esse motivo, há uma inclinação, entre estudiosos e leigos,a identificar Minas com sua região central e montanhosa, onde se deu o processo de povoamento e de exploração dos recursos minerais, notadamente o ouro e o diamante." (op. cit., p.75). Nesse mesmo sentido, Maria A. do N.Arruda (ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999) considera que "Na construção mitificada de Minas, é comum encontrar-se o juízo de que o espírito mineiro forjou-se na zona mineradora, ou que o quadrilátero mineral conteria as raízes primevas da mineiridade" (p.111). Em seu estudo sobre a ficção corneliana, Albergaria reforça essa tendência ao considerar a mineiridade nos limites da cultura da mineração (ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de doutorado em Letras, Universidade Fedral do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

de representar sua apreensão do verdadeiro sentido de Itabira, o emergir de um tema incontornável quando se tem em conta a cultura das Minas Gerais, como se num certo sentido o coração de Itabira coincidisse com o cerne da própria "mineiridade" - Como ressalta Maria A. do N. Arruda, "O espectro da decadência, por ser recorrente e manifestar-se em tempos diversos, ronda a vida social de Minas Gerais. Em todos os quadrantes do espaço mineiro e em diferentes épocas, é perceptível a longa duração da decadência" [265]. Caberia ainda considerar que, ao explorar tal temática, a ficção corneliana possibilitaria um diálogo com a de tantos autores do Romance de 30, compondo um quadro de registros da realidade brasileira – para além do universo das Minas – no qual a noção de decadência mostra-se central. Entretanto, interessa aqui reconhecer que, se o clima de decadência inunda os romances de Cornélio Penna em suas mais diversas nuanças e com intensidade assustadora, é porque não se trata simplesmente de um tema, explorado em suas dimensões econômicas, históricas ou sociais. Antes, constitui uma experiência reproduzida literariamente por meio, entre outros, do aspecto sombrio e fantasmagórico da paisagem, dos mecanismos que reforçam a idéia de circularidade e de prisão, e sobretudo de uma reconstrução obsessiva e minuciosa dos signos de um passado outrora marcado pelo fausto e pela riqueza e que atravessa os tempos atormentando os seres. É justamente nesse sentido que poderia justificar-se o epíteto de "romancista de antiquário", cunhado por Mário de Andrade, que lança luz sobre a estreita relação entre a decadência, o clima sombrio e angustiante que constitui o pesadelo corneliano, e sobretudo a criação e a manutenção do mistério e do trágico:

> O Sr. Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à "espreita de novas vítimas", tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador vivendo no convívio dos objetos velhos, o Sr. Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga , uma caixinha de música, um leque tão evocativo, repletos de uma sobrevivência humana assombrada e trágica. Sente-se que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós [266].

---

[265] ARRUDA, Maria A.do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 187.

[266] ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958,174-5 (artigo também publicado no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1940, sob o título "Romances de um antiquário") .

.

A hipótese mais imediata de simples saudosismo concretizado em culto a um passado próspero ou idealizado deixa de fazer sentido quando se atenta – como já o fizera Luiz Costa Lima – que o fausto e a riqueza constituem signos de poder e controle[267]; em outros termos, que essa mesma reconstrução minuciosa põe a nu, em suas camadas e repercussões mais profundas, o conjunto de forças responsável pelos incessantes conflitos que constituem o pesadelo vivido pelas personagens, numa trajetória que à primeira vista parece excluir qualquer possibilidade de saída.

Deve-se atentar que, na ficção corneliana, a decadência, se intensifica o clima de mistério e terror que recai sobre as personagens, e reforça as marcas sempre presentes de um passado opressor que resiste feito fantasma, é também aquela a alimentar, num nível mais vertical, a experiência do sofrimento, central quando se tem em conta a dimensão católica dos romances. É justamente nesse sentido que a noção de decadência interessaria ao romancista, que assim inverteria o sentido negativo que a ela normalmente se atribui, como parece ter intuído Sérgio Milliet, quando trata de *Repouso*:

> O clima social do romance é o de uma pequena cidade tradicional, de zona morta, em que as famílias se desdobram numa teia de uniões mais ou menos consanguíneas, se fecham dentro de si mesmas, se esgotam fisicamente **ao mesmo tempo que se enriquecem de interioridade** [268].

De uma perspectiva como essa, a relação paradoxal de Cornélio Penna com o passado o é somente na aparência. É possível, assim, cogitar que a obsessão do romancista em reconstituir em detalhes um passado que aprisiona e atormenta os seres justificar-se-ia pelo fato de enxergar, nas forças implacáveis que determinam a nossa formação, um terreno para explorar a questão central do sofrimento e suas repercussões, seu papel transformador, enfim. Corrobora uma interpretação como essa o fato de o aspecto fechado do universo que compreende Itabira - e as marcas de decadência que ele traz - não ser visto como negativo, bem mais como mecanismo de manutenção de uma lógica que lhe seria interna. Isso significa que não se transformar ou não evoluir – em outros termos, não superar sua própria decadência- representaria, aos olhos do romancista, uma espécie de missão providencial de

[267] Consultar os trabalhos do crítico já citados nesta tese.

[268] MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro, José Olympio: 1958, p. 378 (grifo nosso).

Itabira, "movimento" mantenedor de um tesouro exemplar que sugere residir no modo particular de viver o sofrimento:

> A riqueza material ficou lá embaixo, e, cá em cima, Itabira do Mato Dentro é um maior tesouro guardado, um cofre de almas preciosíssimas, e assim as cidades históricas de Minas Gerais, que se fecharam, vigiadas pelo Destino, para viver pesadamente apenas a vida unida de seus filhos, marcados pelo selo da dor e do gênio incompleto.
> Nenhuma delas se transformará, nenhuma poderá evoluir, fugindo à sua missão de guardadora de Homens e Mulheres, que só nelas poderão ser verdadeiros. Transplantados, eles despertam cheios de lento terror, na compreensão da realidade nova que aparece como um milagre absurdo aos seus olhos, e aqueles que os cercarem, nesse nascimento novo, rirão por sua vez, sem perceberem que se desnrola à sua vista todo um drama de transmigração dolorosa.
> A sua descida ao mundo, a sua vinda entre os animais, é sempre uma cerimônia obscura, silenciosa, que passa despercebida e indiferente, mas que revela desconhecida beleza aos que conseguem suspeitá-la [269].

Como sugere essa última passagem, Cornélio Penna tem em mãos uma tarefa que implica necessariamente o enfrentamento do indecifrável: representar por meio da literatura o mistério de Itabira, que se lhe revela sem que se o decifre por completo -e, mais importante, sem que haja a intenção de fazê-lo. Ao contrário, velar tal mistério o poria mais próximo a uma lógica que é própria do Itabirismo e que asseguraria sua manutenção como tesouro intacto. Isso iria requerer, como será possível acompanhar, a mobilização de recursos narrativos que provocassem no leitor a experiência do ritmo de Itabira, muitos dos quais foram injustamente avaliados por certa crítica apegada a critérios estéticos realistas.

O meio-fio entre impossibilidade de compreender e escrúpulo em desvendar poderia ser entendido, tendo em conta a obra de tantos outros dispostos a desvendar os enigmas de sua terra, como atrelado ao próprio tema, ou então determinado pela condição cultural ou mesmo existencial de ser-se mineiro, ainda que Cornélio Penna o fosse por adoção. Nas palavras de Afonso Arinos de Mello Franco,

> Como os ingleses, os mineiros não são muito inclinados a explicar-se. Outros o fazem, em úteis averiguações. Alceu Amoroso Lima, Miran de Barros Latif – apenas dois exemplos entre muitos – debruçaram-se, em livros curiosos, sobre o enigma montanhês. No fundo, valerá a pena fazê-lo? Nós mesmos não sabemos bem o que somos e esta incerteza não será dos fatores menos importantes da nossa significação nacional[270].

---

[269] PENNA, Cornélio. Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. **Lanterna Verde** – Boletim da Sociedade Felippe D'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 2, p. 89-90, fev. 1935.

[270] MELLO FRANCO, Afonso Arinos de. Apresentação. In: VASCONCELLOS, Sylvio de. **Mineiridade –** ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 11.

Sobre a tentativa de Alceu Amoroso de deciframento do estado em *Voz de Minas*, Arruda atenta que o crítico acaba por render-se à impossibilidade de tal tarefa, como aconteceria em Guimarães Rosa e Fernando Sabino:

> " MINAS: patriazinha. Minas a gente olha, se lembra, sente, pensa. Minas - a gente não sabe." [...]
>
> "Prefiro estancá-las no tempo a exaurir-me em impressões arrancadas aos pedaços, e que aos poucos descobririam o que resta do mistério da minha terra, desafiando-me como à esfinge com seu enigma: decifra-me ou devoro-te. Prefiro ser devorado."[271].

A força do "enigma montanhês" reconhece-se ainda nas seguintes palavras de Autran Dourado: " Há 37 anos escrevo a saga das Minas Gerais. O dia que entender Minas deixo de escrever"[272].

Quando se tem em conta, porém, os estreitos laços que aproximam a ficção corneliana da postura filosófico-literária que norteia as opções temáticas e formais de romancistas católicos como Mauriac, Green e Bernanos, deve-se suspeitar de uma interpretação tão simplista, que aposta num determismo "local", ou então, caso se duvide deste último, na manutenção programática de um mito/enigma, ainda que para isso se resvalasse no senso comum. Por meio da noção de Itabirismo e num nível menos evidente, Cornélio Penna sugere dialogar com as bases filosófico-literárias de sua ficção. Não parece dar-se ao acaso que o secreto ritmo de Itabira fuja a qualquer tentativa de compreensão racional e reforce, nesse sentido, os limites da compreensão humana; tampouco que esse ritmo marcado pela circularidade e pelo descompasso inunde a estrutura dos romances nos mais diversos níveis, particularmente os procedimentos narrativos e a caracterização das personagens; muito menos que os tipos locais, como bem atestam Maria Santa e Didina Guerra, componham uma trajetória determinada pelo sofrimento, como se carregassem o peso de um crime em suas costas, sendo comuns nos romances elementos do gênero policial. Aprofundar-se no mistério de Itabira significa, portanto, bem mais que esbarrar em características atribuídas à "mineiridade", adentrar um terreno em certa medida já

---

[271] Respectivamente: ROSA, Guimarães. Minas Gerais. In:------. **Ave, Palavra.** 3ª.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, e SABINO, Fernando. Minas Enigma. In: ------. **A inglesa deslumbrada**. 7ª.ed., Rio de Janeiro: Record, 1982 (Apud ARRUDA, Maria A.do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 125).

[272] Apud DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. In **Ci &Tróp.**, Recife, v.13, n.1, p. 82, jan.-jun., 1985.

explorado pelo grande romance católico do início do século XX, ponto em que a alma de Itabira mostra-se uma construção tão idiossincrática e definidora de uma temática original, quanto comprometida com as questões (filosófico-literárias) de um certo momento de nossa história.

Justamente nesse sentido é que pode ser lido "Itabirismo", texto em que Cornélio Penna retoma a idéia de Itabira como chave para a compreensão do Brasil além dos limites espaciais ou temporais: "Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar, (e há-de chegar esse dia) de onde tudo deve partir, é Itabira do Mato Dentro, com a sua prodigiosa cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial"[273]. A verdadeira dimensão de Itabira adquire, em passagens como a seguinte, uma conotação marcadamente mística, como se a cidade fosse incumbida de uma missão providencial : "Sei que ela está ameaçada de destruição, mas, como cidade divina, ela se erguera acima da terra, e, pairando em nosso espírito, nos guiará e esclarecerá, conduzindo os discutidores e carregando os verdadeiros místicos, seus filhos prediletos". O verdadeiro papel da cidade, que até então apenas se insinuava, é assim anunciado por Cornélio Penna, momento em que a noção de Itabirismo revela uma relação mais vertical com o grande romance católico do início do século XX - "Quem melhor do que ela poderá ensinar a arte complexa de ser infeliz, a alegre ciência da renúncia e da humildade?"[274].

À semelhança de outros momentos em que Cornélio Penna refere-se a Itabira, verifica-se uma quase impossibilidade de abordar a cidade-síntese do Brasil sem de alguma forma tratar de sua obra, ou mesmo fazer ficção. A sombria passagem que se segue poderia bem figurar entre tantas outras de seus romances:

> Subindo ao alto do Pico de Itabira, a montanha de ferro, a riqueza cobiçada pelo mundo, e contemplando-se a cidade que corre lá embaixo, como uma serpente entre as pedras negras, compreende-se que é uma riqueza maior, que ninguém cobiça, mas é o verdadeiro tesouro do Brasil. Compreende-se que daquele silêncio pobre, daquela vida extremada, daquela alucinação de ausência e obsessão de nada, deve sair um espírito coletivo novo, de tal fortaleza e austeridade que empolgará a nossa gente, sempre à

[273] PENNA, Cornélio. Itabirismo. **Anuário Brasileiro de Literatura.** Fundado pelos Irmãos Pongetti, propriedade da Livraria Editora Zelio Valverde, Rio de Janeiro, p. 18, 1942.

[274] Ibidem, p. 18. A leitura do sofrimento como sendo a grande herança de Itabira pode ser reconhecida em certa poesia de Carlos Drummond de Andrade, como no célebre "Confidência do Itabirano" - "E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana". Reforça-se,assim, a hipótese de que a questão do sofrimento é o que justifica, em sentido último, o apego de Cornélio Penna à cidade, bem como a eleição desta última como centro de sua ficção.

> procura de sua própria alma, e que não a achou porque está voltada para o mar, esquecida de seu velho patrimônio de pobreza taciturna, sadia e indestrutível, sempre à espera dos transviados, para empolgá-los de novo[275].

Além do seu aspecto obscuro, as imagens utilizadas por Cornélio Penna ao tratar de Itabira mostram-se em certo sentido redundantes, o que poderia ser encarado como sintoma de que a verdadeira face da cidade não se revelava com clareza também a seus olhos. Uma interpretação menos ingênua e mais condizente com sua ficção, porém, é a de que, assim, o autor concretizaria intencionalmente um movimento "para dentro", o mesmo que, aliás, caracteriza seus romances, como se de alguma forma procurasse reproduzir aquele responsável – e somente ele? – pela manutenção de um universo cultural já prestes a perder-se; ou então, hipótese não menos pertinente, a de que esse movimento circular deveria ser reproduzido justamente por ser definidor do Itabirismo, o mesmo que "inutiliza e inutilizará sempre os seus trânsfugas":

> Os homens que vemos caminhar pelas ladeiras longínquas, cabisbaixos, com um sonho confuso no olhar, aprenderam duramente a viver, souberam dia a dia a têmpera crua da minuciosa miséria do seu pão e de suas casas, construídas voluntariamente no pior lugar da pedra áspera, da grota desesperada.
> Sobre este vazio, sobre esse plano absoluto, constróem lares fecundos. Seus filhos, que fogem à procura da felicidade, deslumbrados pelo rumor e pelo brilho cá de longe, esquecem desde logo a lição rude que receberam e, vencendo, são derrotados por esse mesmo esquecimento, que deixa em seu lugar uma incompreensível angústia.
> Nada mais inquietante que sondar o íntimo desses vitoriosos.
> Há qualquer coisa que os faz parar em pleno surto, com o coração oprimido, confusos, humilhados, tateando medrosamente em torno de si, completamente fora de seu eixo.
> É o sagrado ritmo de Itabira que, uma vez partido, inutiliza e inutilizará sempre os seus trânsfugas.[276].

Nesse sentido, Cornélio Penna seria mais um (re)produtor do ritmo de Itabira, que propriamente vítima de seu mistério insondável, reforçando que o "sagrado ritmo de Itabira" revela-se implacável com os que tentam rompê-lo. A idéia de que Itabira não deixa aqueles que a deixam – afirmação que põe em xeque a própria possibilidade efetiva desse último movimento – mais uma vez ecoa, atravessando-as, em várias tentativas de definição

[275] PENNA, Cornélio. Itabirismo. **Anuário Brasileiro de Literatura.** Fundado pelos Irmãos Pongetti, propriedade da Livraria Editora Zelio Valverde, Rio de Janeiro, p. 18, 1942.

[276] Domingos Gonzalez Cruz (CRUZ, Domingos Gonzales. **A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Achiamé, Calunga, 1980), cita essa passagem do artigo que acompanhamos,"Itabirismo", e observa em nota de rodapé ter ele sido lhe enviado pelo próprio Carlos Drummond de Andrade. Sugere-se, assim, que o poeta atribuía valor especial, não somente à passagem citada, como à percepção de Itabira por Cornélio Penna.

da "mineiridade", que reforçam que não se perde a essência das Minas quando se as deixa. É o que Arruda ressalta nas seguintes palavras de Pedro Nava: "Todas essas baldas essenciais do mineiro, que não perdi, vivendo fora de Minas a metade de minha vida. E cem anos que eu viva, não as perderei."[277]. Tendo particularmente em conta o universo cultural de Itabira, a permanência das Minas é comumente apontada como elemento marcante na obra de Carlos Drummond de Andrade. Como já observou Emanuel de Moraes,

> Tão forte é o liame umbilical que, quando, se ausentou de Itabira, sentiu-se um exilado [...]. E não se trata de eventual expressão, em versos da primeira lavra. No correr de sua obra, o sentimento permanece modelando as suas reações em face da vida e dos acontecimentos[278].

Essa idéia constitui o fio condutor do ensaio de Domingo Gonzalvez Cruz, para o qual

> Itabira é um brilho agudo na memória do poeta. Quando ele a recupera na imutabilidade do tempo, verifica que ela não saiu do meio do caminho, porque suas retinas fatigadas não podem esquecê-la. No espelho temporal da prosa e da poesia drumondiana, Itabira retorna constantemente [279].

Tendo-se em conta o modo como a obra de Drummond é comumente lida sob a perspectiva do Itabirismo, seria possível abordar a ficção corneliana como fruto da permanência de Itabira na vida de Cornélio Penna, como se a cidade e o universo cultural que concentra se impusessem ao autor, ainda que de modo inconsciente. Mais importante, no caso de um trabalho que parte da leitura direta dos romances para então formular as questões por eles suscitadas, é reconhecer a distância necessária para que Cornélio Penna pudesse, inclusive, reproduzir, concretizando-a por meio de mecanismos literários diversos, a sensação de que Itabira não deixa seus filhos. Essencial é cogitar o porquê, ou melhor, investigar que dimensões esse movimento circular permite reconhecer.

A permanência do passado em Cornélio Penna, como já foi observado, atinge os limites do suportável, constituindo verdadeiro pesadelo que pesa sobre as personagens

---

[277] NAVA, Pedro. Marca Indelével. **Galo das Trevas**. Memórias V. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. Apud ARRUDA, M.A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 126.

[278] MORAES, Emanuel de. O Itabirano. In: **Drummond Rima Itabira Mundo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 6.

[279] CRUZ, Domingo Gonzalez. **A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Achaimé, Calunga, 1980, p.19.

através dos tempos, residindo aí as verdadeiras causas do seu sofrimento. A reconstuição dos signos que atestam a persistência de forças localizadas no quadro de nossa formação social pode ser entendida, portanto, como possibilidade de apreender o sofrimento, a uma só vez, em seu aspecto espiritual, como também social. A noção de Itabirismo, nesse sentido, aproxima duas dimensões estreitamente ligadas nos romances de Cornélio Penna; as mesmas que, como já se observou, são vistas como estanques por grande parte da crítica.

Ao eleger Itabira como fonte de sua ficção, pervertendo ao mesmo tempo o sentido mais comum de noções como "desenvolvimento" e "progresso", Cornélio Penna sugere que cultuar a cidade-ícone significa, antes de mais nada, penetrar o mistério das almas dos que vivem em sua órbita, como tão bem demostra "Didina Guerra", texto integrante de *10 romancistas falam de seus personagens*[280], em que o romancista surpreende-nos ao revelar o aspecto paradigmático daquela que à primeira vista poderia ser considerada uma figura secundária em seus romances.

Ao relatar mais uma de suas visitas a Itabira do Mato Dentro, há muitos anos atrás, Cornélio Penna menciona que ao seu lado "caminhava uma pessoa que já não vive mais..."[281]. A dissolução de fronteiras entre os textos sobre Itabira e o universo de seus romances – sentido de leitura construído e alimentado pelo próprio Cornélio Penna - torna menos provável a hipótese de que simplesmente caminhasse ao lado de alguém que já morrera e cujo nome não teria por que ser mencionado. Não seria essa pessoa uma faceta sua já morta, visto que ele próprio já não é o mesmo que visitara Itabira em outros tempos? Nesse sentido, uma espécie de "outro" que permaneceria feito sombra, interferindo no olhar de quem vê no presente? Tendo em conta o modo como no texto Didina Guerra concentra não somente o ritmo de Itabira como a órbita em torno da qual gira a ficção corneliana, não seria arriscado acreditar que o companheiro falecido seria a sombra da própria Didina, que acompanharia Cornélio Penna feito fantasma ao longo de sua vida e também agora, quando passava diante da casa dela.

À semelhança do que ocorre com a própria cidade de Itabira, a casa de Didina Guerra é caracterizada como um universo à parte, isolado da dimensão em que Cornélio

[280] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946.

[281] Ibidem, p. 21.

Penna e seu "companheiro" se encontravam:

> Todas as janelas estavam fechadas e a pequena porta baixa, pintada de vermelho cor de sangue, que servia para receber os seus raros e medrosos visitantes – quase todos levando apenas um auxílio, nem sempre bem recebido, - também cerrada, cortava qualquer comunicação com o mundo mau e escarninho, representado naquele momento por nós, que passávamos pela rua triste e sozinha de Itabira do Mato Dentro.
> [...] Repouso laboriosamente conquistado no combate cruel contra todos os pensamentos desencontrados que a tinham, com certeza, perseguido até aquela hora adiantada do dia, e acompanhado por todos os recantos da casa, com suas figuras mortas, com suas vozes mortas, com seus remorsos mortos também [282].

Aos poucos, no relato, constrói-se a imagem de Didina Guerra como ser atormentado e em descompasso com o mundo, como se de alguma forma sofresse o efeito do ritmo implacável do lugar, que a isola das pessoas. O modo como dela se afastam os demais e os escrúpulos que perpassam seus gestos e pensamentos tumultuosos aproximam-na de alguém cuja vida se arrasta como expiação de um ato criminoso sobre o qual sequer tem consciência. Ao suspeitar que

> [...] não era necessária a ninguém e que não saberia responder a nenhum dos chamados cujos cochichos zumbiam incessantemente em seus ouvidos, ela sentiu-se inteiramente só, e todos os que a cercavam mudavam de aparência e de significação, e passaram a olhá-la com olhos espantados, não compreendendo mais suas palavras e interpretando de modo diverso e estranho os seus atos[283].

Vistas com estranhamento pelos outros, as tentativas de aproximação de Didina resultavam em barreiras invisíveis, em incompreensão, apesar da caridade que as movia – "[...] e ninguém respondeu aos seus apelos, todos se afastaram com fria incompreensão, ou mesmo com cautela, não reconhecendo em suas pobres tentavivas toda a caridade enorme que a sufocava."[284].

É reveladora a fluidez com que as considerações de Cornélio Penna sobre Didina Guerra adquirem uma dimensão mais ampla ao repercutirem no comportamento das personagens centrais de seus romances. No estado de isolamento em que se vêem, separadas dos outros como de si mesmas, revelam-se igualmente prisioneiras de sua miséria solitária, reféns de sua impossibilidade de defesa ou argumentação:

> Quando uma palavra, um fato real, acontecimentos se concatenavam para explicar a sua

[282] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 21.

[283] Ibidem, p. 21.

[284] Ibidem, p. 22.

> desesperada tristeza, que todos julgavam simples afetação, ela guardava nos lábios presos a frase que deveria ser a sua justificativa:
> - Como justificar, como explicar, se ela própria não acreditava em si mesma?"[285].

Contribui para esse estado de impasse diante da vida o modo como se deixam dominar pelo escrúpulo de não conferirem a si mesmas mais importância do que de fato poderiam merecer, como se a humildade que lhes é característica atingisse dimensões impensáveis:

> E [Didina] olharia para si espantada, subitamente presa da humilhante confissão de que ela se dera uma importância que não tinha, que não merecia. Os anos correriam, e o seu prazo, o tempo que lhe fora dado de vida, se esgotaria sem piedade, e a morte havia de vir, sem que ela se sentisse viver [286].

À primeira vista, seria possível atribuir à humildade extrema e aos escrúpulos dela decorrentes a impossibilidade de uma experiência mais completa consigo mesmas, com o Outro e a própria vida. Entretanto, Cornélio Penna indica haver algo muito particular no estado de recolhimento a que essa humildade conduz, na condição existencial característica dos que vivem sob as forças de Itabira: certamente a possibilidade de transcender a dimensão humana por meio do sofrimento, num processo de entrega, como reconhecera Adonias Filho nas palavras do próprio Cornélio Penna, em que não há compreensão, mas entendimento[287].

Como é comum na ficção corneliana, Didina resolve

> [...] fechar-se realmente em si mesma, refugiar-se no extremo limite de sua personalidade, levar até à loucura a sua solidão agora voluntária, **gozando em silêncio, vagarosamente, a dor de existir**. Mas o animal velava no fundo de seu corpo, amontoando revoltas que explodiam de súbito, numa angústia tão terrível que parecia a aurora da morte [288].

Como sintoma mais evidente do modo particular como as personagens cornelianas experimentam o sofrimento, vem à tona no comportamento de Didina a falta de

---

[285] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 22.

[286] Ibidem, p. 22.

[287] Apud ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. XXXIV.

[288] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 22 - grifo nosso.

encadeamento lógico na compreensão da vida, de si mesmo e do Outro; a discrepância entre a intenção e o efetivo resultado dos gestos. Diante dessa dissonância, Cornélio Penna leva a questionar se o comportamento afetado – outra característica marcante de suas personagens – não seria o escudo necessário para encontrar o mínimo de equilíbrio diante de uma questão mais profunda: seu papel na existência:

> Sua vida deveria ser apenas uma sucessão de horas, passadas ao lado de pessoas estrangeiras, que se aperceberiam de sua presença quando afrouxasse a sua vigilância sobre si mesma e o trabalho encarniçado pela manutenção das aparências de tudo que a cercava. Então ouviria uma observação enfadada, que seria recompensa maior de dias e dias de martírio...
> - Parece que você tem alguma coisa...[289].

Ao compor o drama existencial definidor de Didina, iluminando uma faceta essencial do drama que constituem seus romances, Cornélio Penna permite ainda que se levante uma hipótese sobre a insistente imagem do duplo em sua ficção. A passagem seguinte possibilita cogitar se o mecanismo duplicador não seria resultante de um não se sentir mais si mesmo, de uma tentativa de escape ou realização por meio de uma projeção, possibilidade de encontrar o seu verdadeiro papel por meio de um "outro":

> Depois...com a boca amarga, o corpo endolorido, ela voltava para sua casa, tão calada, tão sozinha, cheirando a suor e a pó, e de novo a sensação de não ser daquele país onde nascera, de não ser aquela que todos conheciam, mas uma outra, filha dos grandes espaços, de homens indomáveis, e de mulheres de alma secreta, a envolvia em sua penumbra.
> Aquela casa não era sua casa, aqueles tristes móveis não tinham as marcas de suas mãos, e seu próprio espírito era um outro...agora preso e abafado por tudo aquilo que a cercava. Sentia formar-se em seu rosto, fora de sua vontade, a máscara da angústia, e suas mãos, como se tivessem vida independente, crispavam-se em garra; mas ela sabia que só indiferença e desprezo existiam em seu coração, e aquela figura espectral que se sentava em sua cadeira era apenas uma representação de seu ser e as lágrimas impetuosas e amargas que lhe corriam dos olhos eram águas de um rio noturno que ela não sabia de onde vinham nem para onde iam [290].

Como prisioneira de um sonho confuso, Didina trava uma luta em silêncio, sem desabafo, perdendo o próprio sentido da vida – "Dias imóveis, dias imóveis."[291] –, o que tão bem condiz com o ritmo letárgico com que se desenrolam os romances de Cornélio

---

[289] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 22.

[290] Ibidem, p. 22.

[291] Ibidem, p. 23.

Penna. Sob a aparente imobilidade da vida dessa que é a personagem-ícone do escritor, verifica-se, porém, um mecanismo que surpreende ao frustrar constantemente – e pela inversão de sentido - as interpretações que se possam construir a respeito de seus estados internos e de suas reações, como se o seu comportamento fugisse a qualquer possibilidade de compreensão, mesmo porque tem a capacidade de revelar não raro o sentido inverso daquele a que nossas conclusões poderiam levar. É o que bem sintetiza a cena abaixo, em que o reconhecimento do seu infinito abandono, diante da imagem de Cristo em frente à qual se ajoelhava em atitude de entrega ou pedido velado de socorro, não deixa de revelar, pela contramão, o egoísmo de Didina; como se esse estado de isolamento que é tão característico da ficção corneliana e que aproximaria as personagens de Deus, não excluísse o risco constante de um comprazer-se no próprio sofrimento:

> Ajoelhava-se muitas vezes diante do grande Cristo de pau-santo de seu oratório, já comido pelo tempo, e pensava em seus problemas, ferozmente, silenciosamente, e o conhecimento de seu infinito abandono a penetrava toda, e então acariciava ela mesma suas próprias mãos, e a mentira de sua atitude só se tornava sensível à sua alma exausta muito mais tarde, quando percebia, aos poucos, que se esquecera da imagem que a fitava através dos cabelos em desordem.
> 'E estava sozinha sempre, sempre sozinha' [292].

Tão importante quanto reconhecer esse movimento de inversão de sinais no comportamento de Didina Guerra é atentar como ele ultrapassa a construção das personagens e inunda os romances de Cornélio Penna em um nível mais profundo, constituindo-lhes, como já atentou Luiz Costa Lima, um mecanismo essencial, particularmente em *A menina morta*: a construção em quiasmo[293].

Ganha força no relato a idéia de que Itabira é Didina, que é a própria ficção corneliana, ainda que os cenários em que se passam os romances sejam distintos e não se localizem necessariamente nos limites físicos da cidadezinha em que Cornélio Penna localiza o centro de sua ficção. Ao final, a pergunta do "companheiro" de Cornélio Penna mais parece um artifício retórico diante da forte impressão de que sua visita a Itabira fora acompanhada pela imagem persistente de Didina Guerra, que aos olhos do romancista

---

[292] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 23.

[293] LIMA, Luiz Costa. **A perversão do trapezista:** o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976 – ver particularmente o capítulo VI, "Fantasmas e malandros".

sintetizaria a alma do Brasil:

> – Em que você está pensando? Desde que falei em Didina Guerra, que disse a você ser aquela a sua casa, você calou-se e não ouviu mais o que eu disse.
> Nada respondi, porque Didina Guerra surgira em minha alma, e nela achara um lugar impercebedouro, onde vive sempre, à espera de todos os meus momentos de tristeza e de abandono, para me dizer a mensagem de sua solidão, e muitas vezes vejo o seu rosto pálido, escondido pelo pobre xale negro, como um anjo de asas negras e trêmulas...[294].

Tão perturbadora quanto a própria Didina é sua capacidade de velar e revelar a um só tempo a obra de Cornélio Penna em seus aspectos centrais, deixando assim mais evidente a dimensão propriamente literária que se esconde sob as formulações do autor em torno da noção de Itabirismo. Ainda que se reconheçam pontos de contato com os discursos da "mineiridade", ou mesmo com certos aspectos da construção de Itabira na poesia de Drummond, interessa-nos ressaltar o modo como Cornélio Penna, por meio de tais formulações, dialoga com os mecanismos romanescos definidores de sua ficção. Nesse sentido, as formulações sobre o Itabirismo constituem, antes de mais nada, um exercício que conduz à linguagem de sua ficção. É assim que Cornélio Penna, que em suas declarações deixava claro considerar inútil qualquer tentativa de sintetizar o seu processo criativo, não deixa de fazê-lo, ainda que à sua maneira, sem desvendar o mistério em torno de seus romances. Deve-se ainda acrescentar que a órbita particular de Itabira, concretizada na feitura dos romances por meio de "artifícios literários" como o paradoxo, o quiasmo, a circularidade, a fragmentação, a elipse e o mecanismo da duplicação, possibilita o estranhamento, ou melhor, a frustração das expectativas de um leitor mais afeito à estética realista, provocando a impressão de que se adentra um terreno outro, de transcendência e em que se iluminam instantes de ascese mística, mais condizente, portanto, com o tipo de literatura que Cornélio Penna empenhou-se em fazer.

Tendo em conta, de um ponto de vista mais amplo, o caminho percorrido pelo grande romance católico do século XX, verifica-se que é no universo cultural que se confunde com o Itabirismo que Cornélio Penna localiza a noção de crime norteadora dos sentidos mais profundos de sua ficção, ainda que o peso do ato criminoso que Didina Guerra carrega nas costas apenas sinalize essa questão. Como ficará mais claro na leitura de

[294] PENNA, Cornélio. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946, p. 23.

A menina morta, ela permite adentrar, a um só tempo, as dimensões sociológica e religiosa da obra do autor.

Ao contrário do que se poderia pensar, trata-se de um processo que dialoga com as questões literárias e filosóficas do seu tempo, a uma só vez com o romance social e com o romance católico. A percepção corneliana do Itabirismo revela-se, assim, tão única quanto universal, tão estranha quanto familiar, tão sociológica quanto ficcional, a um ponto em que mais uma vez as fronteiras se embaçam, como é comum em sua ficção.

Tarefa difícil é precisar em que medida a noção de Itabirismo, sintetizada pela figura de Didina Guerra, ilumina os romances de Cornélio Penna, e até que ponto dá-se o contrário. O que importa é a possibilidade de uma leitura mais condizente com a ficção corneliana pela perspectiva de um diálogo entre esses dois movimentos. Se as referências diretas a Itabira fornecem pistas sobre a órbita desconcertante em que circulam os romances de Cornélio Penna, apenas deixam entrever as feições do passado em que o romancista mergulha e que recupera por meio de sua ficção. O modo como as personagens experimentam o sofrimento a um só tempo ilumina o quadro de nossa formação social, como também torna mais palpável o grande ensinamento que a cidadezinha teria a oferecer ao Brasil. Verdadeiro desafio é fazê-lo de forma que Itabira não se reduza a simples chave de leitura, que sua complexidade não se traduza por meio de fórmulas enclausuradoras da perspectiva libertária que perpassa os romances. Tendo-se em conta essas preocuções, a análise de *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta* e *Repouso* que se acompanham nas páginas seguintes procura respeitar o que cada um dos romances revela do "misterioso ritmo de Itabira" , sem que se os sature com uma interpretação decorrente de uma leitura da obra de Cornélio Penna em seu conjunto. Trata-se de uma forma de reproduzir o modo progressivo com que os significados mais profundos dos romances são-nos revelados à medida que nos aproximamos de *A menina morta*. Justifica-se, assim, que os aspectos essenciais da ficção de Cornélio Penna ganhem maior amplitude à medida que se aprofundem os sentidos do último romance do autor, momento em que ficarão mais evidentes os estreitos laços que a unem ao grande romance católico do início do século XX.

SEÇÃO III

1. *Fronteira* (1935)[295]

Tarefa das mais complicadas é resumir *Fronteira.* Em grande parte, por sua complexa estrutura narrativa, dupla e em um certo nível sobreposta, mas também pela dificuldade em reconhecer qual seria a questão central nesse romance em que, como já observou Tristão de Athayde, "tudo é estranho e inatural"[296].Não há como discordar do crítico quanto à diluição de alguns limites em *Fronteira*, o que tão bem condiz com o título do romance – " Tudo se passa na 'fronteira' entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente, entre o natural e o preternatural, entre a lucidez e a loucura" [297]. A dissolução também atinge a dimensão religiosa do romance, que se torna mais complexa e reveladora à medida que se extrapolam os limites da preparação do grande milagre de Maria.

De volta à cidadezinha do interior das Minas Gerais em que outrora estivera, o narrador de *Fronteira* chega à casa em que se encontram Maria Santa e sua tia, Da. Emiliana, e registra, não se sabe quanto tempo depois de sua chegada, suas impressões sob a forma de um Diário[298]. De acordo com o relato, Maria Santa vinha sendo preparada pela tia para o grande dia da revelação de mais um de seus milagres. A relação entre Maria e o narrador parece datar de outros tempos e, na ocasião do suposto reencontro, mostra-se misteriosa, marcando-se por um misto de atração e repulsa, pelo sentimento de pecado e remorso. O que se esconde por trás dessa conturbada relação não é revelado, e menos ainda se sabe sobre a estranha ligação entre Maria Santa e uma outra personagem, o Juiz, cujo mistério é mantido pelo fato de o narrador negar-se a ler o que contêm uns papéis deixados por aquele. Sugere-se que tais papéis lançariam luz sobre a insinuação de um crime cometido no passado, envolvendo Maria e o narrador.

Em persurso semelhante ao do narrador, configurando uma espécie de duplo seu, aquele que se identifica no final do romance como o Leitor do Diário sugere ter voltado a

[295] As citações de passagens dos romances de Cornélio Penna, bem como os correspondentes números de página, terão como referência a seguinte edição: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958. O mesmo vale para as seções seguintes.

[296] Athayde, Tristão de. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p.4 (Também publicado na revista **Fronteiras**, Recife, nov de 1936).

[297] Ibidem, p. 4.

[298] Sempre que nos referirmos ao narrador de *Fronteira*, teremos em conta o narrador-personagem-autor do Diário. O "segundo" narrador será o Leitor do Diário.

essa mesma casa e, por meio de uma antiga mucama, teria tido acesso ao Diário escrito pelo primeiro. No "Epílogo" que acrescenta ao conteúdo deste relato, o Leitor afirma ter transcrito integralmente o documento que lhe fora entregue, resistindo ao desejo de corrigi-lo, de atenuar-lhe a introspecção mórbida, como se negasse nele ter algum tipo de participação. Juntamente com o Diário, recebe da mucama os papéis deixados pelo Juiz, devidamente presos por uma fita e um alfinete, certamente um entre os espetados no corpo de Maria Santa no dia da "revelação", procedimento comum entre os fiéis presentes na casa, que intencionavam guardá-los como relíquias. O Leitor do Diário, à semelhança do que ocorre com o narrador, não lê os papéis deixados pelo Juiz, sendo o segredo sobre o crime mais uma vez mantido.

A relação que se estabelece em *Fronteira* entre o narrador e o Leitor do Diário revela-se extremamente complexa, sobretudo quando se tem em conta os comentários deste último a respeito do estado alterado de percepção daquele que registrara suas impressões. Os comentários do Leitor não esclarecem a percepção alterada de quem supostamente escrevera o Diário, mas lançam supeita sobre a confiabilidade deste e sobre a legitimidade da autoria. O tempo não é cronológico e depende não somente dos estados alterados em que mergulha o narrador, como também dos "cortes" estabelecidos pelo Leitor, que parece ser o responsável pela disposição dos capítulos à sua maneira, guiado pela leitura do Diário e por quanto se envolve com aquilo que lê[299]. No modo como a realidade é representada em *Fronteira,* a causalidade aparentemente dilui-se no comportamento do narrador e das personagens. O enredo, em um sentido mais estrito, praticamente se perde. De sua leitura resta, curiosamente, uma impressão una muito forte, resultante da experiência de um mesmo nexo que o aproxima dos romances seguintes de Cornélio Penna, o que certamente tem levado grande parte da crítica a insistir no aspecto homogêneo de sua obra.

Na relação entre narrador e Leitor, há mais que uma simples intenção de ocultar-se ou tentativa de camuflagem por parte de Cornélio Penna. Não se trata, de forma alguma, da mera necessidade de manter o mistério tal qual em um jogo policialesco, mesmo porque a alusão ao crime só faz movimentar um redemoinho em que se reconhecem a culpa, o

[299] Sobre este último ponto, ver SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de artista**: a linguagem dos romances de Cornélio Penna. 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

remorso, o pecado, a possibilidade de redenção, essas sim questões centrais no romance. Ao articular essa complexa relação entre os narradores como ponto fulcral de *Fronteira*, Cornélio Penna sugere que se desvie o olhar da "trama" central do romance – história da revelação de Maria Santa- para o modo como esta é percebida e registrada. Nesse sentido, permite suspeitar que a verdadeira dimensão religiosa de *Fronteira* não se resumiria ao objeto percebido, mas se revelaria particularmente no processo de percebê-lo.

1.1. O narrador como centro de uma relação vertical com a realidade

Embora seja possível resumir o romance como uma tentativa frustrada da parte de Da. Emiliana de tornar milagrosa sua sobrinha, não se deve acreditar que uma ou outra sejam as personagens centrais; tampouco que se trate de um romance de "santidade falhada". Nesse sentido, é pertinente a atitude de Tristão de Ataíde quando sutilmente reconsidera a possibilidade de tal interpretação: "[...] esse romance de Santidade falhada ou antes da sede de santidade insatisfeita e incompreendida."[300]. O próprio Leitor do Diário, no "Epílogo" do romance, sugere não acreditar que Maria Santa seja a personagem principal do relato – " Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro" (p. 165). Não se tem, no caso, um narrador que registra os fatos que testemunhou, ou que está ocupado em seguir a personagem principal para assim justificar de onde viria o seu conhecimento. Não há como precisar em que medida narra a si mesmo ou narra o sentido de tudo o que o cerca, deixando-se tomar por um nexo cujas forças nem sempre consegue compreender, dificuldade que se agrava quando se verifica que a sua própria identidade é posta em xeque, em processo de (re)descoberta, quando se anuncia uma busca interior que atravessa a trajetória de Maria Santa.

Já no quarto preparado para o narrador, tem início um processo em que sua identidade é questionada, o que é reforçado pelo uso de itálico ou aspas nos possessivos de primeira pessoa - como em " ' é a *minha* casa...' " (p.10) e " O 'meu' quarto." (p.10) -, concretizando-se no modo hesitante como reconhece sua imagem embaçada no espelho:

[300] ATHAYDE, Tristão de. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 5 (Também publicado na revista **Fronteiras**, Recife, novembro de 1936).

> Volto, trêmulo, e fito com esforço aquele vulto, e ele surge, lentamente, de entre as manchas, e forma-se, tomo corpo, vindo parar diante de mim.
> E me reconheço, por entre o mareado do espelho, com o busto inclinado para a frente, com os braços apoiados fortemente, na pedra de espaldar.
> O cavado do rosto, o cabelo empastado, a desordem do vestuário, o ar de inconsciência humilhada confundem-me, como se me lançassem em rosto uma verdade que eu quisesse ocultar (p.11).

Chama a atenção, de início, a maneira como o narrador se relaciona com essa nova face da sua identidade que apenas vislumbra e que parece não compreender – "Ergo humildemente a cabeça e olho em redor. [...] Ergo, de novo, humildemente a cabeça" (p.11). Nessa atitude de humildade - que se estende ao perceber os objetos que o cercam-, o pudor ou medo de penetrar o mistério da mobília do quarto, as "recordações de outros" , em "violar o segredo dessas pobres coisas", convive, paradoxalmente, com um impulso de entrega a uma realidade nova e em que em parte se reconhece. A primeira impressão do quarto em que se encontra e que supostamente outrora já havia sido o seu, espécie de "antesala" para o que se descortinará aos seus olhos nos capítulos seguintes, faz questionar se não teria ultrapassado os limites impostos pelo próprio medo de invadir um território de alguma forma sagrado, ou mesmo proibido:

> Abro uma gaveta, com receio de encontrar papéis e recordações dos outros.
> Está vazia.
> Foram esvaziadas todas para mim, mas vejo, no usado dos cantos, o trabalho de muitas mãos que passaram e, no assoalho, percebo as marcas de muitos pés que por ele caminharam, talvez alegremente!
> Deixaram traçados caminhos que conduzem à porta e à janela...
> (e não tenho coragem de violar o segredo dessas pobres coisas) (p.11-12).

Na passagem acima, não se sabe se o narrador suspende a leitura que faz do quarto por respeitar o segredo que suas marcam contêm, ou se a falta de coragem teria sido imposta pela invasão do mistério, pelo reconhecimento, no traçado dos passos até a porta e a janela, da angústia de quem já se debatera, insistentemente, por algum tipo de saída. Essas marcas poderiam bem ter sido as suas, em tempos passados, hipótese que não se pode descartar, ou então de alguém cuja trajetória tenha sido semelhante à sua, a qual, mais tarde, seria mais uma vez reproduzida pelo Leitor do Diário.

Nesse meio-fio entre o desvelar e o velar é que se dá a busca de um narrador que se relaciona verticalmente com tudo que o cerca, numa atitude de entrega humilde a um nexo ou lógica a partir da qual Cornélio Penna codifica a dimensão católica de sua ficção,

sendo central a questão do sofrimento, como o é no grande romance católico do início do século XX:

> E devagar, furtivamente, abro a porta para entrar no mundo novo que se acha atrás dela, ao encontro dos homens e das mulheres cujas vozes chegam mais distintas, sabendo que nada poderei oferecer-lhes, a não ser as minhas mãos gastas, meu corpo cansado, minha alma usada e sem destino (p.12).

A realidade a que o narrador se entrega revela-se progressivamente mais opressora e circular, e nela se reconhecem signos de um poder que cerceia, sufoca e angustia, marcas de uma passado que se identifica com mais clareza em *A menina morta*. Imerso nesse jogo de forças, o narrador parece carregar o peso moral de um crime, embora não se possa afirmar se ele de fato aconteceu, se envolveria Maria Santa, ou se esses dois se irmanariam simplesmente pela atmosfera de crime que experienciam quando da volta do narrador à casa de Emiliana; tampouco se deve descartar a hipótese de que o contato entre ambos, evitado até certo ponto por Emiliana, teria possibilitado a reincidência de um ato criminoso, comum ou não. Essas duas instâncias do sofrimento parecem ser a mola propulsora da busca de saída ou redenção do narrador, o que lhe possibilita (re)formular a percepção de si mesmo e do Outro (o "outro" de si mesmo, as demais personagens, a paisagem). Trata-se de um processo em que a humildade tem papel fundamental, já que necessária para que a entrega se dê e para que a transformação seja catalizada. Nesse sentido, seria possível entender a humildade como um entregar-se à experiência da realidade e suas forças, sem a necessidade de questioná-la racionalmente ou compreendê-la, o que impediria uma maior interação com a lógicas das coisas e dos seres.

1.2. Um universo circular e opressor

Os elementos que caracterizam a representação da paisagem na ficção corneliana já são patentes nesta passagem inicial de *Fronteira*:

> As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante.
> Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando as entradas das minas de ouro abandonadas.
> O vale de pedras, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador. Nenhuma ambição dava vida àquele lugar de mistério.

> [...] Depois, a estrada longa, os ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hostilidade.
> Depois, uma ladeira rude, chapinando de lama, entre pedras soltas, que rolam para os lados, com surdo rumor.
> [...] Duas enfiadas de casinhas que se ajustam, comprimindo-se cada vez mais, arrimam as paredes arruinadas umas às outras, com indizível desânimo.
> As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-me , a espaços, o seu interior cheio de miséria e de sombras fugidias. Tudo se confunde com o céu muito baixo, que parece todo ele, também, de lama negra desfazendo-se na enxurrada, que corre por toda a parte. Vultos sombrios se aproximam, vêm ao meu encontro, e o animal aperta os passos incertos, ferido pelo chicote. (p. 9-10).

É inevitável deixar-se tomar pela atmosfera de sonho macabro que se intensifica por meio de uma adjetivação sombria e da antropomorfização da natureza. O olhar do narrador já anuncia que se trata de um universo determinado pela decadência, o que é reforçado insistentemente em outras passagens:

> [As montanhas] carregam em seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resognam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro (p.16).

Parece haver um consenso por parte da crítica de que tal configuração "deformada" da realidade na ficção corneliana deve-se à projeção dos estados alterados do narrador e das personagens, de suas angústias e aflições sobre a paisagem. Deve-se atentar, porém, que esse movimento ocorre em sentido duplo, sendo somente à primeira vista deformador. Na verdade, mostra-se (**re)velador** de uma dimensão cultural mais profunda, cujas forças constuintes se reconhecem à medida que se lêem os romances seguintes de Cornélio Penna. Num ambiente opressor marcado pela decadência, as transformações por que passam o narrador e as personagens são, portanto, mais reveladoras da dimensão social ou histórica dos romances, que propriamente os dados objetivos em um nível mais superficial da narrativa[301].

[301] Nesse sentido, a argumentação de Luiz Costa Lima revela sua fragilidade ao tentar recolher nos romances de Cornélio Penna elementos reveladores do contexto histórico em se desenrolam. Considera que a reconstituição histórica dos romances inverte a ordem cronológica de sua publicação: em *Fronteira* (1935), o tempo histórico é mais recente, o de uma pequena burguesia citadina; em *Nico Horta* (1939), reconhece-se uma pequena burguesia afazendada; em *Repouso* (1949), tem-se uma fazenda decadente, enquanto em *A menina morta* (1954) identifica-se um tempo histórico mais recuado, o de uma fazenda autárquica e escravocrata. O próprio Costa Lima, entretanto, esclarece que a inferência não é apreensível por indicadores externos absolutos (datas, referências, etc), sendo preciso "reconstruir as insinuações, comparar as passagens, insuflar a própria ficção de historicidade"; o que significa que "as informações históricas incontroversas, i.e., as fornecidas pelo contexto externo à ficção, só nos serão fecundas se aprendermos a descobri-las entre os meandros da escritura" (LIMA, Luiz Costa.Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Affonso e

No comportamento do narrador, não sobressai propriamente uma intenção de racionalizar a suas impressões ou então julgá-las. Ainda que o questionamento em algum nível aconteça, só faz ressaltar a atuação das forças de um universo implacável que se revela insistentemente como clausura e parece refratário à compreensão, muito embora nele se identifique uma vontade de redenção que o contamina e espelha sua busca pessoal:

> Sete cidades perdiam-se na poeira imensa, ora agarradas ao flanco das serras, e ora seguiam, apressadas, em longos meandros, as antigas estradas dos bandeirantes, dos escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos, ou se recolhiam, pensativas, aos vales cheios de sombra.
> [...]- Sinto confusamente – continuei, numa dolorosa agitação que me fazia vibrar com o coração em golpes precipitados – sinto confusamente emanar de tudo isto como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender (p.94).

Progressivamente e sem revelar qualquer intenção didática da parte de Cornélio Penna, apreendem-se os traços de certo universo cultural fechado, ligado aos tempos da mineração e marcado pela decadência; o que se dá também no modo como o narrador percebe e ilumina as marcas do casarão em que moram Da. Emiliana e Maria Santa, espécie de extensão das marcas opressoras associadas à paisagem natural:

> Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiladas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer.
> Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos.
> Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição.
> Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual:
> - Foram de minha mãe – eram de meu avô – compraram para o casamento de meus pais – todos já morreram...
> Não se sabe por quê, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles (p.17).

---

outros. **O modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975, p.72). Neste artigo o crítico explicita o esboço da análise que se desenvolverá, mais tarde, em *A perversão do trapezista,* na qual *A menina morta* surge como o centro do pesadelo corneliano, sustentado por um sistema cíclico construído de violência e repressão. Este sistema cíclico constituiria, assim, a maneira pela qual o ficcionista trata simbolicamente a estrutura sociológica formada por família senhorial e fazenda autárquica.

Reconhece-se, sobretudo na disposição sempre igual dos objetos – o que não se deve a amor ou a saudade -, uma espécie de cadeia no tempo, implacável, que o paraliza e embaça as fronteiras entre o presente e o passado. À medida que se lê o romance, torna-se mais perceptível o poder que esse conjunto de forças do passado tem sobre as personagens, oprimindo-as até um extremo em que lucidez e loucura também se confundem. Contribuem para o clima opressor, como marcas de um poder cujo centro emanador ainda não é claro em *Fronteira,* o tamanho gigantesco dos cômodos, dos móveis, sua aspereza e rigidez.

Quando se volta às demais personagens, o narrador revela uma mesma sensibilidade iluminadora, que transcende a realidade mais superficial. Na verdade, aos seus olhos o Outro é percebido como uma extensão das coisas e do ambiente que o cercam, portadores das mesmas marcas que se repetem e, também nesse nível oprimem:

> Mas seu riso disperso [referindo-se a Maria Santa], ausente, a sua voz cerimoniosa, que parecia ser a voz das coisas que a cercavam, não me podiam deixar ilusões sobre a persistência da muralha invisível que se erguera entre nós, pela manhã, e impedira que nos reconhecêssemos (p.14).

É reveladora, nesse sentido, a passagem do capítulo VI para o VII. Ela permite a interpretação de que a paisagem de montanhas hostis e espectrais, supostamente avistada pelo narrador, tenha sido "lida", tal como em um espelho, nos olhos de Maria Santa, que lhe lança um golpe de olhar que o desperta do estado de fixação em que se encontrava.

As marcas de um poder que cerceia e interdita são também identificadas nas atitudes austeras e controladoras de outras personagens, particularmente Da. Emiliana, em sua postura sempre vigilante e dominadora:

> Quando quiseram erguer a pequena canastra de couro preto, com pregos de latão, que formavam desenhos e dizeres, ela fez um gesto aflito com as mãos (**o primeiro que não parecia preparado e refletido**) e a criada negra que já a tinha soerguido com facilidade, pousou-a de novo no soalho, com infinitas precauções, como se ela, sob o olhar intenso de Tia Emiliana, se tivesse tornado imensamente pesada (p.21 – grifo nosso).

Nesse contexto, como já sugere a passagem acima, parece justificar-se o comportamento falseado ou calculado[302]. Atuam como se buscassem de alguma forma proteger-se de algo maior e destruidor que pressentem mas não podem definir com

[302] Não são raras passagens como a seguinte, em que se reforça a atitude forçada ou calculada das personagens, no caso Maria Santa - "Sentada, em uma cadeira de enconsto, que com certeza pertencera a algum convento das serras, Maria, muito direita, em atitude forçada de quem está em visita de cerimônia, chorava." (p.66).

exatidão, como se, desnorteadas, tateassem seu verdadeiro lugar na existência; o que se dá, inclusive, com personagens que, como Da Emiliana, corporificam de forma mais direta o poder.

Além dos signos arquitetônicos e do mobiliário, e da leitura que o narrador faz das personagens, são várias as passagens que reforçam a idéia de clausura, esta entendida em sua dimensão fìsica, mas também cultural. Sabe-se, por exemplo, que o contato das personagens com o exterior da casa não é frequente – " Era esse o contato, direto e vivo, de toda aquela casa enorme e fechada como um cofre, com a pequena cidade, que se aborrecia espalhada em torno dela." (p.61). São raras as referências a outros lugares que não o contexto das cidadezinhas mineiras outrora fontes de exploração de minério. Quando isso acontece, um insistente movimento "para dentro" sugere a impossibilidade de saída. No capítulo VIII, Maria Santa deixa escorregar de seus joelhos uma caixa de botões cujas peças se espalham pelo chão. Conta ao narrador que a caixa havia sido trazida do Rio de Janeiro por um padrinho seu, como presente. Aquele, lendo o carimbo da casa que a vendera, verifica que na verdade era de Ouro Preto, originária portanto de um universo cultural muito próximo ao do "local" em que se passa o romance. Os momentos que sugerem algum tipo de escapismo são construídos de modo a minar as saídas. É exemplar, nesse sentido, a passagem do capítulo XXXV em que Maria Santa, em frases desconectadas, fala ao narrador da sua vontade de conhecer coisas novas e da possibilidade de vida em um lugar que não sejam as grandes cidades. Maria Santa queria começar aprendendo inglês, porque assim ela e o narrador poderiam ler os poetas dessa língua. A circularidade da passagem é anunciada pela ligação da suposta professora de inglês, Miss Ann, com a Golden Mining, companhia mineradora que, entende-se, explorara outrora a cidade. Relembrando quando ele e Maria Santa riam-se, às ocultas de Da Emiliana, ele lendo e ela ouvindo, uma velha edição de *Paraíso Perdido*, o narrador observa que a capa de couro estava toda comida "pelos cupins que devoravam lentamente toda a cidade do Rio de Janeiro" (p.67); ao fazê-lo, invade a cena a idéia de corrosão/decadência, que ultrapassa as páginas do livro, grudando-lhes nas mãos e espalhando-se pelos joelhos, minando, por extensão e simbolicamente, um suposto caminho de comunicação com o "exterior":

> Cada página que virávamos, deixava escapar uma poeira negra e sutil, que se espalhava em nossos joelhos e se apegava em nossas mãos. Quando, com o dedo entre as suas folhas, colocadas umas às outras, ao tentar separá-las, eu a olhava, Maria Santa murmurava, de olhos muito abertos, e redondos de admiração, deliciadamente ingênua:

> - É um livro de magia... e como deve ser bonito isso que você está dizendo. Conte-me agora tudo o que você leu. (p.67-8).

Ao ler sua tradução hesitante e entrecortada a Maria, o narrador "perscrutava em seus olhos, ou em sua boca, uma sombra qualquer de ironia ou de fingimento" (p.68), como se desconfiasse de seu interesse pela leitura ou de sua convicção de que existiria uma forma de escape na "atmosfera de morte e desconfiança que nos envolvia" (p.68). Ao rir, dizendo ser ela aquela a traduzir o texto, Maria Santa fica séria de repente e mergulha em "sua tristeza invasora" (p.68), quando anuncia, sem deixar de transparecer autoridade, a impossibilidade de saída:

> Uma contração amarga, instantânea, perturbou a linha grave de sua boca, e ajuntou, agora lentamente, hesitante, com o pensamento longe:
> - E você ficará aqui para sempre... e não me fará perguntas..."(p.68).

Em meio ao impulso de apreender o sentido do que a cerca – quando se mostra central a humildade -, reconhecem-se no narrador tentativas mais conscientes de compreender a lógica do que o aprisiona e de libertar-se dela, e perceber o mundo de modo menos inquietante e perturbador, que não o desequilibrasse tanto, ao menos:

> Foi então que eu quis fugir, afastar de mim aquele ambiente que me pesava, sufocante, como um grande véu. Quis saltar por sobre o círculo mágico que me cingia, cada vez mais apertado; quis ver lá fora o mundo cotidiano, os dias que passam sem análise, rosto e olhos sem segundos planos, que choram e olham muito iguais, com a mesma luz e as mesmas lágrimas de sempre.
> Desejava ouvir palavras que soassem aos meus ouvidos apenas, e que fizessem escutar o que significam cada uma; queria sentir o contato das coisas inanimadas, que vivem e combinam com as coisas humanas, sem o desequilíbrio que me ameaçava e me prendia, com desânimo, aos meus próprios pensamentos inacabados. (p.78).

Na sequência à passagem acima, ao sair de casa certa manhã bem calma, "com deliciosa impressão de adolescência e de renovação" (p.78), o narrador deixa transparecer o quanto o contato com a realidade mais imediata confunde-se, em *Fronteira*, com busca interior , ambos marcados pelo sofrimento:

> Sentia o espírito leve, e o meu coração parecia não pulsar, aliviado pelo fel que gastava, esgotando-o, quase, e exercera até os últimos limites o suplício que me comprazia em renovar, para transformar o meu eu em companhia de miséria e remorso (p.78).

Além disso, permite perceber como, na ficção corneliana, o voltar-se para fora conduz inevitavelmente para um mergulho para dentro, mecanismo que pode ser traduzido como fuga física conduzindo inevitavelmente para o centro das aflições das personagens:

> Um terror pânico imenso agitou-me os nervos todos, e desci os degraus oscilantes, atravessei a nave agora em trevas, e fugi, sem me lembrar que corria justamente para o coração da cidade, para junto dos próprios remorsos que me perseguiam, e dos seus vestígios (p.83).

Dando sequência ao seu passeio, o narrador é flagrado tentando conscientemente surpreender o pobre mistério das casas que avistava , de conhecer o que se passava nelas, quando questiona o sentido daquilo tudo- " E para quê? De certo para ver rostos impassíveis, indiferentes, de homens e mulheres que iriam depois, espantados, comentar, com fingida pena e insinuações más, a minha precipitação e evidente loucura." (p.79).

Ao colocar-se na posição do Outro, reproduzindo um olhar externo sobre si mesmo e seu estado de suposta loucura, parece irmanar-se a duas outras personagens cornelianas, subvertendo, ao mesmo tempo, o sentido de comportamento desviante, do que é anormal ou estranho, da própria loucura, enfim:

> Já a amizade que me dedicavam Sinhá Gentil e Didina Americana, que me procuravam em meu isolamento, tinha feito estabelecer com firmeza minha reputação de "maluqueira", como diziam, por entre espirros de gargalhadas, que maliciavam e envenenavam a curiosidade que me tornava prodigiosamente atrativos aqueles dois espíritos enfermos e dolorosos.
> E relembrei as suas figuras, uma com seu eterno ar de leviandade e despreocupação, a esconder cigarros, que lhe tinham ficado esquecidos sobre a mesa de cabeceira, com grandes exclamações e trejeitos e pondo, assim, em suspeição o seu leito solitário de viúva, para deixar voluntariamente pairar dúvidas sobre sua honestidade irreprochável de mística, e a outra, terrivelmente alienada, ocultando, com diabólica finura, os seus desvios mentais, fechada em sua casa durante semanas de loucura oculta, de onde saía para insultar alguém, em longas e ferozes vinganças, premeditadas em seus dias de escuridade. (p.79)[303].

As sequências de pensamentos incabados do narrador de *Fronteira*, seus questionamentos abortados, seriam também sintomas desse mesmo comportamento "localizável", revelando-se igualmente como prisão e motivo de desespero. O contato intenso e vertical com a realidade e seu mecanismo circular e opressor resulta, assim, na reprodução desse mesmo mecanismo em outro nível, no ato de voltar-se a si mesmo como saída possível, no ensimesmamento, que contribui para a atmosfera opressora e circular do

[303] Não há como não reconhecer nesses "dois espíritos enfermos e dolorosos", de comportamento tão enigmático quanto sugestivo, e próximos ao sugerirem renúncia e sofrimento, a figura emblemática de Didina Guerra, espécie de síntese do "sagrado ritmo de Itabira que, uma vez partido, inutiliza e inutilizará sempre os seus trânsfugas." (PENNA, Cornélio. Itabirismo. **Anuário Brasileiro de Literatura.** Fundado pelos Irmãos Pongetti, propriedade da Livraria Editora Zelio Valverde, Rio de Janeiro, p. 18, 1942).

romance. São inúmeros os momentos em que o narrador perde os pés da realidade, como se mergulhasse em outra dimensão, como é comum nas personagens cornelianas[304].

A aparente inexistência de saída física e existencial, a dificuldade de transcender a dimensão humana de seu isolamento e suas dores, de sair de si mesmo e de comungar com o Outro, são reforçadas, na ficção corneliana, por meio de diversos mecanismos que reporduzem uma sensação quase física de circularidade, condição a partir da qual se apreende a importância do sofrimento como norteador da busca das personagens, por algum tipo de redenção. Cabe questionar, a esse respeito, em que medida a possibilidade de redenção para o narrador residiria na duplicação do mesmo, de si num "outro", mecanismo mais radical e que se concretizaria, nos romances de Cornélio Penna, na imagem do duplo.

1.3. O crime como revelação do humano e do divino

Ao chegar à casa de Da. Emiliana, o narrador revive as sensações de sua longa cavalgada: "Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal" (p.9). A alusão a um crime cometido no passado permeia desde o início as entrelinhas do romance, particularmente a relação entre o narrador e Maria; motiva a conturbada busca interior que de certa forma ambos compartilham. Relaciona-se diretamente ao crime a figura do Juiz, que visita a casa de Emiliana com a intenção de conversar com o narrador e Maria Santa longe da presença da velha senhora – detalhe que por si só reforça a hipótese de algo condenável envolvendo aqueles dois.

Segundo o narrador, o Juiz

> Devia repetir pela milésima vez a sua história, porque falava com firmeza, marcando bem as palavras, como se depois de correr e perder-se em muitos atalhos, desconhecidos e incertos, tivesse finalmente entrado em uma estrada ampla e batida, trilhada por ele próprio muitas vezes (p.26).

A circularidade da história contada pelo Juiz é reproduzida e sintetizada em uma imagem tão misteriosa quanto inusitada: "Na sua testa redonda e lustrosa, começavam a surgir pequeninas gotas de suor, que se mantinham , um momento, imóveis, e depois

[304] Trata-se de um processo de que por vezes tem consciência –" Tão grande era meu ensimesmamento que me assustei quando percebi que roçava, há muito tempo, uma mesma muralha, formidável e maçica, que parecia querer esmagar-me com sua sombra intensa, violentamente recortada no solo, em contraste de roxo e amarelo." (p.80) .

desapareciam subitamente, como se fossem de novo absorvidas pela pele porosa." (p.26). Sonoramente, sua fala confunde-se com o zonzonar de um inseto preso na casa, cujas "grossas portadas de madeira antiga estavam cuidadosamente cerradas por Maria Santa"; prolonga-se, assim, no narrador, "uma impressão de irreal, de fantástico." (p.27). Diante do incômodo causado pela presença do Juiz, o narrador vê na perda do brilho dos olhos de Maria Santa um complemento à esquisita sensação que sentia, como se se irmanassem por um segredo compartilhado.

Com o calor chegando ao auge e a sala parecendo vibrar, surgem aos olhos do narrador "os retratos que pendiam das paredes, de longos cordões vermelhos, presos a ganchos profundamente enterrados na cimalha" (p.30). O que poderia revelar-se como escape, mecanismo por meio do qual a fala do Juiz se tornasse mais tolerável, mostra-se logo mantenedor de um mesmo poder opressor e circular que a presença desta personagem de certa forma corporifica, lógica da qual não se podem ver livres as personagens de *Fronteira*:

> No maior deles, Dona Maria Rosa, de vestido preto de pregas, o corpete apertado, o decote quadrado muito aberto, que cercava o colo amarelo e muito enrugado, a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador (p.30).

Sugere-se ainda que o centro emanador dessa lógica que oprime enraiza-se no passado familiar, no caso o de Maria Santa, sendo nele identificados vestígios de um poder senhorial que resiste ao tempo. Sustenta essa observação o fato de, ao voltar-se a Maria Santa, o narrador reconhecer semelhança inexplicável entre avó e neta, não obstante as diferenças físicas:

> Só aquela figura impressionante, seca e severa, pintada com ingêniua exatidão, presa entre pobres dourados, parecia prestar atenção, em sua curiosidade sempre insatisfeita, aos conselhos e dúvidas do almirante indeciso.
> Do retrato o meu olhar desceu para Maria Santa, e notei então a semelhança esquisita que havia entre a avó e a neta.
> Sendo os seus traços tão diferentes, havia, entretanto, entre eles, uma concordância visível, mas inexplicável (p.30).

Em seguida, inicia-se uma cena em que a iminência de um crime parece reproduzir uma atitude criminosa que se dera no passado, sobre a qual saberiam o narrador e o Juiz, justificando assim a conclusão comum sobre o comportamento ameaçador de

Maria Santa. De certo modo fascinados pelo olhar de "cólera gelada" de Maria, voltando-se ao Juiz como "florete de aço agudíssimo" , ambos pressentem o perigo, já muito próximo:

> Ela desviou-os lentamente do Juiz, e os nossos olhares acompanharam a trajetória do seu, até um pesado castiçal de cobre, pousado sobre uma antiga credência de orelha-de-onça, guarnecida de espelhos manchados, que se achava por trás da cadeira do Juiz.
> Senti um calafrio percorrer o meu corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal, e percebi que o pobre homem também tivera a mesma impressão de perigo (p.31-2) .

Ao estender, como quem se despede, a mão ao narrador e a Maria Santa, o Juiz reitera a alusão ao crime. Sem reparar, estende-lhes também " a sua velha bengala, cheia de nós, com iniciais de prata muito grandes, encimadas pelo emblema da justiça." (p.32). Além do emblema identificado na bengala, não deixa de ser sugestivo seu aspecto nodoso, imagem que questionaria a própria noção de justiça, como que embaçando-a por extensão, ou então reforçando o próprio caráter ambíguo ou paradoxal do crime cometido. De longe, já na rua e sentindo-se mais calmo por se ver livre das portas do casarão de Emiliana, diz-lhes, ressaltando mais uma vez a idéia de volta/circularidade: "- Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!" (p.32).

Pálida e com os olhos apertados, demonstando impaciência, Maria Santa fecha a folha da porta, apagando brutalmente a visão da cidade que se recortara por momentos entre os batentes. Não é ao acaso que o narrador recupera essa paisagem, que tem a cadeia como centro, que se funde à sugestiva imagem de uma caveira que espreita ao longe, hostilmente, e em dias de chuva despeja sua "baba" até a casa de Emiliana. Tal imagem sugere configurar um duplo fantasmagórico do próprio Juiz , da justiça, ou então da consciência do narrador, como se este pressentisse ou soubesse de algo que incriminasse Maria, a ele, ou a ambos:

> Casas berrantes de oca, ao lado de paredes alvíssimas, cegas de luz, trepavam em desordem pela rua em forte ladeira, ao encontro do edifício da cadeia, muito grande, espaçado lá no alto, todo cheio de sinais misteriosos, traçados em suas velhas paredes pelas crianças, pelo tempo e pela umidade.
> Parecia o crânia apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acocorada, à moda dos índios, no cimo do morro, e que as chuvas e enxurradas fossem descobrindo lentamente.
> Eu já fizera Maria Santa observar essa semelhança, aumentada pelas duas janelas, enormes e gradeadas, que nos espreitavam de longe, hostilmente.
> Quando chovia, as águas logo formavam um riacho, que corria pela sua base, formada de pedras irregulares, como grandes dentes maltratados, quase desprendendo-se do gigantesco maxilar...
> - A caveira está babando, - dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva – e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa.

> Maria Santa olhava-me calada, e depois de leve hesitação em suas pupilas, eu vi de novo fechar-se um a um os refolhos de sua alma.
> A minha alusão ao último crime fora demasiado direta... (p.33)[305].

O próprio ato criminoso, ainda que de forma velada, parece em algum nível duplicar-se no contato entre Maria Santa e narrador, como na cena do jardim, no capítulo XXXIV. Passeando pelo silencioso jardim da casa de Emiliana, ambos percebem que a escuridão parecia viver, tal qual uma presença invisível. O narrador sente que Maria Santa se afasta, como se se perdesse nas sombras, e chega a duvidar se ele próprio não seria um fantasma, "entre os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim." (p.64). Depois, um estranho contato entre ambos se passa, num misto de atração e repulsa:

> Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra enterraram-me na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se enconstava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito...
> Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime... (p.65).

No capítulo seguinte, a cena anterior parece estender-se, muito embora não se saiba ao certo quanto tempo depois ela se dá. Reforça-se mais uma vez a idéia do sofrimento moral, associada à sombra do crime, como o motor da busca das personagens e da revelação de sua verdadeira condição humana:

> Estava tão absorvida em sua dor, que decerto não me via mais ao seu lado, e não foi para mim que murmurou:
> - Eu sou a última das mulheres...
> A princípio tive palavras de conforto, que depois se transformaram em súplicas, de dela subia ao meu rosto um calor morno, mesclado ao lento odor de seus cabelos.

[305] Em outro momento, o narrador questiona o comportamento evasivo de Maria Santa diante do Juiz, como se esta tivesse algo a esconder: "E vi com espanto Maria Santa tirar do seio um papel, do qual não me lembrava, e contar muitas coisas que dissera e fizera, e que eu não tinha visto nem ouvido, apesar de ter tido os olhos bem abertos, e os ouvidos atentos." (p.44). Ao fazê-lo, entretanto, mais que corroborar a acusação do Juiz sobre a culpabilidade de Maria, levanta suspeita sobre sua suposta visão consciente das coisas, já que se sabe que a fala do Juiz perturbava-o a ponto de perder os pés da realidade. A insinuação do crime dá-se também por meio de outra personagem que passa pela casa de Emiliana, chamada pelo narrador de "amigo de consulta" -"Toda cidade a conhece [Maria Santa], mas apenas pela sua fama de santidade e pelos milagres que, dizem, já tem feito. Eu já a vi, seguramente, há dez anos, e nesse tempo só se falava no seu martírio e nos crimes de sua família brutal. Disseram mesmo que ela ia casar-se, e aqui esteve hospedado o seu noivo, que saiu desta casa para ser enterrado, e isso deu muito que falar. Mas, já sabe todas essas histórias, não é verdade?" (p.62). O tom de rumor da fala do misterioso amigo faz-nos desconfiar de que os crimes envolvendo Maria seriam invenções da crendice popular, mas não deixam curiosamente de sugerir que o que pretende dizer nas entrelinhas seja algo além da compreensão do narrador: que este, em sua volta à casa de Emiliana, estaria reproduzindo os mesmos passos do noivo de Maria Santa – estaria o narrador condenado ao mesmo fim? Trata-se de mais um mecanismo por meio do qual Cornélio Penna mantém a atmosfera circular e opressora de seu romance de estréia.

> Mas, as lágrimas redobraram por reflexo de minha dor vizinha, que já não podia contar também.
> Era visível que ela chegava ao último ponto de sua miséria, e sentia-se sem os véus de seu pudor.
> Da inutilidade das palavras, passei instintivamente para os gestos, necessidade irresistível das grandes compaixões, e meu braço cercou-lhe a cintura... e meus lábios tocaram sua espádua, afastando os cabelos esparsos...
> Em um movimento maquinal ela me enlaçou e, sem uma palavra, sem volúpia, num pobre gesto, senti passar de novo, sobre nós, a fatalidade.
> Depois, afastando-me, sem raiva e sem dignidade, ela me disse com indiferença, e parecia repetir um pensamento antigo:
> -Somos duas criaturas miseráveis...(p.66-7.)

Como essas últimas passagens sugerem, aos menos na percepção das personagens o crime em questão estaria ligado ao sexo, muito embora não pudessem compreender o seu verdadeiro sentido[306]. Contribui para uma interpretação como essa o misto de atração e repulsa, de pecado e remorso que une o narrador a Maria Santa, como se a sombra de um crime então cometido se confundisse com desejo no presente:

> Maria Santa perturbou-se de modo visível, diante de meu exame, com o meu olhar interrogador, e levou num gesto instintivo, as mãos à cabeça, enquanto uma onda de sangue quente cobria o seu rosto de intenso rubor.
> E de novo ficou impaciente, agitou as mãos vertiginosamente e contraiu os lábios em forte rictus.
> Demônio!- murmurou sem se voltar para mim, e depois de algum tempo, moveu rapidamente os lábios, como se rezasse, e retirou-se em silêncio. (p.52).

Nesse sentido é reveladora cena em que o narrador adentra o segredo do quarto diante de cujas portas Maria Santa ajoelhara-se, beijando o chão, "sem que eu pudesse distinguir se o movimento era automático ou sugerido por alguma intenção religiosa." (p.58). Nada vendo, a princípio, mais que o mesmo quarto de sempre, perscruta-o com olhar suspeitoso, envolvendo-se a ponto de parecer reviver a cena de gozo e brutalidade passada em outros tempos, possivelmente entre Maria Santa e o noivo:

---

[306] Quanto ao crime, parece mais constituir uma lembrança que se foi apagando com o tempo, " como um ruido que se afasta"(p.35), cujo rastro provoca dúvida e aflição:"Agora, a última frase do Juiz retumbara em meus ouvidos, penetrando-me na mente e nela se esculpiu, gravada por aquelas mãos curtas e peludas./(Hei de voltar e esclarecer muitas coisas!)/Serão as mesmas 'coisas' que nos atormentam, perguntei eu, no dia seguinte, à minha imagem, refletida no velho espelho do quarto. E resolvi desde logo interrogar Maria Santa./Fui à sua procura, e atravessei apressadamente as salas vazias e sonoras."(p.35); "Dolorosa curiosidade sacudiu meus nervos, e, sem pensar, como se algum demônio falasse por mim, repeti alto e brutalmente a pergunta que me perseguia desde a véspera, apenas modificada por novas reflexões./- O Juiz sabe, *realmente*, de alguma coisa?" (p.37-grifo do autor). Não se pode afirmar, assim, em que medida as personagens atribuiriam ao sexo o peso de um ato transgressor simplesmente por consitutir uma possibilidade de interação ou comunhão com o Outro não prevista pelo conjunto de forças que impregna a dimensão em que se encontram.

> Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espraiaram-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar.
> Pareciam de sangue seco, restos de crime...
> Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...
> Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...
> Pareciam de sangue...
> Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade.
> Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga.
> Recuei, mais ainda, e, sentindo atrás de mim as folhas da porta, abri-a, e fugi sem destino certo (p.59).

É importante notar que não se trata de um simples acontecimento obscuro ocorrido no passado, objeto de investigação policial, o que se sustenta apenas em certo nível, tendo em conta a insistência do Juiz; este, por sua vez, só faz reforçar o caráter incompreensível do suposto crime. Não interessa a Cornélio Penna fornecer elementos que atestem ou não a ocorrência do ato criminoso, tampouco os leitores são motivados a seguir quaisquer pistas. Interessa ao romancista que as repercussões desse crime atuem sobre as personagens como "em processo", presentificadas, realçando assim os tênues limites entre presente e passado:

> "Depressa a angústia pequena se afastava, mas não demorava a voltar, latejante, revivendo com raiva o mesmo passado longo e disperso.
> "A dor de tê-lo vivido, a vontade insatisfeita de arrancá-la de minha carne retomaram, em um só dia, o lugar abandonado à cabeceira de minha pobre cama, onde me deitara traquilamente, por alguns anos...
> "De longe, os fatos se concatenavam e esclareciam, e mostravam o fio oculto que os ligava, e convenci-me de que não só enganara a toda a gente, como a mim, principalmente, em minha calma de quem, voluntariamente, não compreendera a própria falta..." (p.41).

É justamente irmanados pelo peso de um ato criminoso que tomam consciência de sua condição humana, de seus limites e de sua miséria, consciência essa que aponta, por sua vez, para a possibilidade de transcender o sofrimento, mostrando-se Deus assim mais próximo:

> - Sei que você tem sofrido muito – continuou [Maria Santa], fazendo os mesmo movimentos e tomando o mesmo timbre de voz que eu – sei que você tem sofrido, e

> que o 'sombrio mistério de sofrimento e mal moral' de que você me tem falado tantas vezes...
> Parou de falar, e fechou os olhos ruborizada, como se revivesse uma visão vergonhosa,e a sua voz tornou-se, de repente, sincera e trêmula, quando murmurou: tenho pena de nós...
> Reabrindo os olhos depois disse-me com tranquilo desdem:
> - Mas você continuou – e repetiu – você continuou...(p.42).

1.4. Sobre a trajetória do narrador

Já próximo o dia da revelação de Maria, impelido pelo desejo de fugir do círculo opressor que se formava em torno dele e na tentativa de "[...] ver lá fora o mundo cotidiano, os dias que passam sem análise, rosto e olhos sem segundo planos, que choram e olham muito iguais, com a mesma luz e as mesmas lágrimas de sempre."(p.78), o narrador vê-se muito logo perdido em seu ensimesmamento. Assusta-se quando percebe que roçava uma grande muralha que parecia querer esmagá-lo com sua sombra intensa e, para ver-se livre dela, anda mais depressa, caindo em uns degraus de pedra de uma porta lateral. Acha-se repentinamente no coro da igreja e deixa-se levar, como se algo maior o impedisse de voltar e deixar a nave deserta. Com as pupilas ainda dilatadas e sem ouvir seus próprios passos, sente "como se andasse em sonho, além, talvez na morte." (p.80). Tem a sensação de que morrera e agora abria os olhos em um mundo distante. Entrara do lado da nave em que ficavam as sepulturas ricas e ainda novas, " 'panos' fúnebres" que abafavam o choque dos pesados sapatos. Entre os grandes quadrados de lã preta que se estendiam pelo chão, lembra-se de que talvez, entre eles, estivesse o nome do seu pai - "Com instintiva humildade, andei depressa, e afoguei meus pensamentos, alguns vis e caluniosos, e o desejo de voltar, e pisar sobre tantos homens e mulheres de nosso nome, em rezas precipitadas e confusas." (p.81)[307]. Entra em uma espécie de rotunda e sem curiosidade ou reflexão, com passos pesados e como se alguém lhe segurasse os ombros com as mãos enormes e cansadas, sobe cada vez mais alto. Acha-se assim em um tabuado, com vigas que desciam ameaçadoramente do teto, "em diagonais alucinantes, incompreensíveis, dando a impressão de um gigantesco e violento 'jogo de pau', cujos bastões parassem de súbito, interrompidos em pleno golpe, em atitude de ameaça incompleta, e tentavam barrar a minha

[307] Trata-se de uma passagem exemplar do modo como a idéia de volta ou circularidade é reproduzida na ficção corneliana nos mais diversos níveis, de modo obsessivo mesmo.

passagem."(p.81). Ouve um murmúrio irritado e umas palmas violentas, como se alguém aplaudisse o seu gesto medroso ou então avisasse outras pessoas de sua intromissão, quando então se reanima. Duas pombas passam por ele em vôos irregulares, como se estivessem indecisas, contrariadas em sua direção:

> Logo muitas outras entraram a revoar, em voltas e curvas apertadas e audaciosas, por entre as traves e ferros, e esbarrando nas cordas dos sinos, fizeram brotar um som leve e longínquo, que me inudou de alegria desafogada, e me fez puxar com força, a rir, a corda que estava entre minhas mãos, como sinal de uma alegria inesperada (p.82).

Aproximando-se mais da janela cortada de alto a baixo pelo sino que vibrava ainda, dá com um mocho que o "fitava com seus olhos vermelhos e fosforescentes." (p.83). Encarando-o por longo tempo, sente que o animal espreitava-o bem no fundo, com intensa piedade:

> Senti-me bem. Um bem-estar repentino e absoluto, que me fez conter a respiração, apesar das lufadas de ar puro, que vinham das entradas do vale, e chegavam intatas até aquele alto.
> Mas, uma suspeita, leve a princípio, depois inquieta, e progressivamente angustiosa, fez com que eu me agarrasse ao varão de ferro da janela sem portadas, e pareceu-me que flutuava hesitante, entre o céu e a terra, naquela luz azul, depois ultramar, finalmente púrpura e, por muito tempo, muito tempo, esqueci-me de mim. (p.83).

Quando "volta ao mundo", extremamente cansado, ouve a voz de um homem subindo pela caixa da escada como quem viesse à sua procura:

> Um terror pânico imenso agitou-me os nervos todos, e desci os degraus oscilantes, atravessei a nave agora em trevas, e fugi, sem me lembrar que corria justamente para o coração das cidade, para junto dos próprios remorsos que me perseguiam, e dos seus vestígios...(p.83).

Chama a atenção o movimento "para dentro" que acentua o modo como se representa a busca interior das personagens cornelianas, no caso o narrador de *Fronteira*. Tal movimento é sugerido pelo ensimesmamento em que se encontra o narrador, justamente quando procurava apegar-se a uma dimensão mais concreta da vida, e reforçado por sua "fuga" ao "coração da cidade", entendido como centro de suas aflições. É evidente a dimensão simbólica da experiência por que passa, a qual o conduz a uma espécie de jogo alucinatório em que se vê confrontado com forças em tensão, possivelmente o Bem e o Mal, a salvação e a perdição; tensão que também sugere tentativa de transcendência, o que se reforça pela sensação de alma liberta e a consciência pesada que denuncia a impossibilidade de tal libertação.

A forma como se dá essa busca parece independer das intenções do narrador. Nesse sentido, o capítulo XLIII, em que a passagem acima repercute, é bastante revelador - "Ficara em mim, como um remorso novo, a minha visita à igreja, e, entre as acusações, confusas, e logo abafadas, que me fazia, sobrepujava sempre a de que lá não encontrara Deus, porque fora involuntariamente.". Na tentativa de reverter a acusação que se fazia, veste-se um dia lentamente de negro e dirige-se para a Matriz,"onde pregavam Missionários que percorriam toda a Mata, e caminhava trêmulo, como se fosse ao encontro do Senhor, sem humildade e sem pureza, mas com a vontade toda exterior de encontrá-lo, mesmo à custa de minha razão." Sentindo-se extremamente só em meio à multidão também ajoelhada, "longe de toda a vida, de toda a inteligência, e, sobretudo, de toda a bondade", o narrador vê-se tocado "pelo sopro morno da febre da solidão, essa quietude doentia, essa dor de tudo que vive", embriagando-se lentamente, não querendo mais despertar. O aspecto frustrado de sua busca por Deus deve ser relativizado, sobretudo quando se retoma seu percurso, desde sua primeira ida à igreja, que revela uma profundidade de que nem mesmo o narrador teria consciência. Não seria evidência de uma experiência mística ou contato com Deus - ainda que momentâneo e tão confuso quanto o vôo das pombas - o sentir-se tomado pela intensa sensação de felicidade que o invadira, fazendo-o puxar as cordas dos sinos, experiência essa que acredita ter sido falha por ter ido à igreja involuntariamente? Esse mesmo aspecto involuntário poderia bem ser um sinal de que era conduzido por uma força sobre-humana e, nesse sentido, mais verdadeira. A interpretação da passagem, contudo, revela-se mais nuançada que se poderia pensar. Quando volta deliberadamente à igreja à procura de Deus, encontra o vazio e a solidão ao lembrar-se de que todos os que amara se afastaram. Sem forças para criar novo amor, parece pressentir como sagrado esse vazio. Vendo-se em pleno isolamento, o narrador sugere tomar consciência de que a solidão pode também ser fruto do amor voltado ao Outro. Nesse sentido, o vazio é percebido como bem a ser preservado, como se constituísse ato criminoso o seu preenchimento, como se guardasse o negativo do amor e, portanto, amor:

> Nessa hora de prostração total lembrei-me de que todos os entes que amei se afastaram, uns com tédio, outros com um sonho diferente dormitando dentro do coração, outros com a verdade no fundo das pupilas límpidas, e reconheci que não tinha forças para criar um amor novo ou uma amizade nova, e qualquer esforço que fizesse, nesse sentido, seria criminoso. (p.84).

Essa parece ser uma imagem anunciadora de que Deus manifesta-se justamente no estado de extrema solidão em que os seres se vêem. O que importa é que esse estado de solidão não se completa por si só, não se mostra necessariamente como solução sem que se o transcenda de alguma forma. A solidão e o vazio constituem, a um só passo, razão de aflição e conforto, risco de Queda como também possibilidade de Redenção, numa relação ambivalente que é tão característica da ficção corneliana: num nível ela reproduz o mecanismo da Fé e os meandros dos sinuosos percursos da Graça; num outro, duplica o que parece ser o "sagrado ritmo de Itabira" , diferente do ritmo do mundo por não prever uma organização lógica da realidade, ou uma distinção tão clara entre verdades supostamente absolutas como o Bem e o Mal, a Ascenção e a Queda, o certo e o errado, a sanidade e a loucura. Tem-se aí um exemplo do modo como Cornélio Penna, sob a forma desse movimento desconcertante, teria traduzido o grande mistério da vida e a atuação divina no mundo.

A relação do narrador com o divino por meio do sofrimento não é propriamente aquela resultante do temor a um Deus vingativo e punidor, imagem que parecia encarnar o Missionário [308]. Trata-se de uma relação bastante mais complexa e que constitui indício do modo diluído e não dogmático como a religiosidade configura-se na ficção corneliana. A paisagem natural, os móveis e signos decorativos e arquitetônicos, e também aqueles com quem de alguma forma o narrador se relaciona revelam-se, em última instância, grandes apelos a um questionamento existencial aos quais, por vezes, ele acaba fundindo-se, estranhando, depois, a imagem que tem de si próprio, em momentos de suposta consciência. Tem-se um percurso que não raro o conduz aos limites da loucura, e que justifica a construção de si como um "outro", ou "outros", como forma de encontrar equilíbrio. Nesse mesmo sentido pode ser lido, ao final da passagem abaixo, o impulso que o aproxima do sofrimento alheio, quando então o seu sofrimento, sob o apoio aparentemente encontrado, se intensifica ainda mais:

> Chegava, sem amparo, de surpresa, à extrema fronteira de minha razão.
> Eram tantos os apelos, tantas as instigações, as súplicas, os imperativos de todos os meus sentimentos alvorotados, de todas as minhas convicções, remorsos e receios, da

[308] Segundo a seguinte passagem em *Fronteira,* "As palavras de terror e ameaça ainda ressoavam pelas igreja e os homens que saíam em grupos ruidosos, e as mulheres que se esgueiravam a puxar o xale para o rosto, e enxugavam as lágrimas em suas franjas, pareciam carregar aos pedaços, aquela pesada atmosfera de pavor, repartindo, assim, o grande fantasma formado peça por peça pelo Missionário, que iria reviver, fragmentado, nos arrabaldes longínquos, nas fazendas e nas palhoças distantes." (p.85).

> compreensão de meus deveres de humanidade, de dignidade e de simples utilidade, que me sentia perder pé, sem remissão, nas ondas altas daquela tempestade que se erguia em mim, enquanto escutava sem compreender o que se passava...
> Tudo se obscurecia em seu espírito, e não via caminhos por onde pudesse fugir, e voltar à normalidade, a tranquilidade, que me pareciam um sonho longínquo e impossível. Pelo menos encontrar um novo avatar que me fizesse esquecer as demasiado confusas misérias dos antigos...
> Quando, ao passar as mãos desorientadas pelo rosto, eu me contemplava, em uma autovisão, com terror e com estranheza, do outro lado da porta, um soluço abafado e estranho se fez ouvir, e não poderia dizer se era de raiva ou de angústia.
> [...] Ouvi esse chamado com súbita delícia, como a salvação que chegava; um ponto de apoio e de realidade que afinal encontrava ao meu lado. (p.104-5).

A partir do capítulo XLIV, é possível tecer hipóteses mais concretas sobre qual teria sido o papel do narrador na revelação da santidade de Maria -e vice-versa-, bem como questionar em que medida o contato entre ambos lhes teria possibilitado algum tipo de redenção.

Após comentar sobre o sermão amedrontador do Missionário, referido há pouco, e já estando a igreja vazia, o narrador avista alguém misterioso, todo vestido de preto, que reconhece ser o Sr. Martins. Este, por sua vez, convidava uma outra pessoa lá presente a jantar em sua casa, acreditando ter sido ela mandada pelo Bispo. Como quem terminasse uma oração e só depois de chegar ao adro, o convidado responde não ter sido enviado por aquele, diante do que Sr. Matins insiste no convite; observara o companheiro de missa e concluíra estar ele muito cansado.

Alguns indícios tornam a figura desse desconhecido particularmente sinistra, sobretudo por parecer participar das conturbações e anseios de liberdade do narrador, quando então fica mais evidente o papel de certas personagens misteriosas na ficção corneliana - estas normalmente tidas como truques artificiais. Sua "voz parecia vir de muito longe, de tão longe quanto de onde ele próprio viera.". Diz ter chegado "ainda agora", não tendo portanto assistido à prédica do Missionário - como julgara Sr. Martins-, crendo continuar ainda naquele dia sua viagem. Na breve conversa entre Sr. Martins e o misterioso companheiro, tal viagem reveste-se de um tom místico, espécie de missão a ser realizada, o que antecipa em certa medida a provação a que o narrador seria conduzido mais adiante[309].

[309] Não se pode deixar de observar que a preocupação da misteriosa personagem em evitar contato com o Bispo, tal qual o temesse, confere-lhe um aspecto à primeira vista malévolo:"- Para que cidade vai?/- As estradas devem estar muito más, muito difícies.../- Como os caminhos da virtude – gracejou, beatamente, o Sr, Martins./Um vinco fundo cortou verticalmente a testa de seu interlocutor, e uma onde se sangue subiu ao seu

Hospedado na casa do Sr. Martins, "Isolado, calado, triste, sempre a rezar", o visitante tem encontros breves e bruscos com Padre Olímpio, negando-se a atender o pedido de Tia Emiliana em conhecê-lo. Certo dia, o narrador vê que o visitante se aproximava das venezianas fechadas e empurrava uma carta entre suas réguas. Perturbado por ter-se deixado ver, é conduzido pelo narrador até o seu quarto, " como uma presa, sem interrogação, sem um gesto de recusa." (p.87). O visitante passa a exercer um fascínio sobre o narrador, que sugere nele vislumbar alguma possibilidade de saída, elemento a preencher o imenso vazio que sentia. O impulso de sofrer o sofrimento alheio, integrando-se nele, é patente:

> A sensação de isolamento que me apertara as fontes todo o tempo, e que me sufocara entre as paredes do quarto, tinha despertado em mim o desejo irresistível de prender aquele vulto vulgar perto de mim, e ouvir a sua confissão banal, e sofrer o seu pobre sofrimento, para integrar-me nele, para fugir ao diálogo que se travara, sem solução possível em minha mente (p.88)[310].

A misteriosa cena de provação, uma entre outras etapas da "via sacra" do narrador, ganha contornos mais precisos quando ambos, em um passeio que compartilham, avistam a chamada Casa dos Bexiguentos, sobre a qual se contavam velhas histórias, entre as quais a de que teria sido edificada por escravos espancados cujo sangue "misturava-se ao cimento e ao reboco, em grandes golfadas". Embora impressionado pela história do feitor amoroso e forte que, por ter-se envolvido com uma senhora, tivera seu corpo cortado em pedaços pequenos e enterrado sob o assoalho de tábuas, o narrador reconhece que "havia uma outra história, e esta muito mais recente e bem real, que impressionava mais terrivelmente que as outras, pela sua simplicidade sem romance". Lembra-se que enquanto

---

rosto./- Elas são sobretudo muito longas. Tudo é tão longe.../- Pois é fácil; fique conosco na cidade. O Sr. Vigário e os Missionários ficarão contentíssimos./-E eles o visitam muito?/ -Isto é...eles não podem vir à minha casa, porque fica distante – respondeu o Sr. Martins, corando fortemente – mas quando o Sr. Bispo vier em visita pastoral, já está prometido que irá à sede da Irmandade, da qual sou o tesoureiro./-Ah? O Sr. Bispo vem a esta cidade.../- Vem, mas dentro de alguns meses.(p.86).

[310] De fato não se pode afirmar em que medida o hóspede do senhor Martins não teria passado a ser uma espécie de Outro, fantasma que o narrador teria (re)criado para si mesmo, como modo de escape, uma entre tantas outras tentativas que acompanhamos na análise da narrativa de *Fronteira*. É no mínimo suspeito o modo como passa a referir-se a ele, tal qual invenção infantil:"Quis fazer dele o meu companheiro, dei-lhe o nome de amigo, e esqueci-me das outras pessoas que viviam ao meu lado, e que se afastaram, como figuras de um livro cuja página se voltasse./Saíamos juntos e eu recordava-me em voz alta das horas de minha infância, cuja triste lembrança, a balançar na atmosfera pesada e febril, com a aproximação das grandes chuvas, me embalavra dolorosamente. Percorria a montanha que dominava a cidade, e falava com a minha sombra, contando-me histórias intermináveis, tal como o fizera a criança que eu fora anos antes./Ele me ouvia em silêncio, e isso me bastava.../Eu era uma criança nova, que tinha um novo brinquedo." (p.89).

os meninos e meninas falavam da " 'pobre mulher que sofrera durante quarenta anos' ", com um "terror todo convencional do feitor assassinado, [...] pensava silenciosamente nos Bexiguentos, e olhava com pavor para minhas mãos, crendo ver aparecer nelas os sinais de pústulas em formação." (p.90-1).

Num primeiro momento, chama a atenção o entrecruzamento de tempos – o da infância, o de um passado mais remoto caracterizado pelo regime escravocrata, e outro tempo mais recente que não se pode precisar qual é. Em todos eles, marcas de uma violência impressionante que sobrevive no presente. Da visão da casa sobressai o narrador absolutamente envolvido com o estado de isolamento e abandono, como também com o sofrimento dos bexiguentos, como se o tomasse para si e o materializasse em seu próprio corpo, imagem que não deixa de sugerir, num contexto como de *Fronteira*, a das chagas de Cristo.

O episódio estende-se ainda pelo capítulo XLVIII, quando o narrador remete-se ao tempo em que a varíola devastava cidades, vilas e fazendas do interior, quando então ergueram no alto de um morro que dava para a Mata um grande cruzeiro de madeira. Após a reconstituição de um breve diálogo entre um antigo professor e um vigário sobre como construí-la nas proporções adequadas, tem-se as seguintes palavras deste último, que fazem referência a Jesus Cristo, redimensionando o sentido de "cruz", e reforçando assim a imagem acima aproximada à do narrador- " Oh! Senhor – murmurou este, depois de ouvir com impaciência as explicações do desenhista – não é com ilusões que vamos fazer parar a epidemia das bexigas. A cruz será como a de Nosso Senhor Jesus Cristo!" (p.92). Ainda tomado pela angústia miserável da agonia dos bexiguentos, reconstrói a história dos dois trabalhadores de enxada que foram alcançados pela varíola, os dois únicos na cidade e sua redondeza. O sentimento da miséria dos trabalhadores aumenta à medida que a passagem permite questionar o sentido do ato de caridade daqueles que iam levar-lhes alimentos e remédios, "que lhes eram jogados através do grande jardim, que ainda persistia, com suas longas palmas e pés de alecrim, no pequeno terreiro cercado." (p.93).

Tendo já chegado à quebrada do alto das serras, o narrador pede a seu companheiro que fossem embora dali, incomodado que estava pelo silêncio imenso e inquietante, rompido por uma badalada que se erguia do vale perdendo-se em seguida no grande espaço:

> Sinto confusamente – continuei numa dolorosa agitação que me fazia vibrar o coração em golpes precipitados – sinto confusamente emanar de tudo isso como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender.
> Pois olhe – replicou-me o meu companheiro, levantando o busto e fitando-me com irritação – eu me sinto bem aqui e tinha vontade de me atirar ao encontro dessas montanhas, para que elas me recebessem... (p.94).

Diante desse panorama, o narrador julga-se indigno de tomar parte da natureza, impossibilitado de a ela integrar-se, " a esta festa alegre e sinistra, que me parece preparada para deuses estranhos, e me acabrunha a minha indignidade para nela tomar parte". Sente-se que o narrador assume a culpa das falhas da humanidade, o que se reforça quando inveja os índios, que teriam olhado sem espanto para tudo aquilo, numa espécie de estado pré-pecado:

> Eles eram a parte melhor deste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, e pela luxúria, ao passo que, para mim, todo esse monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta, que me dá medo pelos seus excessos e pela sua morte mágica (p.95).

Como permite interpretar o diálogo que se segue, trata-se de uma passagem que reforça o aspecto humano do narrador, sendo ele tentado pelo companheiro numa clara referência à passagem bíblica da tentação de Jesus[311]. Tem-se assim o ponto em que, em *Fronteira*, a fé do narrador é posta em xeque de modo mais direto, ainda que por meio de uma personagem misteriosa que bem poderia ser uma projeção sua e que não identifica conscientemente como sendo o Mal:

> - *Et dixit ei: hoec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me* – sentenciou maldosamente o meu interlocutor, que sacudia as suas largas mangas negras.
> - O seu próprio demônio teve esse pensamento, que lhe acudiu agora, e leio nos seus olhos - e a maior tentação que achou para o Filho de Deus foi a natureza...
> - Mas Jesus nada quis, e foi assim que se tornou mais humano, Filho do Homem.
> - Eu também nada quero da natureza nem quero conhecer seus pequenos segredos – repliquei com amargura e um grande riso.
> - Mas Jesus saiu dele próprio, e preferiu adorar o Seu Senhor – respondeu-me ele com extrema violência – e você não vê, não ouve, não sente se não a dúvida ou certeza miserável que traz em si!

[311] "A tentação de Jesus" encontra-se em Mateus 4 (cf tb. Lucas 4. 6-8.). Na passagem, Jesus passa quarenta dias em jejum no deserto e é tentado pelo diabo. É de interesse a tentação em que, do alto de um monte, avistando todos os reinos do mundo, o diabo diz, como o companheiro do narrador: "Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares". Jesus o rechaça mais uma vez, citando as Escrituras: "Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele darás culto" (In: BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João F. De Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 7).

> - Mas, quem é você? Quem é você, que faz aqui e que quer de mim? eu não sei...eu não sei... – exclamei, pondo as mãos em meu rosto, para ver unicamente aquela criatura, que subitamente deixara de existir para mim, e voltara para o silêncio e esquecimento de onde viera...
> Ele desviou os olhos, fixando-os muito longe, horrivelmente humilhado.
> - É por isso que vou a Catas-Altas – disse – vou para aquela cidade que está lá, tão perto e tão longe...haverá entre nós um vazio intransponível, mesmo para a verdade...que você nunca poderá compreender...
> E as suas lágrimas secaram-se, como se o meu olhar as tivesse queimado. (p.95-6).

Ao rever depois o hóspede do Sr. Martins, o narrador tem vontade de humilhá-lo ainda mais, mas acaba reagindo com indiferença e repugnância. Chama a atenção o modo como mais uma vez a imagem do duplo é projetada, desta vez tendo em conta o "camarada" do hóspede misterioso:

> À noite, quando o vi passar pela minha janela, montado em um triste cavalo, e seguido pelo "camarada" sonolento, formando ambos um fantasma soturno, seguido com preguiça pela besta de carga, tive vontade de chamá-lo, de humilhá-lo ainda uma vez, com o prazer amargo de uma vingança sem causa (p.97).

A partir desse ponto da narrativa, reconhecem-se com mais facilidade algumas das forças que determinam o redemoinho de sentimentos e sensações que envolve o narrador, num misto de culpa, indignidade, vontade de libertar-se ou humanizar-se, fugindo das consequências do silêncio que nele se excerbava em profundas inquietações, e algo particularmente revelador do processo de busca interior em que mergulha: a espera de algo que não sabe exatamente o que é, mas que, ainda assim, pressente como saída:

> E irresistivelmente pus-me de novo a esperar alguma coisa, essa sensação tão minha conhecida, de espera inútil e angustiosa de ' alguma coisa' que nunca pudera precisar o que fosse, e que agora se exacerbava dolorosamente em mim, exaltada pela inquietação que me dava o futuro obscuro que se abria a meus olhos, ' sem rei nem roque' , como dizia, piedosamente, a única criatura humana que espreitara, há tanto tempo, o que se passava atrás de minha vida imutável e estagnada, na sua aparente desordem (p.98-9).

À medida que se exacerba no narrador a sensação de espera, ainda que por vezes acompanhada da sombra da derrota, Maria Santa passa a surgir aos seus olhos como possibilidade mais concreta de redenção, saída do refúgio interno que de certa forma criara para si mesmo, o qual não deixa de ser fruto do modo como se entrega, humildemente, ao conjunto de forças que determina o universo cultural em que *Fronteira* se desenrola. Certamente não é por acaso que, nesse ponto da narrativa, voltando da igreja, o narrador já ouvia " os hinos de alegria sobre-humana e de últimos júbilos da Quaresma" (p.98), como

se de alguma forma se preparasse para o "dia da revelação", tal qual acontece a Maria Santa:

> Fugira de Maria Santa e do drama que se reatava, agora já bem próximo, e destruíra com incrível facilidade o que se apresentara ao meu lado, e teria podido transformar em pequenas finalidades. O meu desejo de apoio e de compreensão, a necessidade sempre premente de um clima amigo, fora mais uma vez vencido pela habilidade involuntária com que sabia talhar a solidão e criar o deserto em torno de mim.
> E, como sempre, quando me via diante de mim, sem defesa e sem amor próprio, senti aproximar-se, com passos silenciosos e invisíveis, o acontecimento imprevisto e invencível que abriria diante de mim um horizonte irremediável ou alguém que viria obrigar-me a abandonar para sempre a minha única defesa contra a loucura e contra a morte, as correntes que me tinham soldado, com minhas próprias mãos, e cujos anéis se fecharam, para sempre, em torno de meus pulsos.
> O jardim povoou-se então de fantasmas, e senti que a verdade estava com Maria Santa, que decerto poderia salvar-me do terror que me fazia olhar, assustadoramente, para todos os lados.
> E levantei-me, à sua procura, sem ter voz para chamá-la...(p.99).

O contato entre o narrador e Maria que se dá logo após essa passagem é revelador do modo conturbado com que se representa a busca das personagens pela redenção, percurso sinuoso no qual nem sempre são claros os limites entre salvação e perdição, entre o Bem e o Mal. Diante de Maria Santa, como se de novo se precipitasse em seu "aflitivo e incurável isolamento moral", dá-se uma cena em que aquela teria tentado de alguma forma seduzi-lo, sem saber ao certo se se salvava ou se perdia. Importa que, para o Bem ou para o Mal, a solução pareça encontrar-se no contato físico entre ambos, o que remete por sua vez à noção de crime, que repercute no romance por meio de imagens e mecanismos diversos, como já se observou:

> Só então percebi que trazia os ombros e os braços nus, apenas recobertos por estreita pelerina de rendas pretas, através de cujos desenhos se destacava, com brilho estranho, a sua pele muito pálida e brunida.
> [...] E ficou muito quieta, avançando um pouco o ventre, com os olhos baixos e as mãos abandonadas nas grandes rendas das mangas.
> Levantei-me e apoei-me ao encosto da cadeira, como se me encostasse ao rebordo de um despenhadeiro...
> E subiu-me às narinas um perfume quente, humano, misto de sangue e sândalo, que me tomou a garganta, numa embriaguez acre.
> Deixei-me cair de joelhos, tremendo, e disse com voz sufocada:
> Talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...
> Ela afastou-se vivamente, como a um contato escaldante, e, tornando-se ainda mais pálida, murmurou, entre dentes:
> - Talvez?...talvez...*talvez eu queira salvar-me*!
> E parou alguns instantes, refletindo, como se procurasse, dolorosamente, no fundo de si mesma, alguma coisa para dizer-me, e que me ocultasse definitivamente o seu pensamento, ou o esclarecesse de forma total.
> Depois, num sopro:
> - Ou talvez...queira perder-me...

> E fazendo um grande esforço, reuniu toda a sua energia, caminhou como um autômato para a porta, onde parou, e, antes de sair, acrescentou, sem me olhar, sem se volver:
> - Salvação ou perdição, estou certa de que te maldigo, de todo o meu coração.
> E ajoelhou-se, por sua vez, bruscamente, como se uma mola a tivesse forçado a isso, longe de mim, que já me levantara, e me mantinha de pé, sem saber para onde me dirigir, sem saber o que fazer com meus braços e minhas mãos, sem poder olhá-la sequer.
> Beijou o chão com infinita humildade.
> Depois, a porta fechou-se lentamente, cautelosamente, sobre o seu vulto, que parecia um corpo morto, todo envolto em rendados negros...(p.101-2- grifo do autor)

Quanto mais se aproxima o dia marcado para a revelação do milagre de Maria, mais se reforça o questionamento da própria imagem ou identidade do narrador, posta em xeque desde o início do romance e agora mais claramente dividida entre o antes e o depois da convivência na casa de Emiliana, fronteira esta também embaçada:

> "Finalmente o cerco [clima sombrio e ameaçador de que se revestia a cidade] me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra, tendo em minha companhia apenas a lembrança confusa de uma vida próxima e distante ao mesmo tempo, e que já não reconheço, através do nevoeiro psíquico, indistinto, que de tudo me separa, e domina o meu novo mundo como um fantasma indefinível e multiforme, enchendo de vagos terrores o meu isolamento, na espera ansiosa da semana sobrenatural." (p.106).

1.5. A preparação de Maria Santa por Tia Emiliana

Em um nível mais superficial da narrativa de *Fronteira*, pode-se entender o ritual místico de preparação por que passa Maria como uma tentativa mal sucedida arquitetada por Emiliana, de cuja honestidade e fé há suficientes indícios para se duvidar[312]. Ainda que

[312] Sabe-se, por exemplo, das lendas em torno da suposta riqueza da senhora –"Ela veio da Serra do Grão Mogol, onde os rios carregam pedras preciosas, e de lá trouxe duas canastrinhas de couro, com muitas tachas amarelas. E estão cheias de gemas de alto valor. Ainda há pouco tempo, surpreendi meu filho contando às outras crianças que dona Emiliana mandava 'arear' as mesas de sua casa não com areia do rio, como toda a gente faz aqui, mas com ouro em pó, da Serra das Bandeirinhas. Eles não sabem ao certo se há mesmo ouro na Serra das Bandeirinhas, mas que dona Emiliana o tem, isso é fora de dúvida. (p.63). Os comentários acima são tecidos pelo "amigo de consulta" do narrador, personagem misteriosa e um tanto jocosa, e que, de modo sinistro, diz saber o que se passou e o que se passará na casa de Emiliana nos dias seguintes ao de sua visita, quando conversa com o narrador. O tesouro supostamente escondido de Emiliana volta à tona em comentário não menos irônico de Padre Olímpio, como quem quer convencer o narrador da não procedência dos boatos: " Até os meus amigos de catecismo sabem disso, e repetem o que dizem os pais. Para eles, a pobre senhora acabou sendo uma espécie de ente mágico, de grande poder, e a sua saia preta e oseu casaco de quartinhos devem ter sido costurados pela lua ou pelo Saci-Pererê..." (p.69). É curioso notar como os comentários de Padre Olímpio superpõem-se aos da misteriosa personagem. No mínimo estranho é o fato de o padre ter "adivinhado" o que dissera esta última ao narrador. Importante é que reforçam a hipótese de que Emiliana estaria visando ao dinheiro dos fiéis, mais que aos milagres realizados pela sobrinha. Além disso, não deixam de lançar suspeita sobre o cuidado excessivo que tem a velha senhora com seus baús. Não se deve com isso supor que a imagem de Emiliana se construa como sendo intrinsecamente má. Há algo de ingênuo no modo

sejam muitas as razões para se suspeitar de Emiliana e do modo como conduz a preparação da santidade da sobrinha, há algo mais forte nesse processo que vai muito além do controle da velha senhora e que acontece de modo arrebatador, independente de seus planos. A verdadeira dimensão religiosa de *Fronteira* reside no modo como, envolvidos num redemoinho em que atração, repulsa, pecado e culpa se combinam, o narrador e Maria Santa, movidos pelo sofrimento moral que os irmana, buscam compreender-se, um ao outro e sobretudo a si mesmos, como se necessitassem encontrar uma finalidade para si próprios num universo cujos signos, como já se observou, parecem conduzir a um mesmo ponto opressor. Nesse sentido, a passagem que se segue é bastante reveladora.

Depois de passarem algum tempo sem se falar, o narrador encontra Maria Santa parada diante de uma cômoda, observando uma grande caixa com tampa de vidro, esta, aos seus olhos, "formando um quadro de pesado e faustoso mau gosto":

> Através dos vidros, viam-se bichos e reflexos fulvos, uns, outros rubros como brasas, com carapaças cinzeladas em detalhes infinitamente pacientes. Outros ainda, verdes e trabalhados como jóias antigas, pareciam dormitar ali dentro, tal e gentil e ingênua naturalidade com a qual tinham sido dispostos (p.53).

Como lhe conta Maria, o quadro havia sido feito pela Marquesa do Pantanal, depois da morte do marido, quando veio para a sua fazenda dos Meireles. O quadro havia muitos anos estava pendurado à parede da casa de Emiliana, como mostrava a marca do seu peso no reboco. Acompanhando com os olhos os animais mortos ali postos sem simetria nem precoupação com arte, o narrador deixa-se tocar, revivendo

> [...] toda a angústia daquela mão distraída, que pregava aqui e ali, como ao acaso, os 'carneirinhos' dourados e crespos, o beija-flor de cabeça de fogo, outro cor de bronze,

---

raso como por vezes julga a fé e a caridade alheias que nos faz questionar se de fato teria arquitetado a santidade da sobrinha como em uma farsa: " - O Juiz não aconselharia você a fazer isso, se tivesse religião! Ele não vai à igreja, e não dá esmolas a ninguém." (p.44). O narrador e Maria Santa chegam a flagrá-la menos desarmada ao menos, logo após ter sido vítima de uma acusação atravessada do narrador, que insinuaria ser ela uma charlatã: "Mas quem pretende enganá-la – disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento – eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a senhora faz crer aos seus amigos e clientes.../ [...] Era uma simples infeliz, sem ódios, sem ambições, sem idéias ocultas, aquela mulher que chorava diante de nós, e quando me voltei para Maria Santa, vi em seus olhos, na clarividente piedade que os iluminava, que ela também sentira a mesma revelação que eu." (p.72). Em alguns momentos revela-se igualmente mais frágil, como quando sugere disputar a atenção da sobrinha com o próprio Padre Olímpio, cuja atitude de quem "sofre do remorso alheio, sem saber para quem nem por que vive..." (p.48), se provocava a admiração de Maria pela humildade e desprendimento, não produzia mais que o desprezo da tia: " - Padre Olímpio é filho do demônio. Deus me perdoe – [...]" (p.49). Prevalece, entretanto, uma imagem forte e autoritária de quem observa, controla e restringe o que se passa na casa sem estar necessariamente presente em carne-e-osso.

> e, mais alto, entre caramujos e borboletas fanadas, todo em cores vivas, o corrupião, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia asua maneira de assobiar e as imitava com carinho.
> Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária, era ele que decerto a ajudava a fugir de sua tentação sombria e silenciosa, que dela se aproximava de súbito como o golpe de asa de uma ave noturna.(p.54).

Em meio a essa atmosfera que, como reforçam as imagens da marca do quadro sobre o reboco da parede e a referência ao corrupião, remete ao passado familiar de Maria Santa, a cena é bastante reveladora do modo como a busca interior de um é perpassada e mesmo motivada pela do outro, como se elas em certo nível se sobrepusessem. Tocado pelo quadro, o narrador diz lembrar-se da melancolia da Marquesa, que perdera o marido em pleno esplendor burguês, retirando-se para uma fazenda longínqua "onde decerto fizera esse horrível enfeite, conseguindo, com um heroísmo que não alcanço, afastar idéias negras e inquietas durante quarenta anos tristes." (p.55). A resposta de Maria confere uma nuança mais realçada ao sofrimento e à inquietude já identificados pelo narrador no "passatempo" da Marquesa. Suas palavras iluminam um comportamento que é comum a ela, a esta última e que, como será possível acompanhar na análise dos demais romances de Cornélio Penna, é sintomático da necessidade de encontrar uma finalidade para a existência, seu verdadeiro papel no curso dos tempos:

> Não creio nessa tristeza sem remédio, que me parece também sem causa – respondeu-me Maria, agora com desusada atenção, e fitou-me curiosamente nos olhos. – Não sei se lhe contei que, quando pequena, me deseperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiosa interrogação: que é que eu faço? que é que eu faço?
> " Pois olhe – prosseguiu franzindo os lábios em um sorriso tímido, - ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, absoluta, que eu sinto confusamente, e que me faz pensar e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa. Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que ainda não achara, e não achei, uma significação, uma utilidade, uma definição para mim própria (p.56).

O contato com o narrador impulsiona Maria em sua busca, o que não significa que a lógica que norteia a psicologia das personagens venha à tona com clareza. Tem-se um processo em que o velar e o revelar praticamente se confundem, como se uma força maior impossibilitasse a compreensão:

> Depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que os nossos olhos, os meus e os seus, descem dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada ainda de minha consciência (p.56)[313].

A transformação por que passa Maria Santa torna-se mais evidente quando da chegada de uma misteriosa visitante à casa de Emiliana. Há elementos sugestivos no modo como a personagem é anunciada e na imagem que a ela se sobrepõe. Em meio a um mergulho interno do narrador, logo após ter acusado veladamente Emiliana de charlatanismo, a viajante surge revestida de um caráter sobrenatural, parecendo configurar ao mesmo tempo um sinal antecipatório do que se passaria ao narrador mais adiante:

> Pensei em sair, pois sentia um arrepio percorrer-me os membros e veio à minha mente a visão e o desejo de ir até a fonte milagrosa da cidade, a Água-Quente, passando pelos caminhos de areia ainda morna do sol, para sentir nas mãos o beijo úmido das samambaias orgalhadas.
> Depois...depois voltaria lentamente, em plena noite, em plena natureza, atravessando com pavor o mato deserto, e, quando ouvisse o ruido de cavalos, correria sem rumo certo, com a cabeça perdida de medo, pois poderia ser o tropel da mula-sem-cabeça...
> E nesse momento ouvi o trote rápido e forte de dois cavalos que se aproximavam, e pararam com grande rumor em frente à porta da casa, e um riso argentino, estrídulo, veio até nós, graduado com afetação.
> A porta abriu-se violentamente, e a viajante entrou, e parou no limiar, ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra da sala e a luz da rua.(p.73).

Com a chegada da viajante, a palidez e o alheamento de Maria acentuam-se, " como um fantasma de tédio, realçado pela legenda crescente de sua sobre-humana abstinência." (p.74). Sabe-se, assim, que já há algum tempo a sobrinha de Emiliana não se alimentava, o que preocupava a velha senhora, ainda que insistisse ser aquela uma santa. É

---

[313] Particularmente no caso de Maria Santa, compreender-se significaria ameaçar os planos de Emiliana para sua santidade, o que certamente justifica nesta última as tentativas de separar a sobrinha do narrador. Sabe-se que é Emiliana aquela a chantageá-la com o segredo sobre qual seria de fato sua Missão (p.56) e com ameaças de suicídio sempre que de alguma forma suas imposições eram questionadas -" 'Eu mesma não sei dizê-lo...Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha precocupação de me estudar, de procurar explicações para as minha 'maluquices', mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria Santa aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais, senão ela se mataria..." (p.56 – grifo do autor). Em meio a rituais e restrições de comportamento que parece não compreender, Maria sugere entregar-se às imposições de Emiliana sem tanta resistência, possivelmente por julgar que o crime cometido a privara para sempre de qualquer dignidade: " - Não sou digna! agora é tarde! depois do que se passou é tarde! é tarde!" (p.57). Talvez não tenha total consciência de que o mal moral decorrente desse crime pode constituir seu único caminho rumo à salvação. A relação de devoção que Maria demonstra ter com o "quarto do crime" constitui sintoma de como é sinuoso o percurso da Graça em *Fronteira*, reforçando ainda a imagem do crime como local de redenção -" E repentinamente, ajoelhou-se e beijou o chão, sem proferir palavra, e sem que eu pudesse distinguir se o movimento era automático ou sugerido por alguma intenção religiosa. Do lado oposto a imagem de Nossa Senhora das Vitórias, do alto, dominava toda uma parede da sala, mas foi diante da porta que me indicara, que Maria se prosternou." (p.58).

curioso que, já nesse momento, a imagem do narrador, como a de constante ameaça, seja "invertida", ainda que simbolicamente, para a de possível caminho à salvação:

> Foi por isso que Tia Emiliana me recebeu como se fosse a própria Providência Divina que surgisse, com suas luzes, naquela sala escura e sinistra [...]. Uma escada erguia-se abruptamente, e penetrava de modo brutal na muralha muito larga, subindo para o sótão, tendo um grande Arcanjo São Miguel, grosseiramente esculpido e pintado, que servia de suporte ao teto, de pilastra para o ápero corrimão (p.74).

É a mesma viajante aquela a trazer um pouco da luz do sol para o interior sempre sombrio da casa de Emiliana – "Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isso parece a casa do remorso!" (p.75) -, o que não significa que sua presença seja estabilizadora. Ao contrário, não se sabe se encarnaria o Bem ou o Mal no jogo de forças em meio ao qual se debatem as personagens.

Após ouvir a mesma risada sonora de dias atrás, tendo subido a viajante para os quartos do sótão pela mesma escada mencionada na passagem acima, Maria Santa levanta-se, faz o sinal da cruz e põe-se a rezar com voz abafada. Tia Emiliana reage como se o próprio mal lhe tivesse passado ao lado. Ajoelha-se e diz ter sido Nossa Senhora a passar pela casa. Como se justificasse seu comportamento ao narrador, que nem pensara em pedir-lhe qualquer explicação - "A Santíssima Virgem não podia permitir que esta casa fosse manchada por esse demônio, e veio Ela Própria purificar-nos com a sua Presença. E Maria teve a felicidade de recebê-La." (p.76).

Não se sabe em que medida Emiliana teria pressentido o Mal, supostamente corporificado pela viajante, ou então aproveitado da atitude sugestiva da sobrinha como pretexto para forjar mais uma prova de sua santidade. Nesse momento, uma das negras que trabalham na casa de Emiliana, as quais parecem participar do "milagre" de Maria de modo paralelo, como se compartilhassem de um segredo que aos demais não se revelaria, diz as seguintes palavras pressagas, anunciadoras de um fim para tudo e todos:

> Vi que a negra se debruçava sobre um grande boião de barro, e tapava os lados com as pontas longas de seu xale preto, cuja franja escassa chegava até o chão, formando assim um porta-voz.
> E dizia ela:
> - Maria meu'tá'i...Maria meu'tá'i...a cidade vai morrer...tudo vai morrer...as invenções do demônio também...ela também...
> Suas amigas entoavam um cântico que mais parecia um gemer de bruxas.
> E nesse momento reparei que, nos corredores escuros, muita gente, silenciosa e recolhida, nos observava com olhos espantados e embrutecidos. (p.76).

Ainda quanto à viajante, mostra-se intrigada pelo modo com que dela se distaciam os demais: " - Tia Emiliana porque é cigana. Maria porque é santa, e você... [...] – Oh! você – exclamou ela com volubilidade – você porque gosta excessivamente de santos e de santas de qualquer espécie." (p.117). Rindo-se com frequência – e o narrador pergunta-se, amedrontado, se seria por astúcia ou amargura -, ela parece entender a "esquisita e absurda" situação que se passa na casa da velha senhora. Revela a este que, para onde quer que fosse teria que recomeçar vida nova, tranquilizando-a e consolando-a o fato de que ali onde estava nada poderia esperar ou temer de novo. A partir desse ponto desenrola-se um embate entre a visitante e o narrador que descarta a afirmação de que aquela seria apenas um "truque de fantasmas", como já afirmou Mário de Andrade [314]:

> -Consola de quê? – interroguei, rindo-me.
> - De ter sido tão má, ou demasiado boa, conforme quiser. Aqui, eu me perco em reflexões sem fim, porque toda a gente é santa, ou está caminhando rapidamente para isso...mas não serão de minha devoção!
> - Minha amiga! – repliquei, com impaciência, diante do seu riso persistente – a sua revolta e zanga diante da santidade de Maria me fazem rir a mim também, porque vejo que não a compreende. E ainda me rio das tentações e dos caminhos seguidos pelos santos de *sua* devoção.
> " Os montes de ouro, as comidas brutais, as mulheres nuas que surgiam em seus grabatos, em noites tormentosas, cortadas de rezas e de flagelações, parecem-me brinquedos. Essas visões e o terror que inspiravam enchem-me de espanto, e vejo, com olhos divertidos, diante de mim, homens sujos e velhos que tocam buzina e tangem sinos pedindo socorro para suas crises...Parece que a satisfação de seus ingênuos, anódinos e santos instintos era um alto e imperdoável crime...e seus pensamentos perdiam-se no mundo exterior, sem nunca se lembrarem dos inextricáveis meandros, as singulares tentações que encontrariam dentro de si próprio, a ponto de perderem a compreensão do impossível, do verdadeiro fim, do ideal único.
> "Então todas as vaidades, toda a luxúria e toda a maldade parecem-nos risíveis e mesquinhos ensaios. Sem um limite para o nosso horizonte, sem meta, caminhamos para todos os lados, sem nos encontarmos e sem conseguirmos a explicação do nosso próprio significado – disse eu, lembrando-me de certas palavras de Maria Santa. – Essa é a verdadeira tentação, e quem a vence e conserva ainda sua razão é um santo maior que os outros, mesmo que tenha andado pelos piores caminhos'.
> - Mas os meus santos... – tentou ela dizer, agora muito séria.
> - Os meus santos - interrompi – satisfazem apenas a nossa necessidade de mentira, como contrapeso à realidade, como contrapeso à realidade demasiado maravilhosa que existe em nós. A santidade, hoje, só pode ter um especto, que é o da reeducação, mais difícil e lento, por ser uma aprendizagem do pequeno sofrimento. O santos passam despercebidos ao nosso lado, porque o homem não compreende a dor, que é sempre uma surpresa, um imprevisto aviltante.
> "A tentação mais terrível é o espírito sem saída, sem explicação possível, que acaba por se tornar apenas um estéril instrumento de destruição, mergulhando a vida numa vaga fatalidade.
> "A humilhação verdadeira e a irremediável miséria, voluntariamente aceitas, trazem em seu seio o pequeno monstro que dormita em cada um de nós, mas que só desperta nos

[314] ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 174.

> eleitos, e esquece aqueles que a própria vida repele, pela sua serenidade imerecida, pela sua incompreensão diante de seus mistérios, pela sua *renúncia involuntária*, que é um triste crime divino...
> "Não queira você criar um ambiente de preocupação e de loucura artificial em torno de si – continuei, e olhei com receio para todos os lados – porque seria então um crime humano, e o castigo está nele próprio, nesse mesmo ambiente, que depois se torna espesso, angustiante, e não se retira quando dele nos cansamos, e se agarra a nós, como mancha indelével. É verdade que todo esse tumulto, toda essa imensa infelicidade não pode durar muito tempo, e o sofrimento não é igual..."
> E ri de novo, diante de recordações que vinham em bandos desordenados, e surgiam do fundo de minha memória já quase morta. Eram restos de velhos desgostos e reflexos de antigas alegrias, que chegavam até a mim em confusão, receosos de ser, como sempre, repelidos com violência, e mandados novamente para seu silêncio cansado.
> As lágrimas, achando os vincos do riso, correram mais facilmente... (p.118-9 – grifo do autor).

Como é possível acompanhar, o papel da misteriosa personagem é o de provocar no narrador um momento em que antigas reflexões vêm à tona de forma intensa e reveladora. Suas palavras redimensionam a noção de santidade e também a do verdadeiro sofrimento na atmosfera mística em que se desenrola *Fronteira*. Do confronto entre os seus santos e os do narrador acreditamos sobressair a concepção de santidade que norteia a ficção corneliana: aquela resultante do pequeno sofrimento, da aceitação voluntária da humilhação e da miséria humanas, a que teriam direito os que sobrevivem à terrível tentação de, sem compreender o "único fim", esmoecer ou desesperar-se diante da dificuldade de explicação para si mesmos. Demonstrariam essa noção, concretizando-a em sua busca por si próprios e por Deus, o narrador e Maria Santa. Já a evidenciavam os comentários desta última sobre o quadro bizarro da Marquesa do Pantanal, iluminando assim uma busca que se arrasta no tempo. Diante da suspeita e capciosa oferta de ajuda da viajante, que pede ao narrador que lhe conte a vida – como se quisesse confundi-lo ao trazer à tona a prova de sua falta de conhecimento de si mesmo, da falta de sentido de sua existência-, aquele tece os seguintes pensamentos, que de certa forma sintetizam seu sinuoso percurso em *Fronteira* , espécie de via sacra do conhecimento de si, do outro e de Deus cujos passos são oscilantes e por vezes contraditórios. Mais uma vez identifica-se a figura do duplo, desta vez nos pensamentos que parecem ao narrador vir de fora, dando vida à sua voz, e também na "duplicidade sem fundo que também nos escutara [a ele e à viajante], como um ouvinte inoportuno":

> "Para mim, percorro quartos e salas, ruas e praças, cidades, campos e montanhas, e encontro unicamente com pequenos remorsos ou mesquinhas dores e preocupações que tinham ficado esquecidas nos seus recantos, nas suas paredes, em um detalhe de suas

> pinturas, numa pedra do seu calçamento, ou na paisagem que, de repente, volta à minha memória, e se enquadra em uma inquietação vaga, que ainda persistia, mas cuja origem já não sabia mais.
>
> "Muitas vezes, revejo um gesto que, no momento, julguei insignificante, e era, no entanto, como muitos anos depois verifico, toda a meta final daquela parte de minha existência. E quando me encontro com qualquer dos meus retratos, vejo nele apenas uma imagem superposta à minha, uma criatura estranha que me olha com olhos inexplicáveis, e cuja vida interior me é desconhecida e desagradável."
>
> [...] Aqueles que me estimaram ou tentaram amar-me, eu os atormentei com minha insaciável desconfiança, com a minha vontade sempre diferente da deles, com aminha amizade que ultrapassava os seus fins. Uma atitude me convencia melhor que um raciocínio, porque me cansava menos e satisfazia melhor minha sede de ternura. As três figuras que se debruçaram sobre o meu leito, eu as adorei sem que meu carinho as alcançasse.
>
> Como poderei recordar isso tudo com prazer, ou sequer com uma espécie de sinceridade voluntária? De tudo o que me ficou foi a lembrança inquieta e invasora de uma agonia longa e muda, degradante, que suportei por muitos anos, silenciosamente, sob o peso e a depressão constantes da perpétua ameaça de novos e desconhecidos calvários, junto dos quais deveria passar sem ver nem ouvir, como passamos junto dos micróbios de espantosas doenças, que aguardam o momento de assaltar as vítimas designadas." (p.121-2).

A voz que parece vir de fora do narrador não revela a intenção de esclarecer o seu drama: no universo da ficção corneliana, quanto mais se explica o sinuoso processo de busca das personagens, mais forte é a impressão de que toda lógica é inutil.

1.6. A promessa de redenção de Maria por meio do narrador

Aquele não era o primeiro milagre da sobrinha de Emiliana, o que também justifica as visitas de peregrinos já recebidas há algum tempo no pátio da casa, antes mesmo de a boa nova ter sido anunciada em todas as partes da cidade[315]. Como a narrativa de *Fronteira* leva a entender, a revelação do milagre de Maria não se pauta necessariamente pelas etapas estabelecidas pela tia, mas se reconhece como percurso sinuoso que é exacerbado pela presença do narrador, e em que salvação e perdição parecem confundir-se. Emiliana sugere adivinhar a importância do narrador nesse processo, acompanhando-o vigilante e desconfiada, cheia de impaciência e receio.

Sabendo começarem as visitas somente ao meio-dia, o narrador resolve voltar ao quarto de Maria, quando a vê, espantado, ir até ele

[315] Chegava "finalmente o primeiro dia da Semana Santa, e também o primeiro do milagre de Maria Santa, que se repetia agora, depois de alguns anos de interrupção." (p.124). Como observa o narrador, "Já toda a cidade sabia que ela havia cinco horas se achava em seu leito, imóvel, muito pálida, sem sentidos, com os dedos entrecruzados, e a cabeça afundada nos travesseiros, iluminada apenas por um círio." (p.124).

> com a desesperada energia que nos dá a extrema fadiga [...] e pareceu, de repente, que tinha caído sobre seu corpo uma túnica que a envolvesse, toda eriçada de nervos, que estremeciam e se agitavam em tumulto sob sua pele lívida e brilhante (p.124-5).

Dá-se assim uma cena em que a verdade mais profunda do que se passa no interior de Maria Santa é revelada ao narrador, sem que essa verdade lhe seja propriamente compreensível, como se tal revelação se processasse em um outro nível ou código em certa medida comum, mas obscuro, como se a perversão dos sentidos ou a incompreensão, no fundo, fosse fatalmente inevitável. Em meio aos olhos dilatados de espanto de Maria, suas "mãos violentamente cerradas, com inumeráveis tiques, os dentes que lhe batiam irresistivelmente", revela-se ao narrador a "crise de dor imensa, renegada, que a dominava", que o enche de tristeza, calma e inesperada bondade e, logo em seguida, de "ansiosa felicidade" que o faz ajoelhar-se diante dela, estendendo-lhe os braços num misto de adoração, pedido ou então oferta de socorro:

> Conseguiu, por fim, fazer concentrar toda a vida que nela se desencadeara nos seus olhos, que se fixaram, alucinados, sobre-humanos, em mim, em meus olhos, no meu corpo todo, queimando-me com a sua luz, e davam-me a mais estranha sensação de nudez e de desamparo.
> [...] Ajoelhei-me com ansiosa felicidade, e estendi para ela os meus braços, mas, como se tivesse diante de si uma terrível visão, ela desviou lentamente o olhar, e me repeliu, com temerosa lentidão, enquanto murmurava, com voz rouca, quase humana:
> Você não...você não...
> Recuou, deitou-se novamente, e tomou exatamente a posição em que estava antes.
> De joelhos, deixei-me alcançar pelos pensamentos de ódio e de inveja, que vivem no mundo em pesada nuvem, à espera, na tocaia de nossas horas de miséria, que confundiam em um só desespero todos os desiludidos, todos os traídos, os sem-sorte e os explorados, que se juntam, estrangeiros, em um grupo subitamente homogêneo (p.125).

A continuação dessa cena, no capítulo seguinte, é paradigmática do modo conturbado e paradoxal como a revelação de Maria Santa se dá aos olhos do narrador e também aos dos leitores, já perplexos, arrebatados por uma lógica que não se compreende e que se revela a única possível no universo da ficção corneliana. Como que perdida em sonhos, Maria é vista pelo narrador a segredar "coisas que não se repetem" a alguém que não era ele, mas a um "seu confidente habitual e invisível, e a quem parecia querer explicar a confusão dolorosa de seus desejos, de seu corpo e de seu espírito."(p.126). Cresce no leitor a suspeita sobre a conotação sexual da fala desta última, como se expusesse a si mesma ou ao narrador – quem sabe a seu ex-noivo já morto, ou mesmo a Deus - os seus desejos carnais mais recalcados, num impulso de libertar-se do peso do suposto crime

cometido no passado; aos olhos do narrador, que se sente como se violasse um processo de que não sabe ao certo ser o real interlocutor, revela-se a verdadeira condição humana de sua companheira, o que paradoxalmente parece se dar por meio de um experiência mística intensa em meio à qual, por sua vez, a confissão de Maria encontra-se em contradição com as reações por ela provocadas no narrador. A sombra da reincidência de um crime é reinstaurada pelas palavras finais deste último, sem que se saiba se o rumo que tomam as personagens é o da perdição ou redenção:

> Ele estava entre nós, mas estava só nela mesma, e eu percebia a dor sagrada daquela confissão, o trêmulo orgulho com que ra feita, a alegria lenta e sobre-humana da libertação que representava, em sua maravilhosa simplicidade, em sua nitidez absoluta, em comunhão com a terra.
> E não pude resistir por muito tempo àquela violação, que praticava involuntariamente, e agitei-me para evitar que a atmosfera se cristalizasse entre nós.
> Em seu delírio frio, em sua febre de fantasma, os seus olhos, apesar da visível inconsciência em que estavam mergulhados, eram tão estranha e profundamente humanos, que me assustaram, quando me debrucei sobre eles, e me veio uma vaga vontade de apagar de qualquer forma aquele raio luminoso, tão puro, tão transparente em sua divina inocência, em tamanho contraste com as palavras que meus ouvidos escutavam, e que me confundiam e enlouqueciam em sua embriaguez doente, em sua moros deleição.
> Lembrei-me, então, de tantas coisas que fizera involuntariamente, sob o impulso de muitas razões, todas contraditórias, e irritei-me, ao reconhecer que decerto faria muitas outras ainda, e talvez as mesmas, mas voluntariamente... (p.126-7).

A idéia de morte, de alguma forma presente em toda a narrativa de *Fronteira* , perpassada pela de decadência, passa agora a atormentar o narrador de modo mais notável. É exemplar a passagem que compreende o capítulo LXVI, em que, deitado em sua cama como se delirasse, vê as tábuas do teto moverem-se, lembrando-se de que seriam necessárias poucas delas para envolverem-no em um ataúde. Vem-lhe ainda à lembrança um sonho antigo, a noite em que morrera a única pessoa que lhe fizera ver a vida com olhos que não fossem os seus. O processo de putrefação do corpo comido por vermes é recomposto em detalhes a um ponto em que, tendo descido a zonas de trevas, em que se remoíam antigos questionamentos, consegue vislumbrar alguma possibilidade de saída:

> Atingi de novo o fundo daquela angústia antiga, mas não morta, e de novo me pareceu ultrapassar os limites de minha possibilidade de crença, e, com penoso esforço, e como se me tirasse, arrastado pela mão, da floresta inextricável, expessa e temerosa, cheia de secretos cochichos, de camadas angustiadas e longas trevas, onde me perdera, consegui trazer-me a outra região mais pura, onde poderia haver paz e perdão (p.129).

Desconhecendo sua própria voz, como se a saída estivesse além de si mesmo, em uma espécie de duplo seu, questiona se haveria propósito em dar uma significação para

tudo, " uma *intenção* remota e pouco sensível aos outros" (p.130 – grifo do autor): " – Quem sabe é tudo apenas um engano seu? – disse, então, baixinho, e com melancólica ternura, desconhecendo a minha própria voz."(p.130). Ao fazê-lo, não deixa de, em outro nível, questionar a viabilidade da busca por uma lógica que permita compreender o seu próprio comportamento, como também o universo de Cornélio Penna. O estado de suposta tranquilidade ou estabilidade a que conduziriam algumas conclusões do narrador é posto em xeque pelo mecanismo de ouvir-se, como se desse conselhos a si mesmo, em atitude de quem acha ridículo buscar respostas que podem não existir, ainda que se saiba que o ser humano não se limita à matéria. A resposta para tais questionamentos, que envolvem a morte e também as crenças sobre o que haveria depois dela, talvez se encontre na simplicidade, para o que seria necessário procurar outro ponto de partida:

> "Talvez tudo seja um erro de sua vontade, uma realidade que não seja a sua... porque você não é um ser exclusivamente material, e decerto possui alma, que é menor do que seu corpo, e não está de acordo com ele, excedida, sufocada, superada em tudo por ele...
> - É melhor, e tenho uma quantidade de razões para acreditar nisso, mas todas contraditórias – continuei, com voz mais humana, menos fora do mundo, em um tom sentencioso e de conselho que me parecia ridículo – é melhor você voltar ao seu passado, procurar outro ponto de partida, mudar as etiquetas de seus sentimentos, e você encontrará, talvez a sua perdida simplicidade..." (p.130)

Pela madrugada abrem-se as portas aos visitantes e peregrinos que se apresentavam diante da casa, enchendo a rua e depois os pátios. Notando que os visitantes ainda não tinham entrada junto de Maria Santa, o narrador vai ao quarto em que ela estava deitada por meio de uma porta alternativa. Ao chegar, reconhece os dois vultos que pareciam velar atentamente o seu sono: uma imagem do Senhor dos Passos e outra da Virgem das Dores, postas ali sem que se visse quando nem como – atrás da primeira delas, Tia Emiliana, que consertava as dobras do grande manto que cobria a imagem de Jesus ajoelhado, esmagado pela cruz. Esquálida e serena, Maria Santa revela-se ao narrador como "o fantasma de outra mulher, até ali ignorada", como em "vago e mau encantamento" ; vê-se desamparado e sem forças para defender-se "da insuportável sensação de exílio que me dava a brusca mudança de cenário que se operara em torno de mim." (p.132-3). Sentindo mais uma vez aproximar-se a fronteira da loucura, procura satisfazer a necessidade imperiosa de "realidade normal", quando então nota o

> grosseiro esculpido das estátuas, o exagero teatral de seus vestuários e de suas atitudes, e, finalmente, o vestido preto e vulgar de Tia Emiliana, com seu grande rosário de prata

> passado no pescoço, e a negra, de lenço branco amarrado à cabeça, com as pontas pendentes, atrás, e manchado de óleo (p.133).

Esse olhar mais racional, que de alguma forma descortina o aspecto mais humano do que se passava na casa de Emiliana, o que envolve o particular interesse desta última nas moedas coletadas entre os visitantes, não garante ao narrador penetrar a verdade das coisas. Ao ouvir, já de volta ao seu quarto, os ruidos provocados pelos fiéis no aposento de Maria Santa, o narrador deixa-se levar por uma estranha música, feita de orações, súplicas, gemidos e suspiros, quando então sente a presença de Jesus, ainda que não O visse:

> Senti que todo aquele desespero, toda aquela ânsia me fascinavam, me alucinavam, me faziam duvidar de minha própria existência real, em uma esquisita libertação, em uma dolorosa separação do interno e do externo, que se isolavam, para fazerem uma criação artística, monstruosa e involuntária.
> Sozinha, fora de mim, a realidade, que anunciavam, há tanto tempo, surdamente, os meus pressentimentos e desconfianças, surgia agora diante do meu espírito em desordem, com fulgurante verdade e nitidez.
> Queria fugir, não tomar parte na luta que se tornava iminente, e tentei esquecer os anos esquecidos de minha vida, em que tivera forças apenas para viver, a procurar sempre uma forma libertadora, e a ela sacrificando, sem o saber, as pequenas alegrias que a integram, em uma cadeia longa e sutil, que só muito tarde se liga e se distende.
> [...] O tempo passara, e, ao ouvir os passos dos últimos visitantes que se retiravam lentamente, recitando preces a meia voz, senti, com a cabeça mergulhada nas cobertas, um grande e gelado medo, porque sabia que Jesus me acompanhara, sem que eu O visse... (p.135-6).

No dia seguinte, o narrador sabe por Emiliana que havia sido escolhido para velar o corpo de Maria aquela noite. Ainda que a justificativa tenha sido a de que a velha senhora encontrava-se por demais cansada, tantas noites sem dormir, há razões para suspeitar de suas intenções, sobretudo porque até então evitara o contato entre ambos. Não se sabe por que Emiliana deixara havia pouco o seu quarto como quem tivesse "fechado atrás de si um crime" (p.137), tampouco por que diante de Maria Santa agia como se realizasse "cerimonial solene e bizarro" (p.140). Fica a mesma impressão que tem o narrador, a de que o pedido de Emiliana ocultava uma "secreta intenção" (p.141). Não se descarta a hipótese de que a cena seguinte, já depois de ter saído o último visitante, tenha sido meticulosamente preparada por ela:

> Nos ombros a túnica era presa por laços, e meus olhos, neles se fitando intensamente, me fizeram compreender, e depois ver, que estavam desatados, e deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre duas bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocados por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com supreendente facilidade (p.142).

Os sinais da proximidade da redenção do narrador de *Fronteira* tornam-se mais evidentes quando, diante de Maria, sente uma nova força poderosa a animá-lo, invadindo-o em tumulto, espécie de revelação sagrada cujo desfecho seria iminente:

> Gozei, com indizível tranquilidade, da pacificação de todas as minha inquietações, de todos os meus antigos terrores, e aquela vida animal que nascera e agora se agitava em mim, em surdina, despertava as fontes mais secretas de minha energia, sem depender de minha vontade e dos desejos mórbidos de meu espírito, que se tinham retirado para as trevas de onde tinham vindo, em bandos confusos.
> Parecia-me que o futuro se abria, iluminado, e via diante de meus passos, que seriam agora conscientes e seguros, outro domínio, sadio e sagrado, e era um sacrifício pisá-lo de outra forma que não fosse a indicada pela ordem sucessiva, só agora revelada, do destino.
> [...] Via, com delicioso pavor, o nascimento, a criação muito complexa e difícil do animal que, de um salto, me deveria dominar, aplainar e destruir, talvez para sempre, as curvas e os ângulos do meu caráter incompleto, inacabado... (p.143-4).

O que se passa internamente com o narrador de alguma forma se concretriza no contato com o corpo sem consciência - em êxtase ou já morto? – de Maria Santa, em uma tentativa de humanização – ou seria de santidade? O que seria uma obscura cena de necrofilia é interpretado pelo narrador como ato de verdadeira caridade do corpo de Maria Santa, como se, entregando-se a ele sem consciência e em ato de inocência puríssima, lhe tivesse restituído a vida. Independentemente de o processo de preparação de Maria ter sido arquitetado friamente por Emiliana , a santidade da sobrinha, ou melhor, a Graça que alcançaria, parece realizar-se em algum nível, concretizando-se na figura do narrador, como se desse continuidade a um processo cujas razões mais profundas não se compreendem. Sugere-se assim que a associação entre sexo e crime teria o seu sentido invertido, ao menos aparentemente e aos olhos do narrador. Num universo em que o mesmo se duplica, circularmente, contribuindo para o clima de clausura, não se pode afirmar ao certo se o contato íntimo entre Maria e o narrador, ao duplicar um ato criminoso cometido no passado, constituiria possibilidade de salvação, de comunhão e de transmissão da Graça divina, ou seja, se esse ato duplicado seria de fato redentor:

> Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade.
> Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana.
> E vinham à minha boca, em confusas e irresistíveis golfadas, palavras redentoras e esquecidas de amor universal, que eu murmurava como em sonho, um sonho enorme de fecundidade, de presença, de seiva humana e eterna, que latejava com violência em mim, e espantava para bem longe fantasmas subitamente apagados e envelhecidos...
> Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, ma fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos!

> A repercussão profunda que sentia despertar e erguer-se, em mim, através deles, fazia com que se abrissem, devagar, diante de meus passos sonoros, as portas da vida... (p.146).

Na manhã seguinte, Emiliana encontra o narrador sem sentidos e o carrega, sem pedir ajuda a ninguém, até a cama deste. Fecha a porta a chave, levando-a consigo, e deixa-o entre um estado de sono agitado e de vigília. Como se tivesse tido um momento de iluminação, antes mesmo de perceber o que se passara ao olhar a sua volta, o narrador julga compreender exatamente o que se passara enquanto dormia:

> Quando me levantei e consegui dominar os meus nervos em desordem, sem que nada, nenhum indício de sua passagem me fizessem compreender a verdade, já estava dentro de mim, sem que tivesse sido produzida ou sugerida por meus sentidos, a compreensão absoluta e clara de seus gestos, e a justificação de sua espionagem.
> Os meus dedos trêmulos não procuraram a vela que devia estar sobre minha mesa de cabeceira, porque sabia ser desnecessário acender a luz, pois tinha a certeza, de antemão, que tudo ao redor estava meticulosamente em ordem, tudo fora minuciosamente, metodicamente posto em seus lugares, com uma naturalidade e engenho tal que não saberia de forma alguma distinguir o que fora feito por minhas próprias ou o que fora reposto por mãos inimigas...
> E tinha a certeza, também, de que os papéis deixados pelo Juiz já não estavam no seu lugar... (p.148).

O narrador sugere, assim, que Emiliana teria interesse particular em eliminar quaisquer vestígios do ato que se passara entre ele e Maria, ato este supostamente arquitetado por ela, bem como em afastar de sua vista os papéis deixados pelo Juiz, que de alguma forma os incriminaria. Embora fique a impressão de que, aos olhos de Emiliana, a missão estaria cumprida, não se pode afirmar se isso se teria dado à sua revelia ou a seu contento. As marcas a serem apagadas, de acordo com o entendimento da velha senhora, seriam as de um crime ou da libertação de um ato criminoso, ou então de um crime redentor? [316]

[316] Verifica-se extrema controvérsia em relação à interpretação dessa cena central em *Fronteira*. Luís Bueno, por exemplo, acredita em seu caráter redentor, por meio de uma leitura segundo a qual o sexo não constitui uma mácula, mas possibilita a comunhão com o Outro (Bueno, Luís, **Uma História do Romance de 30**, p. 544). Como ressalta Haquira Osakabe, por sua vez, a raiz da santidade de Maria estaria num suposto crime nunca esclarecido, o de assassinato, naquela mesma casa, de alguém a quem Maria teria se entregado. O próprio narrrador partilharia do misto de culpa e remorso difuso demonstrado por ela, sem conhecer a verdadeira dimensão. Como explica, "Maria Santa purga sua dupla culpa [teria tentado ter com o narrador uma violenta e obscura aproximação sexual tempos atrás] com uma santidade que não a isenta da sexualidade viciosa e sorrateira. Não consegue livrar-se com ela das marcas do sangue de um crime que, ocultado, cobra-lhe o martírio do seu silêncio e estigmatiza anualmente o seu corpo. E é esse corpo, quase cadáver, que incita o narrador a um novo pecado, ao seu pecado: o amor quase sacrílego com o corpo da Santa. Deste modo, o território moral de *Fronteira* pode ser equacionado por esse cruzamento entre o pecado e o crime que o redimiria e uma santificação purificadora que assimilaria os dois primeiros termos. A presença do narrador,

Como se esperasse por algo que devia acontecer, indispensável à sua compreensão, o narrador dirige-se, não se sabe se consciente desse ato, ao quarto da enigmática personagem da visitante:

> Senti, finalmente, que a porta daquele quarto se abria, silenciosamente, e, invisível nas trevas que se reuniam ali, quase palpáveis, percebi que ela passara por mim, como um sopro, perceptível apenas pela sua misteriosa irradiação de ódio antigo (p.149).

A visitante revela àquele que "*Ela*" (grifo do autor) já estivera no quarto do narrador e também no dela, para examinar tudo. Supõe-se que trate de Emiliana, sobretudo porque, logo em seguida, "levantou com cuidado uma redoma, afastou a imagem que se achava sob ela, e tirou de sob o seu pedestal cinzelado um pequeno saco de camurça, que eu *sabia* dever estar ali." (p.150- grifo do autor). A misteriosa personagem supostamente desmascara a riqueza da velha senhora, revelando ao narrador que já fora ao ourives, que lhe dissera serem as pedras contidas no saco "rubis, esmeraldas e brilhantes dos pobres" (p.151). Até que ponto, porém, pode-se confiar na "viajante" mais que em Emiliana?

É curioso notar como, logo após o contato físico entre o narrador e Maria Santa em êxtase - cena emblemática do misterioso processo de santificação que ocorre na casa de Emiliana -, seres misteriosos como a visitante e também o visitante (amigo de consultas do narrador) voltam à cena, como se Cornélio Penna tivesse a preocupação de não tornar clara ou possível qualquer verdade que se quisesse afirmar sobre o que de fato se passa na cena central do romance. O visitante, por exemplo, movimenta em sua conversa com o narrador um universo de crendices e superstições locais, entre as quais parece querer incluir o que se dera com Maria Santa como parte da mesma mascarada que tanto o aterrorizava. Entretanto, ao contrapor essa mascarada ao verdadeiro mistério e à grande desgraça entrevista nas montanhas – grande maldição dos tempos -, não se sabe se pretendia

---

no entanto, engendra a possibilidade de um novo pecado, mas aí o crime reparador não mais ocorre. Ao contrário, o pecado estimula um novo pecado: o sacrílego que se sobrepõe ao primeiro crime e repõe todo o transe existencial num plano novo, o sagrado. É esse conteúdo que sobrepaira o romance todo e que pode orientar para uma redenção que não ocorre e que oblitera as fronteiras entre o real, o desejado e o recusado. (OSAKABE, Haquira. O crime como redenção : Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. **Formas e mediações do trágico moderno.** Uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 83). A interpretação de Haquira Osakabe mostra-se particularmente iluminadora ao apontar, ainda que indiretamente, para a tensão provocada pela repetição de um mesmo no universo da ficção corneliana– no caso o ato criminoso. Nossa intenção é ressaltar, quanto a essa questão, o modo como o contato com o corpo em êxtase – ou já morto?- de Maria Santa repercute no narrador, tal qual lhe possibilitasse, como que por transferência, uma nova percepção do que o cerca e de si mesmo, tornando-o assim mais próximo da redenção, ou mesmo de tê-la encontrado. Trata-se da sombra que paira ao final do romance.

justamente o crontrário, ou seja, alertar o narrador para a verdade do que se dera na casa de Emiliana e para uma grande desgraça por vir, como se sob essa óptica é que os fatos devessem ser vistos por este último[317]:

> " Já observou a voracidade sinistra dos mendigos, em contraste desesperado com a sobriedade dos ricos? Conhece, com certeza, Sinhá Coura " porque canto no coro" como explicam os nossos caipiras? Já esteve com a mulher do "seu" Zé Júlio, que tem um cancro enorme, aberto em flor, a devorar-lhe a perna, "porque uma mulher de xale preto na cabeça, verteu água atrás da porta de seu quarto?"
> "E Maria Alvim, que não pode costurar, porque a roda de costura de sua máquina se põe a gemer com a voz de seu marido? e a porta da Câmara, do lado esquerdo, que não se abre porque foi fechada por um fantasma?
> "E toda essa mascarada que se forma em torno de mim e me aterroriza!
> "O senhor não sente que nunca poderemos caminhar juntos com as coisas que nos cercam aqui, que caminhamos para fins absurdamente diferentes e que se ignoram uns aos outros?
> "Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas, não se arrepia diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um remédio?
> "Vivemos como sitiados, como prisioneiros que se entreolham, raivosos, pressentindo a chegada de uma desgraça, que não sabem qual é, mas que deve ser, infalivelmente, dolorosa e sem perdão?" (p.152-3).

Tampouco fica claro se a barreira que se ergue entre o narrador e o visitante ao final do encontro se deveria ao cinismo deste último, como se quisesse trazer por terra a experiência mística por que passara o companheiro de conversa. Talvez ainda, por medo de ter falado demais sobre o mistério das montanhas, tivesse invertido o jogo, assumindo um discurso que reproduz o das crendices populares, o mesmo que procurara deslegitimar momentos antes:

> - Parece-me que não está bem, que está doente – disse-me ele, com afabilidade – por que não consulta Dona Emiliana, ou não reza para que a Santa lhe dê saúde?/E qualquer coisa caiu entre nós, como uma cortina espessa e negra, para excluir o meu interlocutor, e fechar o meu coração (p.153).

Na sequência, a imagem do labirinto a que dois interlocutores imaginários conduzem o narrador é reveladora do estado interno em que este se encontra, dimensão em que se identificam uma divisão de forças que bem poderiam ser a razão e a inconsciência, ou então Bem e Mal, em meio às quais Cristo seria o ponto de partida, possível norte:

---

[317] Cornélio Penna entreviu, quando ainda menino, o enterro de Maria Santa, sobre a qual correram muitas lendas. Como já se comentou, antes de escrever *Fronteira*, o autor havia pedido a Aníbal Machado e Raul Bopp que escrevessem sobre a pobre mulher (ver "Cronologia da vida e da obra de Cornélio Penna" In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1370. Na passagem citada, pode-se pensar que os comentários do visitante representem uma tentativa – que refletiria a do próprio Cornélio Penna – de reforçar a profunda verdade do que se ocultava sob as lendas em torno de Maria.

> Uma personagem invisível, na sombra, diante de mim, parecia interrogar alguém que me dominara, e exigia meticulosas explicações que eram dadas fora de minha consciência.
> [...] Para me guiar naquele terrível labirinto, para o qual me conduziam os dois interlocutores, eu precisaria de aceitar Cristo como ponto de partida, mas não o encontrava perto de mim. E senti-me submergir na solidão, perdendo-me por entre as coisas estranhas que se tinham juntado a mim, e que me acompanharam sempre, sem comigo se unirem completamente. (p.155).

A solidão extrema, já sentida pelo narrador como espaço de manifestação divina a ser preservado, revela-se, como se acompanha na passagem acima, como ausência de Cristo, como se o isolamento e a impossibilidade de verdadeira interação com o Outro constituíssem a evidência de que Deus residiria somente nesse ato de comunhão, no Outro mais que em si. Para esse mesmo sentido aponta o que diz a voz misteriosa junto ao rosto do narrador, que, como pensa, fornecia-lhe uma reposta para suas interrogações, espécie de explicação para si mesmo e, seria possível pensar, para o que se passara entre ele e Maria Santa:

> Julgava não ter dormido, mas alguém me disse três palavras junto do rosto, e essas palavras respondiam de forma nítida , precisa, total, às interrogações que se faziam em mim, durante aquela noite interminável, em uma antinomia dolorosa, que me devorava.
> Levantei-me impetuosamente, e revistei as sombras de meu quarto com olhos interrogadores. Com passo febril percorri-o todo, e abri as portas do pesado armário que, pareceu-me, se haviam movido; depois, de joelhos, estendi os braços e verifiquei que não havia pessoa alguma sob o meu leito.
> A minha pobreza me amedrontava, e se até bem pouco era vítima de meu frenesi, agora dominava-o com minuciosa e irônica paciência, e desatei a rir, ao ver que meu quarto estava bem fechado, mas desta vez por dentro, tornando-o um refúgio seguro, mas sufocante de isolamento.
> Com certeza – pensei em voz alta, e falava com aqueles que pareciam me observar e assistir, na sombra – outra pessoa me diria que tudo isto é mentira, e riria dessas dúvidas que parecem sem solução...mas a verdade – continuei bem baixinho agora, para que nem eu ouvisse – é que nada se torna bem meu, verdadeiramente meu, e a zona moral que me acompanha tudo destrói ou afasta, sem que eu possa ver tocar o que me cerca e vem comigo, e me oprime com a sua presença incompleta e perturbadora...
> E lembrei-me de que lera, ou alguém me dissera, que Deus não faz parar aqueles que caminham juntos...(p.156).

É revelador o que diz baixinho para que nem ele mesmo ouvisse, tampouco aqueles que pareciam observá-lo, certo de que tudo seria tomado como mentira. Como levam a entender suas reflexões, a necessidade de comungar com o Outro confunde-se, num certo nível, com o desejo de sentir tudo o que o cerca como se fosse seu de alguma forma, impossibilidade que o força a enfrentar, como resultado, a "presença incompleta e

perturbadora" que poderia ser interpretada como a própria necessidade de transcender a dimensão humana dessa falta, de satisfazer sua sede de Absoluto.

É justamente essa necessidade que parece conduzir o narrador na passagem que se segue logo após a cena citada, ainda que ela se encontre no capítulo seguinte. Nela, o impulso de entrega à cidade, seus habitantes, ao mesmo sopro que lhe dá vida – imagem que espelha um movimento em direção ao Outro – é percebido como o caminho para que o narrador conheça melhor a si mesmo e possa dar vazão, como se assim lhe conferisse sentido, ao amor "inaplicado" que sentia em seu coração. É sugestivo que esse caminho de salvação implique ainda um aprendizado em relação ao modo de lidar com o próprio sofrimento – livrar-se dele ou contaminar os outros não seria a solução -, e não por acaso sugira a necessidade de transcender a dimensão humana "transpondo a vida para outra inteligência":

> Aproximei-me da janela, que dava para plena cidade, em sua descida tumultuosa de telhados lívidos, iluminados pelo violento luar, e debruçando-me em seu peitoril, respirei com força, a grandes haustos, aquele ar adormecido, com suas ondulações lentas, que arfavam em ritmo com todos aqueles peitos, ocultos à minha vista.
> - Talvez não os tenha conhecido bastante – murmurei, e agora minha voz me parecia familiar e amiga – e se deles me aproximasse, e ouvisse seus segredos, decerto me compreenderia melhor, e afastaria de mim essa doença de reserva e de infelicidade que me acompanha por toda a parte, como um frutro seco preso à sua árvore, e gastaria, talvez, esse enorme amor que existe, inaplicado, em meu coração.
> A confusão e o mal estão em mim, mas possuem vida independente e involuntária, longe de meu raciocínio e de minha vontade, e é preciso que estranhos me auxiliem e me libertem.
> " Mas quem me libertará? – continuei, mais animado - não posso inocular-lhes o meu sofrimento, e isso não me curaria.
> "Transpondo a vida para outra inteligência, terei talvez o repouso que me falta...
> "Mas, quem teria falado tão perto de meu travesseiro? Não foi uma voz brasileira, porque era justa e clara. A nossa natureza diz uma coisa, e os nossos homens outra. Como poderia ouvi-la?" (p.157).

Tendo em conta o percurso do narrador ao longo do romance, deve-se acreditar que a voz que lhe fala ao ouvido seja a sua própria, consequência de um processo de entrega humilde à lógica das coisas e dos seres que já se identifica no início de *Fronteira* e do qual o contato íntimo com Maria Santa seria o momento culminante, espécie de via sacra marcada pelo sofrimento que lhe possibilitaria uma nova inteligência de si mesmo, da vida e também de Deus, transformação certamente responsável por sua percepção de que se tratava de uma voz "estrangeira". Ao final de *Fronteira,* paira a suspeita de que essa

percepção mais profunda, passo além no conhecimento de si mesmo, não seria a promessa, e sim sintoma de que o narrador alcançara a redenção.

2. *Dois romances de Nico Horta* (1939)

No primeiro capítulo do romance, adentra-se o universo sombrio que constitui a fazenda do Rio Baixo, espaço marcado pelo isolamento e ameaçado pela vida que pulsa fora de suas fronteiras. Na fazenda, encontra-se uma casa que se assemelha a um grande sepulcro e, nesta última, o quarto que, no capítulo seguinte, sabemos ser o de Da. Ana. Nele, por meio do narrador, esta última é flagrada enquanto deitava-se em sua cama, "ouvindo cantar, dentro de si mesma, uma canção desconexa". A partir desse momento, como por encantamento, penetra-se a visão que toma conta da personagem: em torno dela, o cenário da fazenda de mineração de ferro se levanta e, nele, "entre centelhas e chamas que se lançam para o alto e fogem", visualiza o vulto de seu pai. No interior de Da. Ana, vem à tona o medo que este lhe provocava, bem como as lembranças das pancadas recebidas de seus irmãos e o abrigo buscado junto à mãe, que resistia sempre ao sofrimento, resignada. Nesse cenário do passado em que os seres se animam aos olhos da personagem e também aos dos leitores, acompanha-se a chegada dos irmãos de Da. Ana trazendo consigo um amigo, chamado Nico. Dá-se o primeiro encontro entre ela e aquele que viria a se tornar seu primeiro marido. Em meio à imaginação de Da. Ana, na sequência dos capítulos III-VII, presencia-se de perto o momento em que ela comunica que se casará com Nico a seu pai, o qual pede que ambos partam para nunca mais voltar, enquanto fosse vivo. Sabe-se ainda do relacionamento conturbado que se dá entre ela e Nico, culminando com a morte deste último, logo após estabelecerem contato íntimo. Já no capítulo VIII, Da. Ana volta a si e, com ela, colocam-se os pés na realidade mais imediata em que se passa o romance. Tem agora um segundo marido e está grávida; acompanha-se o momento em que dá à luz. No capítulo seguinte, sabe-se que parira gêmeos e que se chamarão Pedro - nome de seu atual marido – e Antônio – nome do seu marido anterior. A narrativa não é clara sobre a paternidade dos filhos.

Além de ofuscado pela beleza vitoriosa de Pedro, que contrastava com sua magreza e palidez, Nico Horta parece carregar, desde a infância, o estigma do nome do

primeiro marido de sua mãe. Sentindo-se humilhado pelos que lhe dirigiam palavras amáveis, procura aproximar-se de seu (suposto) pai, acompanhando-o sempre, embora soubesse que este apenas o tolerava por motivos misteriosos. Com a morte do pai, apagam-se as lembranças da memória de Nico Horta. Muda-se para a cidade, onde se dá a aproximação involuntária com Maria Vitória, quando Pedro parte de volta para Rio Baixo. O contato entre o casal, no entanto, é interrompido quando Da. Ana decide que ela e o filho Nico também voltariam para a fazenda. Nico parte primeiro, como se fugisse, e, logo em seguida, sua mãe e também Maria Vitória chegam a Rio Baixo. Pedro, sem que se saiba exatamente por quê, é mandado para a casa do médico da família. Depois de um certo tempo, Nico volta para a cidade, sendo ajudado por um amigo de seu pai, o Sr. Andrade, um tabelião que lhe oferece abrigo e trabalho. É assim que conhece Rosa, filha daquele, com quem passa a manter um contato um pouco mais próximo. Da. Ana anuncia então o noivado de Nico e Maria Vitória. Este encontra-se com Pedro, já de volta da casa do médico, mas o contato entre ambos dura pouco. Após impor a data do casamento entre Nico e Maria Vitória, Da. Ana anuncia que Pedro vai para a capital. Logo após a noite de núpcias, dá-se o enterro de Rosa, que comete suicídio. Nico adoece, não se sabe de quê, e morre após ter dito que iria finalmente viver.

Dos primeiros a tratar de *Nico Horta*, Mário de Andrade reconhece no romance elementos comuns com *Fronteira*, particularmente o clima novelístico e a atitude estética que fixaria com clareza a personalidade do autor. Ressalta-lhe alguns aspectos importantes, embora demonstre certa resistência diante de algumas soluções expressivas de Cornélio Penna. Chama-lhe a atenção a novidade que o autor teria trazido para o romance brasileiro – "a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico", o que lhe teria possibilitado romper com um realismo psicológico um tanto estreito em seu excesso de lógica. A impressão de unidade resultante da leitura do romance, ainda assim, parece ter marcado as impressões do crítico, que verifica no "anticientífico, no anti-realismo das almas criadas pelo Sr Cornélio Penna uma verdade científica, um realismo transcendente bem sutil". A seguinte observação sua tornou-se célebre – " o princípio psicológico de que o Sr Cornélio Penna se utiliza vem

lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três."[318].

Apesar de certa empolgação quanto ao modo de realizar a exploração psicológica, Mário de Andrade acredita que Cornélio Penna teria ido longe demais, em termos de verossimilhança, em suas invenções assombradas e na composição de suas personagens, que lhe parecem loucas ou anormais. O que de fato incomoda o crítico, apesar dos elogios que tece, é a ausência, em *Nico Horta*, de quaisquer explicações sobre as aflições das personagens – "Tudo parece da mesma forma complicadamente complicado para que se satisfaça pelo menos a minha medíocre aspiração de clareza"[319]. Acredita que o abuso de nebulosidade teria sido em parte responsável pelo mau aproveitamento do enredo, apesar de considerá-lo fascinante. De modo geral, demonstra discordar da repetição de truques fáceis de mistério já utilizados no romance anterior, como por exemplo a personagem da viajante em *Fronteira* - em *Nico Horta* , uma certa "Ela" - , truques estes que não contribuiriam em nada para o drama intrínseco dos romances, dispersando sua intensidade nuclear. Tem-se, enfim, praticamente nos mesmos argumentos, razões para se elogiar e atacar a ficção de Cornélio Penna.

Fausto Cunha decepciona-se com o segundo romance do autor, no qual identifica certa pressa e também desorganização no esboço. *Nico Horta* não teria a mesma vibração e a profundidade de *Fronteira*, tendo-se o autor perdido em "malabarismo técnico estéril e contraproducente"[320]. Reconhece que em Nico Horta a intenção de Cornélio Penna teria sido a de chegar à introversão absoluta, à libertação total de fórmulas "para a revelação pura e integral de um determinado estado de espírito" , mas acredita que teria ficado limitado "às exteriorizações fáceis, ao acúmulo de intercalações, a verdadeiras acrobacias meramente gráficas [...] com o intuito deliberado de criar uma aura que o conteúdo do livro era incapaz de instaurar"[321]. À semelhança dos comentários de Mário de Andrade, pensa

---

[318] ANDRADE, Mário. Nota Preliminar. In: **Romances completos de Cornélio Penna.** Rio de Janeiro:Aguilar, 1958, p. 171-2 (Texto originalmente publicado em *O Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1940, sob o título de "Romances de um antiquário").

[319] Ibidem, p.173.

[320] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 125.

[321] Ibidem, p. 125-6.

que a nebulosidade teria comprometido particularmente " a parte psicológica [que] se vê limitada a sondas, sem que se atinja a essência"[322].

A nebulosidade de que tratam os críticos é consequente em grande parte do modo como, no romance, se dá a diluição da imagem do narrador. Diferentemente do que ocorre em *Fronteira*, em *Nico Horta* a representação da realidade envolve predominantemente outros eixos, que são as personagens a que o narrador fornece acesso, residindo aí a verdadeira função deste último. Apesar de permitir que as personagens se expressem em primeira pessoa – verbalizando ou não seus pensamentos -, o narrador quase todo o tempo mantém o uso de terceira pessoa, o que atinge um ponto em que a impressão é de não haver qualquer mediação; mesmo porque não revela ter uma consciência maior do que as personagens têm a respeito de si mesmas e do que as cerca, tampouco a capacidade de compreender o que se lhes passa a ponto de explicá-lo ao leitor.

Numa mesma cena, como é comum, exploram-se diferentes visões, sem que se notem por vezes as transições entre elas. A passagem frequente e extremamente sutil entre as visões - com possibilidade de sobreposição – e a predominância daquela que é das personagens resultam num processo em que a atuação do narrador praticamente se perde, o que pode ter decepcionado críticos como Mário de Andrade e Fausto Cunha. Ainda que com certa frequência observe as personagens de fora, o narrador de *Nico Horta* quase sempre o faz tendo em conta o que se lhes passa no interior, ressaltando o contraste entre pensamentos e gestos. Não são raros os comentários de caráter mais analítico, os quais podem sintetizar um ou outro aspecto da psicologia das personagens, mas não se pode afirmar que visem à análise psicológica ou à organização lógica do pensamento; são característicos os períodos longos, de vírgulas e reticências encadeadas, que conferem ao texto ritmo e fluência muito próximos aos do fluxo de consciência. Quanto aos verbos *dicendi*, seu uso restrito nem sempre permite que se identifique com clareza quem é o sujeito de determinada ação de dizer, pensar ou refletir, tornando menos evidentes os traços do narrador. Constrói-se, assim, a impressão de que as personagens pensam sem a intervenção deste último, processo que se mostra incômodo aos leitores mais apegados ao realismo psicológico, agravado pelo fato de o tempo, como consequência, não ser

---

[322] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 128.

cronológico, sendo a noção de espaço igualmente redimensionada pelos estados internos em que mergulham as personagens. Isso tudo não deve levar à conclusão de que o aspecto nebuloso da narrativa seja fruto da inabilidade de Cornélio Penna como romancista. Uma evidência seria suficiente para descartar uma conclusão tão simplista : o fato de o narrador de *Nico Horta* não se mostrar muito consciente da organização da narrativa e, ainda assim, manter a uniformidade na representação da realidade, sendo nela identificados o tom sombrio e a antropomorfização que já caracterizavam *Fronteira*, bem como as marcas de um mesmo universo cultural localizável nas Minas Gerais.

2.1. A questão do duplo e suas repercussões

Também em *Nico Horta,* identificam-se os procedimentos literários por meio dos quais Cornélio Penna mantem a circularidade da atmosfera de sua ficção, como se minasse as possibilidades de saída no ambiente opressor que meticulosamente reconstrói, de romance a romance, mergulhando no passado de nossa formação social, particularmente certa dimensão cultural das Minas Gerais – *Nico Horta* é dedicado a Itabira do Mato Dentro, que o romancista considera sua "melhor amiga" (p.177). Chama a atenção, nesse sentido, o mecanismo da duplicação, que em *Fronteira* caracteriza particularmente uma engenhosa articulação de narradores - Autor, Leitor do Diário e narrador. Ainda nesse romance, personagens como o visitante, amigo de consulta do narrador, bem poderiam ser projeções pessoais, num certo sentido duplicações de um eu tomado por um lógica que o oprime e em meio à qual tateia algum tipo de saída, ainda que seja pela (re)construção de um "outro" segundo o modelo de suas aflições e angústias. Tendo particularmente em conta o modo como o processo de santidade de Maria Santa cruza-se à busca espiritual do narrador, seria possível considerá-los o duplo um do outro, sem contar a duplicação do próprio ato criminoso envolvendo ambos.

Em *Nico Horta*, Da. Ana em grande medida repete a sina de sofrimento e resignação de sua mãe diante da autoridade e da violência masculinas. Em determinado momento do estado de meio-sono em que se encontra, logo no início da narrativa, parece falar a "alguém invisível, que devia estar debruçado aos pés de sua cama", espécie de duplo de si mesma a quem contaria sua história – "(Sim, sim. Tudo está dito. A mim mesma ou a

você, não sei, não importa. É preciso dizer depressa, enquanto tenho a sensação de que alguém me escuta.)" (p.185).

O processo de duplicação é sintetizado na temática dos gêmeos, no embaçamento das fronteiras entre o primeiro e o segundo casamento de Da. Ana e na consequente nebulosidade quanto à paternidade dos filhos; além disso, na duplicação do nome do primeiro marido no filho, Nico Horta, que por sua vez passa a carregar o estigma do nome daquele que, ao menos simbolicamente e na visão de Da. Ana, seria o seu pai. A figura de Nico Horta, além disso, já surgira em *Fronteira* de modo enigmático, em meio a uma passagem da narrativa em que a personagem do Juiz concretiza a atmosfera de crime que permeia todo o romance:

> Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e a figura contraditória de Nico Horta vivia, latente, ao meu lado, ocultava-se em emandros de minha memória, cercava-me e confundia-me disfarçada em idéia de morte, de suicídio, ou pressentimentos vagos e misteriosos.
> E seu bafo morno e espesso, muitas vezes, roçara o meu rosto, no silêncio de noites inquietas....
> Agora, a última frase do Juiz retumbara em meus ouvidos, penetrando-me na mente e nela se esculpiu, gravada por aquelas mãos curtas e peludas.
> (Hei de voltar e esclarecer muitas coisas!)
> Serão as mesmas 'coisas' que nos atormentam, perguntei eu, no dia seguinte, à minha imagem,refletida no velho espelho do quarto. E resolvi desde logo interrogar Maria Santa (p.35).

É peculiar o modo como a imagem de Nico Horta, mencionada pelo narrador de *Fronteira*, antecipa a personagem central do romance seguinte, reforçando ainda sua trajetória sombria marcada pelo sofrimento e pela atmosfera de morte. Quando se atenta para o fato de que a ficção corneliana mergulha no passado em sentido inverso ao da publicação ou leitura dos romances[323], pode-se pensar que Nico é que de alguma forma antecipava o comportamento do narrador de *Fronteira*, espécie de matriz existencial persistindo no tempo. Não importa se o narrador de *Fronteira* funciona como duplo de Nico ou se a lógica dessa observação faz-se entender no sentido oposto; interessa o modo como ambos parecem feitos de uma mesma matéria, norteados por uma mesma busca marcada pelo sofrimento, circulantes de uma mesma órbita. Nesse sentido, não parece aleatório, na passagem acima, o movimento extremamente fluido que aproxima o narrador, Nico Horta e Maria Santa, todos irmanados e atormentados pelas mesmas "coisas", como

[323] Trata-se de uma leitura originalmente feita por Luiz Costa Lima, como já se observou.

cogita o primeiro, interpretação reforçada pelo sentido inclusivo e impreciso do pronome "nos".

Em seus aspectos essenciais, a trajetória de Nico Horta espelha aquela do narrador de *Fronteira* – ou seria o inverso? Em ambas, uma busca não programática - tampouco totalmente consciente - de significação ou sentido para si mesmos. Parecem envolvidos, ou mesmo tomados, por um conjunto de forças de que fazem parte ou são resultantes; o suficiente para delas não terem a distância que lhes permita a compreensão da vertiginosa busca que compartilham[324].

São muitos os pontos de contato entre *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*. À medida que se lê este último e reconhecem-se traços de um passado que é o de nossa formação social e que também é o do contexto em que se passa *Fronteira*, reforça-se a idéia de que cada novo romance de Cornélio Penna constitui um universo mais próximo do centro gerador de sua ficção. O título do segundo romance de Cornélio Penna sugere que o mecanismo de duplicação que caracteriza sua obra atingiria o próprio fazer romanesco, extrapolando as dimensões da ficção e atingindo o nível da metalinguagem. Faz questionar se haveria em algum nível pouquíssimo óbvio a duplicação do romance, de sua elaboração; e se essa duplicação levaria em conta o romance anterior, *Fronteira.* Cornélio Penna contrói um enigma que visaria menos à sua solução, que a reforçar, desta vez metalinguisticamente e por meio do mistério, o nexo único de que nutriria sua ficção e que identificaria ao ritmo da cidadezinha do interior das Minas por que se revela desde cedo obcecado. Como será possível acompanhar, *Nico Horta* reforça, mais uma vez, a estreita relação entre a ficção corneliana e a postura filosófica determinante das opções estéticas e temáticas do grande romance católico da virada do século XX.

2.1.2. Sobre a paternidade dos gêmeos

[324] Este processo vertical de questionamento conduz inevitavelmente a um descompasso entre a alma e o mundo, o que bem ilustra a seguinte passagem em *Nico Horta*: "Surgiram, então, as tentavivas conscientes de transportar para o mundo a sua alma libertada. Mas todas as tentativas que fez, segundo um plano, foram baldadas. Qualquer gesto seu, qualquer palavra, tinha sempre uma significação enorme, e aqueles aos quais se dirigia sentiam confusamente como vinham sobrecarregadas de incompreensíveis intenções os seus gestos e as suas palavras, e ficavam atônitos, assustados, olhando-o como se vissem um fantasma na expressão demasiado viva de seus olhos. Era qualquer coisa de mau e de indecifrável que viam surgir, e sentiam que era preciso, indispensável, uma defesa diante daquela misteriosa dissociação entre a realidade cotidiana e as intenções incompreensíveis das suas palavras esquisitas e humildes..." (p.203).

Em meio a um cenário isolado em que "Não se distinguia sequer um suspiro, e a morte parecia realmente percorrer com lentidão aqueles grandes espaços abertos, onde jaziam, em posições de cansado espanto ou de afastamento total de si mesmos, corpos imóveis, descompostos em seus leitos enormes" , Da. Ana surge como aquela que guardaria em seu seio o segredo dos corpos inertes que a rodeavam; como se nela, ou nos filhos que gestava, por extensão, residisse a síntese de uma lógica de acordo com a qual os movimentos de viver e ocultar não são excludentes:

> Mas, havia entre todos um quarto fechado, guardando ciosamente dentro de si um bloco de penumbra, onde em tranquila reserva se escondia o segredo da vida de todos aqueles corpos inertes, e aí se concentrava, num ponto vital, toda a sua voluntária explicação de miséria, toda a sua vontade essencial de viver e ocultar (p.179-80).

Como que engendrado simbolicamente no estado de meia-consciência de Da. Ana, em que se reconhecem as marcas de violência física e moral associadas ao poder masculino, dá-se o nascimento de seus dois gêmeos. As dores que experimenta em sua volta no tempo, ao longo do espetáculo de fantasmagoria que revive, confundem-se com as do parto. Ao contrário de ser visto como possibilidade de vida ou saída em meio a um terreno já minado pela morte, o nascimento dos bebês anuncia a repetição de um ciclo de que não se pode ver livre, mesmo porque portariam, como se a sintetizassem, a mesma condição de miséria humana, o mesmo nexo daqueles de que foram concebidos.

Quando saem pela manhã, já tendo sido expulsos pelo pai de Da. Ana, esta e Nico antecipam uma existência conturbada, marcada por um sentimento ignonimioso que os irmana. Revelam ainda sinais de um comportamento em que se identificam elementos aparentemente contraditórios, como delicadeza e violência, amizade e inimizade, amor e ódio, aceitação e rejeição, o que os torna próximos das personagens centrais de *Fronteira*:

> " Depois, eles saíram do quarto, pela manhã, pelos olhos presos pelo terror que ainda dormitava no fundo de suas almas incompletas, companheiras e inimigas agora. Pela languidez de seus movimentos, pelo quebrado mórbido de suas bocas, podia-se ver bem o cansaço dos gestos de amor que tinham feito, da agitação da noite que tinham passado. E quando, com toda a repulsa instintiva que os reunia e separava, eles se afastavam, cada um para o seu lado, sentia-se que era uma fuga necessária, a deles, para a vida cotidiana, para outros rostos, outras almas não marcadas pelo mesmo sentimento ignonimioso que os perseguia. " (p.185).

Assim como no romance anterior, o ato sexual parece carregar o peso moral de um crime, ato inevitavelmente traduzido em violência, num misto de atração e repulsa, pecado e remorso:

> Mas, à noite, quando de novo se encontrava com Nico, todos os seus gestos se escravizavam, e o estranho langor que se apossava de seus membros a enchia de confusão. Tudo que até ali era explicável se apresentava criminoso, e, com esforço imenso, voltava a ser ela mesma; então, de novo, um romance muito puro se iniciava, terminando sempre violentamente...(p.185-6).

Sabe-se que Nico ausentava-se com frequência em viagens inexplicáveis, das quais voltava embriagado e que lhe batia muitas vezes. Certo dia, Da. Ana "Esperava-o, como sempre, imóvel, paralisada subitamente por um repouso total, como a caça que ouve o tropel dos caçadores junto de sua toca, e esperava, enfim, serena, o seu sacrifício..." (p.187). Entre vigilante e ausente, fitava a porta por onde ele deveria entrar, numa espera silenciosa e sinistra. Dá-se então o derradeiro contato íntimo entre ambos, numa cena misteriosa e sugestiva em que Da. Ana vê nos olhos do marido, supostamente no momento em que este morria, a marca do Anjo emissário. A morte de Nico, marcada também pelo toque, em um só golpe, do relógio, adquire assim uma conotação providencial, embora não signifique redenção para Da. Ana[325].

Ainda que se pudesse duvidar, cogitando realisticamente sobre a distância entre um casamento e outro, não se pode descartar a hipótese de que a passagem acima refere-se, ao menos na percepção de Da. Ana, ao momento da concepção dos seus filhos; o que seria reforçado pela imagem ambígua do anjo, que bem poderia, simbolicamente, ser uma espécie de anunciador da concepção. A badalada do relógio parece coincidir com o momento de gozo sexual de Nico, que por sua vez se sobreporia ao instante de sua morte. Momento esse em que a fecundação também asseguraria o direito de continuidade da miséria que Da. Ana sentia possui-la. A imagem do corpo que se inteiriça em torno de Da Ana, formando uma cadeia, sugere que se trata de um momento marcado pela permanência de um mesmo, mais que de ruptura, como seria possível acreditar. A sensação de liberdade que Da. Ana experimenta é tão fugaz quanto traiçoeira, tão extrema que se coverte em prisão, como se a felicidade que experimentasse fosse menos forte que seus escrúpulos em aceitá-la:

> "Totalmente só, demasiado livre..."

[325] Ver p. 187-8 no romance.

> [...] "Ela sabia que não era possível aceitar a felicidade sem freios que imaginara. Voltaria dentro em breve para sua antiga e primeira prisão. Para a fazenda negra e sonora, retumbando ao som dos grandes martelos e dos gritos de raiva e de mando. E o seu cárcere sem grades e sem portas, que, indiferente e sempre desconhecido, se abriria diante dela, como se fechara anos antes.
> "Mas, agora, seria ela mesma a sua própria carcereira... " (p.190).

Se a morte do primeiro marido não garante a libertação de Da. Ana, tampouco a solução reside em seu segundo casamento, mesmo porque a sombra daquele persiste na imagem de um dos gêmeos, aquele que dá título ao romance, Nico Horta. Nesse sentido, ganha relevo o suposto deslize de uma das escravas ao apontar aquele que seria o pai dos bebês, "equívoco" que teria garantido o nome de um deles:

> – Como se chamarão os gêmeos?
> Da. Ana murmurou secamente, sem olhar os filhos; - Pedro.
> Mas eram dois! E a preta, vagamente assustada, não ousando insistir, não compreedendo bem o que se passava, voltou a colocá-los no berço que fora comprado para um só, e, depois de ter consultado a curiosa e as outras mulheres que tinham entrado no quarto, disse, pegando em um deles, ao acaso:
> -Este chama-se Pedro.
> - E o outro? – interrogaram.
> -Chama-se Antônio – respondeu ela, apressadamente – é o nome do pai.
> Mas logo benzeu-se, diante dos olhos parados que a fitavam, e repetiu:
> -É Pedro! Meu Deus....é Pedro! É Pedro que é o nome do pai...Antônio é o nome do outro...! (p.194)

A atitude de Da. Ana, num primeiro momento, parece revelar lucidez quanto ao verdadeiro pai dos filhos, ainda que pareça encarar os gêmeos como um[326]. No universo da ficção de Cornélio Penna, porém, não se mostra menos pertinente que a atitude da personagem fosse a de quem pretendesse, simbolicamente, eliminar de sua vida a imagem de Nico, já morto, ao atribuir – ou então reforçar pela enunciação do nome - a paternidade de seus dois filhos a Pedro, seu segundo marido. Não seria possível acreditar que, ao contrário, por meio de uma atitude provocadora e inverossímil, estaria reforçando ou mesmo invocando a presença do primeiro marido como sombra, como negativo? É no mínimo suspeito o modo como em sua gestação as repercussões de seu primeiro casamento fazem-se notar, como se o estado de alheamento delas decorrente provocasse-lhe a

[326] Por vezes as reações de Da. Ana quanto à paternidade dos filhos lançam a suspeita de que, em sua mente, não teriam sido concebidos por um mesmo pai, como se de alguma forma e de modo inconsciente ou inexplicável sentisse não ser possível conceber a idéia de dois sendo um – " O casamento é domingo. Você precisa casar-se; já não tenho junto de mim o pobre Pedro...o meu filho! – e exclamou com vingativa raiva: - o culpado de tudo foi o pai dele, *o pai dele!* / - Mas, disse Nico vagarosamente – era também o meu pai." (p.353-4 – grifo do autor).

sensação de estar ainda casada com Nico. Parece mesmo haver algo de confortante e estabilizador no sofrimento atrelado à imagem do primeiro marido, nos motivos de ódio e afastamento que Da. Ana guardava em seu peito:

> Não era a realização de um amor, de um prazer, sequer de um instinto, aquilo que tinha dentro de si. Tudo se passara fora de seus sentidos dormentes, de sua imaginação sempre posta em surdina, pelas preocupações e pelo desastre incompreendido do seu primeiro casamento.
> Procurou dizer com ternura:
> "Meu filho.." e apenas lágrimas rápidas , pequeninas, correram de seus olhos, queimados pelo calor de seu rosto, onde subira uma onda de secreta vergonha. Não sabia dizer aquelas palavras com o sentimento que julgava ser necessário.
> [...] Agora via nos olhos inquietos que se debruçavam sobre ela, nas mãos trêmulas que se estendiam para os objetos por ela desejados, nos lábios que sorriam, a ânsia de socorrê-la, e sentia que, se aceitasse esse socorro, ouviria até palavras de ternura!
> Revoltava-se com essa mudança. Não queria que assim lhe roubassem os motivos de ódio e de afastamento que guardava em seu peito, como uma reserva preciosa de segurança e de tranquilidade em sua vida (p.192).

Independentemente de a quem se lhes atribua a paternidade, o nascimento dos filhos é percebido por Da. Ana como mais um elo na cadeia que a aprisiona:

> Dela surgiria agora uma cadeia pesada, que se estenderia por dias intermináveis, através dos anos sem fim, cada vez mais pesada, cada vez estreitando ainda mais os laços que até então se tinham fechado sobre ela.
> Levantou a mão até os seios, lentamente, em movimentos indecisos, como uma cega, e sentiu-os também túrgidos, palpitantes, à espera.
> Todo o seu corpo se preparava em silêncio, para uma festa, para a qual não se sentia convidada. (p.193).

Não se tem certeza se sabia de fato quem era o pai e o porquê de deixar que um dos gêmeos recebesse o nome de Antônio, como o havia chamado a escrava por engano pressago ou cinismo. Não obstante as tentativas de apagá-la, a imagem do primeiro marido de Da. Ana resiste e reforça sua continuidade, ainda que pela negação, inundando o romance e concretizando-se particularmente em Nico Horta, o filho, como estigma:

> Mas o menino ficou sendo mesmo Antônio, e parecia não poder viver sob o peso do nome do primeiro marido de sua mãe. Enquanto seu irmão surgia para a vida entre gritos e risos, ele murchava a um canto do leito, esquecido, encolhendo-se, todo enrugado, como se quisesse fugir, esconder-se de todas as enfermidades que o espreitavam, afugentadas pelas cores radiantes de seu irmão gêmeo.
> Era a presa mais fácil, era o resto, o reverso da vida de Pedro. E foi naturalmente que todos passaram a chamá-lo Nico, como era apelidado aquele que lhe dera o nome, e, para distingui-lo do morto, diziam todos: Nico Horta... (p.195).

2.1.3. O papel do duplo no percurso de Nico Horta

Na conturbada trajetória de Nico Horta tem papel essencial a figura do irmão gêmeo, convivência intermediada pela forte presença da mãe. A relação que se dá entre Da. Ana e Nico Horta revela-se tão ambígua quanto complexa e, ainda que se reconheçam traços de certa ternura velada em determinadas passagens, sente-se que a hostilidade cresce entre ambos, como se vivessem à iminência de uma luta aberta, como se cada contato fosse encarado como momento de provação ou possibilidade de revelação da verdade que os uniria, esta sempre frágil e inatingível. Num certo nível, a relação entre Nico e Da. Ana é marcada pela autoridade de que esta se imbui, como se de alguma forma incorporasse o mesmo poder de que outrora fora e ainda é alvo. Demostra confiança extrema no filho, mas sempre impõe-lhe condições. Da. Ana parece configurar a um só tempo os papéis de vítima e algoz, sombra que parece atravessar a relação de Nico com tudo o que o cerca, inclusive com a presença "vitoriosa" de seu irmão Pedro, diante da qual sente-se culpado, alvo iminente de alguma acusação ou advertência da mãe, talvez pelo simples fato de existir como aquele que não deu certo:

> [Nico Horta] Preparava laboriosamente a sua defesa, a sua inocência diante da ruína e do desastre que se anunciavam sutilmente, com misteriosa insistência, e parecia-lhe monstruoso ter de explicar e justificar a sua atitude, que sempre lhe parecera sagrada, de abstenção e alheamento. Mas não ousava encarar Da. Ana, temendo ler no seu rosto uma acusação vaga, uma advertência incompleta, e a hostilidade crescia entre eles, inexplicada e angustiosa (p.208).

Deixando a adolescência, quando então o confortava uma sensação de repouso junto aos pais, Nico defronta-se com uma sensação de liberdade que se revela um "inexprimível vazio". Talvez em sua ânsia de preenchê-lo com algo que fizesse o mínimo sentido e o estabilizasse de alguma forma, tudo aquilo a que se apega parece revelar-se logo uma obsessão, como é o caso da fazenda do Rio Baixo, cuja imagem, como se segue, denuncia sintomas de uma moléstia mortal, a mesma que conduziria Nico Horta, ao longo do romance, em uma busca de sentido para si e para Deus:

> Foi nesse tempo que a fazenda do Rio Baixo tomou o seu lugar na vida dele, numa nova e secreta obsessão, como os primeiros e longínquos sintomas de moléstia mortal que se anuncia, dominando as pequenas dores habituais.
> Nico Horta sentia que um medo novo, vindo de fora, penetrava em sua alma, e compreendeu que desabavam todas as suas humildes amarras e que fugia, agora involuntariamente, do mundo em que vivera. A sensação de repouso, que se prolongara em sua adolescência, da segurança de estar ao lado de seu pai e de sua mãe, a quem não poderia amar, abandonava-o pouco a pouco, dando liberdade à chama que devorava seu corpo, criando nele um inexprimível vazio (p.208)

Reconhece-se em Nico Horta um misto de busca por liberdade e salvação, sede de Absoluto que é característica das personagens dos romances católicos. Como se acompanhará, libertar-se do poder opressor que representam as figuras da mãe e do gêmeo parece implicar de alguma forma (re)mexer o subsolo de um passado que permanece no tempo, marcado por atitudes violentas e intransigentes. Encontrar um sentido para si revela-se tarefa das mais árduas ao implicar, além do conhecimento do Outro, o enfrentamento do vazio resultante de tentavivas frustradas, e que pode se confundir com total desamparo, culto ao próprio sofrimento, ou então impossibilidade de manifestação divina. No caso de Nico Horta há um elemento complicador: como ver-se a si e ao Outro em meio a tais conflitos quando se tem um duplo, espécie de versão realizada de si mesmo, com o qual inevitavelmente há que se confrontar?

À semelhança do que ocorre em *Fronteira*, em *Nico Horta* nem sempre se pode afirmar se algumas personagens misteriosas de fato existem ou se são projeções que em algum nível tomam forma concreta, personificando-se. No capítulo XX, logo no início do romance, Nico Horta vê "aquele homem" aproximar-se da mesa do café em que se sentara momentos antes, sem que os leitores saibam exatamente quem seria esse "companheiro". Ao deixar transparecer a certeza de ser bem-vindo, demonstrando ainda certa cumplicidade com Nico Horta, que o acolhe como se viesse "libertá-lo da cadeia mágica de solidão e de forçada mudez dos tristes entre os homens" (p.212), permite que se levante a hipótese de que fosse algum conhecido seu. Mais importante, entretanto, que determinar quem seja o "senhor", é acompanhar as reações de Nico Horta diante de seu "interlocutor".

O fato de manterem um contato mínimo em atitudes curiosamente naturais e cúmplices revela-se como " o primeiro sinal de vida e de ação humana que ambos davam e recebiam naquele dia longo. 'Este é um homem- pensou Nico, um homem como os outros – repousemos, repousemos!' "(p.212). O fato de seu "companheiro" ser um homem como qualquer outro de alguma forma o acalma mas, pela contramão e paradoxalmente, denuncia o medo de Nico Horta em aproximar-se das pessoas. Não deixa de chamar a atenção, num romance em que o mecanismo de duplicação é constante, o uso do Imperativo na segunda pessoa do plural - estaria Nico de fato incluindo aquele que se sentara diante dele no café, ou se veria como duplo, inevitavelmente?

Depois de comerem calados, como se estivessem com pressa, Nico Horta, como quem buscasse uma reação do seu "companheiro", diz-lhe algumas palavras das quais depois se envergonhava, já que ultrapassara os limites da confidência:

> Nico, sem saber bem de que modo provocar as queixas do velho senhor, disse umas palavras, que depois não pôde nunca recordar inteiramente. Parecia-lhe sempre , quando disso se lembrava, e uma vermelhidão intensa subia ao seu rosto, que falara 'no momento crucial de sua vida, que o atormentava sempre, porque se passara sem que disso se apercebesse, e que tinha vontade de quebrar seus horizontes, que formavam um só, bem nítido de desespero e solitude...
> Quando, com cólera mal definida, enfim compreendeu que estavam já em plena zona confidencial, era tarde (p.212-13).

Reconhece-se, na enigmática confissão de Nico, um movimento que é o de aproximação do Outro, espécie de flagrante em que se irmana ao (des)conhecido com quem compartilha uma pobre refeição num café. Diante da consciência de uma falta de sentido para si mesmo – quem é diante do irmão, do Outro e de Deus?-, Nico parece deixar-se flagrar num tentativa de comunhão, tal qual sentisse o destino do "companheiro" como se fosse uma projeção do seu, como se pudesse confessar-lhe sua ânsia por liberdade. Tal tentativa revela-se de imediato frustrada, tendo seu verdadeiro sentido pervertido. Ainda assim, Nico parece vislumbrar um caminho aberto entre ele e o Outro: "uma ânsia triste e insatisfeita, uma aspiração interminável, inatingível":

> Parecia-lhe agora ouvir suas próprias frases, repetidas dentro de um círculo de perversão literária, sem razão, sem realidade, num exercício aborrecido de ecos colhidos ao acaso, onde tudo faltava, porque não era uma queixa, e sim simples e irrisório estudo.
> Mas, pouco a pouco, foi surgindo uma ânsia triste e insatisfeita, uma aspiração interminável, inatingível e Nico sentiu que talvez ali estava o pequeno caminho aberto entre eles, momentos antes (p.213)

Fica a impressão de que a mentira é uma fatalidade incontornável e que não elimina automaticamente a verdade:

> Mas, era tarde ainda. Sabia que não encontrara a mentira nos outros, e sim em si próprio, e, quando lia nos olhos de alguém a menor dúvida, mesmo inferior, sentia-se perdido e tinha vontade de fugir, porque também sabia que mentia (p. 213 -grifo do autor).

No capítulo seguinte, Nico caminha lentamente, acompanhado de um certo "Ele", que parece ser aquele com quem compartilhara a refeição no café. Por meio de uma imagem sinistra, a do "companheiro" ao vento, tentando segurar as "asas" de seu velho capote pelas mãos cruzadas no peito, anuncia-se a chegada de um momento de verdade.

Não se pode ter certeza de que seja uma verdade libertadora, mas se sugere que seja acompanhada pelo medo, talvez o da própria reveleção que ela contém:

> "Enleado – e apertava ainda mais os braços ao peito fazendo cessar, aqui e ali, a libertação ao vento das pontas de seu velho capote- enleado, preso ao meu próprio vazio, eu espero, e meus braços caem pesados de toda a sua inutilidade, para recebê-la, para prendê-la nas trevas que me cercam, como um manto imenso de luto, que me envolve e me acompanha, quando recuo com medo...porque tenho medo, tenho medo..."(p.214).

A tentativa de projetar-se num destino que é do Outro e carregá-lo como se fosse o seu adquire nesse capítulo contornos mais claros, bem como a idéia de impossibilidade de comunhão com o sofrimento alheio sem que ela soe como falseamento, verdade frágil e apenas momentânea:

> Continuavam a andar, de modo maquinal, em grandes passadas distraídas, envolvidos ainda pelo silêncio de compreensão de confidência repentinamente revelada entre eles. Nico pensava, entre receoso e risonho, como seria fácil, naquele momento, comungar com o seu companheiro em uma só dor, em uma só covardia, em uma única mentira. Mas, depois, passada aquela igualdade que os unia um momento, como seria odioso arrastar atrás de si esse destino diferente! Como seria burlesco receber com desdém as mesmas confissões, agora ouvidas com irreprimível tremor da verdade comum, e ver nascer, crescer a separação, que os faria se afrontarem, irritados, ofendidos, vendo juízos e julgamentos onde tinham visto apenas irmandade, na pobreza e na renúncia...
> Foi, pois, com frieza, com álgida preguiça que disseram as palavras habituais de despedida, e se afastaram, na primeira esquina, sem pressa, sem que sentissem curiosidade de voltar a cabeça, porque cada um compreendia que era uma sombra estrangeira que se afastava.
> E Nico voltou para casa, onde o esperavam as altas malas que continham dentro delas uma vida nova e hostil.
> Iria só, preferindo Da. Ana partir depois, com as criadas, deixando Maria Vitória com uma preta velha (p.214-15).

Aparentemente, a reação de Nico às palavras do "companheiro" sugerem a negação da possibilidade de verdade anunciada por este, como se ela se destinasse a ficar presa entre as sombras para sempre. Entretanto, por meio do contato entre Nico e a misteriosa personagem, Cornélio Penna parece construir uma espécie de "portal" para o que se dará nos capítulos seguintes, quando Nico chega à fazenda do Rio Baixo. Sugere sutilmente ao leitor que acompanhe a relação entre os gêmeos a partir de parâmetros mais frágeis e dissolvidos do que seja verdade, mentira, aparência e essência. Mais que isso, motiva que se ultrapasse o ponto de vista que é de Nico Horta, segundo o qual Pedro constitui o seu oposto, aquele cuja existência se realiza de forma completa e perfeita. Sente-se como se o autor anunciasse a possibilidade de uma leitura menos óbvia dos rumos que

tomaria a nova vida de Nico a partir de então, para o qual o irmão gêmeo passa a constituir "seu único apoio, sua verdadeira e última realidade, agora." (p.217)

2.1.4. A complexa relação entre Nico Horta e Pedro

Nico Horta chega à fazenda do Rio Baixo "como quem entra em uma galeria subterrânea, sufocado pela massa enorme que pesa no alto, nos lados, em tudo que nos cerca." (p.216). A impressão claustrofóbica cai por terra diante do olhar de Pedro, que o recebe à porta:

> Era como se um outro Eu que tinha estado à sua espera, espreitando-o de longe, segurasse a sua mão, numa posse tranquila, e o levasse para dentro, para o sonho novo, lento, muito esperado, laborioso, que se completaria em seu espírito, fora de sua vontade (p.216).

A imagem de Pedro como sendo um outro Eu de Nico Horta – e não exatamente como um oposto, mas um seu igual – repercute em outras passagens do romance, notadamente a partir do capítulo XXII, construindo aos poucos e em clima de fatalidade a imagem de dois seres cuja problemática seria traduzida pela impossibilidade de um mesmo existir de forma duplicada.

Assim como em *Fronteira*, em *Nico Horta* depara-se com a figura de uma "viajante", cuja chegada é anunciada por Pedro que, enterrando as unhas no ombro de Nico, aponta para a treva impenetrável que circundava Rio Baixo. Não se pode afirmar se de fato a misteriosa personagem visita a fazenda, ou se tudo não passaria de uma invenção de Pedro na tentativa de testar os limites da confiança que o irmão depositava nele. Pedro chega a assumir que mentia – "Ela não vem...é mentira minha." -, muito embora mais adiante agisse como se houvesse um hóspede na fazenda (p. 221). O que parece realmente importar é que ambos os gêmeos compartilham, ainda que momentaneamente, de uma mesma crença – a presença da "viajante"-, como que irmanados por ela numa atmosfera de sonho premonitório[327].

[327] Não seriam gratuitas, nesse sentido, as passagens que sugerem sobreposição, como as seguintes :"Nada se ouvia, além do secreto palpitar da vida. O batido precipitado do coração dos dois irmãos se confundia em um só, e parecia a Nico Horta ouvir o trotar longínquo de animais apressados, batendo com as ferraduras na estrada negra de lama endurecida." (p.218); "Muitas horas depois, Nico abriu a porta que se fechara sobre Pedro e seguiu o caminho que ele devia ter seguindo (sic), tentando pousar os pés nos mesmos lugares em que ele devia ter posto os seus, e sentia que seu corpo se erguia, forte, sereno, como o de seu irmão, enchendo o

Da convivência mais próxima na fazenda, é evidente a repulsa entre Nico e Pedro, crescendo naquele a necessidade de se ver livre "da presença inoportuna da horrível companhia do irmão." (p. 224) - ainda que esse estranhamento se dê muitas vezes pelo reconhecimento, no "outro", de si mesmo . Ambos parecem buscar uma resposta que no fundo não podem se dar e a problemática dos gêmeos reveste-se assim de uma forte tensão entre ser o mesmo e o oposto.

Até mesmo quando se estranham, Nico e Pedro revelam-se iguais no modo como o fazem: "Tinham-se tornado dois desconhecidos que se acotovelavam absortos em pensamentos iguais e ao mesmo tempo hostis, tudo ocultando, tudo pesando, e medindo para a laboriosa defesa de sua solitude." (p.226). Uma passagem particularmente reveladora e exemplar da maneira arrevesada como Cornélio Penna trata do tema central de seu segundo romance é aquela em que, já desesperado, Nico vê Pedro como oposto de si mesmo, ser superior, a quem jamais poderia confessar suas verdades mais íntimas. Curiosamente, à medida que em Nico cresce a imagem do irmão gêmeo como estranho, aumenta a impressão de que ele mesmo já estaria tomado por um outro ser e do qual teria que se libertar para explicar a Pedro o que de fato queria dele:

> Parado, com a mão na maçaneta da porta, ele parecia revestido de um manto de gelo, longe de tudo que Nico poderia esperar. Como falar, como explicar àquele estranho, àquele estrangeiro, àquele ser superior, que tinha diante dele, os pequeninos e dolorosos segredos de sua alma, as dúvidas humildes, os sofrimentos sem sentido, que tumultuavam em seu coração, em ânsias, enchendo todo o seu corpo, ocupando-o inteiro, batendo em suas fontes, em todos os seus músculos, em todas as suas veias? Nico sentia como se outro homem, outra pessoa cuja significação e origem desconhecia, tivesse tomado posse de seu corpo, esforçando-se agora loucamente por sair, por fugir daquela prisão. Era preciso, primeiro, sustentar um enorme diálogo, uma discussão sangrenta com o intruso, e vencê-lo ou matá-lo, para poder enfim sentar-se ao lado de Pedro e explicar, calmamente, serenamente, o que esperava dele... (p.230).

Se, por um lado, são muitas as imagens que sugerem a superposição de Nico Horta e Pedro, por outro constrói-se aos poucos a idéia de que um dos gêmeos deve ser eliminado para que o outro de alguma forma possa existir. Embora não se tenha acesso com tanta frequência ao que se passa no interior de Pedro – que, comparado a Nico, é uma personagem psicologicamente mais rasa -, sabe-se que suspeitava da conversa de Da. Ana

---

mesmo grande espaço que ele..." (p.231); "Pedro levantou-se de um golpe e cobriu rapidamente sua forte nudez, dirigindo-se, sem olhar para Nico, sem uma palavra, para a porta do quarto fechado. Ambos chegaram ao mesmo tempo, e o bater foi um só." (p.321).

com o médico que logo depois o levaria de Rio Baixo sem muita explicação, e em cuja casa passaria a morar temporariamente[328]. Na verdade, a suposta loucura de Pedro não convence o leitor, soando um tanto artificial e abrupta no andamento da "trama", mesmo porque até então se revelara emocionalmente mais equilibrado que o irmão. Nico Horta, de início, parece ter sido o principal e verdadeiro alvo da observação do doutor, muito embora sentisse que a mãe conspirava com este último, não lhe sendo claras as reais intenções da consulta[329].

A suposta inabilidade de Cornélio Penna ao desenvolver seu romance revela ser, porém, uma impressão momentânea, imagem que se dissolve quando se atenta para o modo como Da. Ana, a mãe dos gêmeos, conduz os rumos das coisas. Como já foi observado, a relação entre Da. Ana e Nico Horta desenvolve-se de modo bastante complexo, num misto de atração e repulsa, de confiança no filho e tentativa impiedosa de aniquilá-lo. Se é evidente o papel da mãe controladora na "eliminação" de Pedro, o mesmo não se pode dizer de suas intenções. Teria reconhecido em tal gesto a única possibilidade de salvar Nico Horta, livrando-o do estigma de ser uma versão não realizada do irmão vencedor, ou então o golpe fatal para o aniquilamento do filho oprimido cuja identidade, num certo sentido, contruíra-se como imagem da do irmão gêmeo? Não se pode descartar ainda que Pedro fosse o grande protegido, aquele a ser poupado da convivência com o irmão problemático. Há, a respeito dessa possibilidade de interpretação, razões para se suspeitar da desculpa dada por Da. Ana ao pedir que Maria Vitória chamasse o Padre Júlio para acompanhar Pedro. Seu "riso gelado" sugere ter buscado na presença do padre algum tipo de legitimação para o seu gesto autoritário – " Eu estou sempre pensando que meus filhos são crianças, e por isso queria que Padre Júlio acompanhasse também o Pedro. Como se ele não pudesse ir sozinho – acrescentou com um riso gelado." (p.259).

Reconhecer a primeira das hipóteses como a mais pertinente, implica considerar, no plano simbólico, que, ao optar por Nico Horta, Da. Ana daria continuidade a uma cadeia de sofrimento e interdição que marcara sua violenta relação com o pai e também com o primeiro marido, Nico, do qual um dos gêmeos herdara o nome. Não é de qualquer forma evidente o sentido da festa a que Nico acredita assistir quando da partida de Pedro da

[328] Ver p. 255-6 no romance.

[329] Ver capítulos XLI e XLII.

fazenda- "Dirigiu-se, em seguida, para a grande sala, onde as altas jarras de leite e os dourados pães de milho se erguiam, em pirâmides, nos grandes pratos azuis. Da. Ana serviu-os e pareceu a Nico que era uma pequena festa a que assistia." (p.260). É notável, entretanto, o clima opressor que perpassa e combina-se ao luxo extraordinário do café da manhã oferecido por Da. Ana, sugerindo que de alguma forma a vitória teria sido a da ordem patriarcal que incorporava e de cuja violência, não obstante, era vítima[330].

O poder controlador de Da. Ana faz-se particularmente perceber no modo como premedita os momentos de distanciamento e contato entre Nico e as personagens femininas de quem este se aproxima afetivamente. As idas e vindas de Maria Vitória a Rio Baixo são determinadas por ela, talvez porque percebesse que sua presença entre os gêmeos constituía um elemento desestabilizador – a presença de Pedro passa a interferir no modo como Nico relaciona-se com Maria Vitória, como se aquele de alguma forma ocupasse o seu lugar - "Pedro desceu da boleia, atirando as rédeas com ostentação para um lado, e , radiante, subiu resolutamente as escadas, segurando o braço de Maria, que o acompanhou cabisbaixa./E Nico os seguiu como um criado..." (p.236)[331].

Em determinado momento da narrativa, Nico Horta vê-se diante de duas figuras femininas com as quais as tentativas de um relacionamento mais íntimo e sincero revelam-se frustradas. Pode-se afirmar que Maria Vitória e Rosa, a filha do tabelião, constituem duplos num certo nível. O suicídio da segunda ao saber do casamento de Nico com Maria Vitória – união determinada por Da. Ana – apontaria para um sentido de leitura que se constrói minuciosamente em *Dois romances de Nico Horta* e que apenas se insinuava em

[330] A questão torna-se mais complicada quando se atenta para a imagem que Nico fazia do "pai" como vítima sempre pronta a sacrifícios – " Como última desculpa de suas brutais e momentâneas injustiças que ele reconhecia, ao mesmo tempo que as praticava, serem intoleráveis, Nico recordava com mórbida delícia a tristeza de seu pai, a sua figura confusa de vítima sempre pronta para os sacrifícios inúteis. E escutava, com renovado e doloroso prazer, as frases ambíguas que lhe diziam quando interrogava seus velhos parentes sobre a doença que o abatera muito moço." (p.347). Seria esta uma projeção, no suposto pai, do duplo de si mesmo? Ou seria o inverso? Não se pode tampouco afirmar quem Nico Horta tomaria de fato como pai, concreta e/ou simbolicamente. Sugestivo é que essas reflexões venham-lhe à mente quando reflete sobre seu casamento com Maria Vitória, que por sua vez parece duplicar aquele entre Da. Ana e Nico, o primeiro marido. O capítulo LVII é exemplar sobre a existência de algo extremamente obscuro e complexo na relação de Da. Ana com o seu primeiro marido, espécie de ambiguidade que não é revelada a Nico Horta e que Cornélio Penna faz questão de sepultar. No caso, no riso incompreensível de Da. Ana sepultado em um antigo gramofone.

[331] A própria Maria Vitória, em passagem do capítulo XCII, quando de sua noite de núpcias, vê em Nico a imagem radiante e cheia de vida do irmão Pedro, como se o ato sexual se desse, simbolicamente, com os dois.

Fronteira: a impossibilidade da existência de "gêmeos", em termos mais amplos, de dois serem um[332].

2.1.5. A tranformação de Nico Horta dada a "eliminação" de Pedro

À semelhança do que ocorre com o narrador e Maria Santa em *Fronteira*, Nico Horta encontra-se em constante estado em que é praticamente impossível fincar os pés numa realidade mais imediata por muito tempo. Passagens como a seguinte, em que ele se esforça por enquadrar-se num "plano normal", revelam um esforço -também por parte do narrador- de estabelecer uma distinção entre sonho e realidade. Tais tentativas despistam o leitor momentaneamente, já que a distinção não se sustenta ao longo da narrativa, sendo o estado de semi-consciência aquele que num certo nível mantém a uniformidade temática e estética dos romances de Cornélio Penna:

> O laborioso e longo esforço, que fizera para se enquadrar dentro de um novo plano normal, gastara até o fim todas as suas energias por aquele dia, e a menor obrigação, o mais pequeno ato a cumprir, para o andamento da fazenda, parecia-lhe, naquelas horas de ausência e lassidão, uma verdadeira montanha a escalar.
> E pouco a pouco, abandonado pelo presente, mergulhou de novo em seu sonho. Os medos e as trevas, em silêncio, retomaram o antigo lugar à sua cabeceira (p.224)

A trajetória de Nico Horta poderia ser resumida como uma insistente tentativa de "reconciliação total com a vida", batalha em que há que defrontar-se inevitavelmente com si próprio, vencendo à tentação de sucumbir passivamente diante do percurso sinuoso que ela implica; o que se faz perceber na relação que mantém com os demais[333]. Apesar da

---

[332] Quando se atenta mais uma vez para o sentido da passagem da "viajante" pela fazenda do Rio Baixo, percebe-se que a "eliminação" de Pedro já se anunciava no movimento de chegada e partida que este (pres)sentia em meio à escuridão que inundava a fazenda na noite, logo após ter assumido que mentira sobre a chegada da hóspede: "Mas, pouco a pouco, começou a sentir, vindo de muito longe, o toque-toque monótono de dois cavalos, que brotou pequenino em sua cabeça, e foi crescendo, foi crescendo, devagar, devagar, até que retumbou em seus ouvidos, numa realidade sonora e ameaçadora./Pedro não ergueu a cabeça, não levantou a lanterna, que ficara onde Nico a tinha pousado, não desfez a posição estranha em que se abandonara todo./Vozes abafadas ruídos, [*sic*] familiares de arreios desatados, bater de botas na pedra da calçada do terreiro, o desmontar rápido e impaciente de viajantes que chegam de grande viagem, e, depois, curto conciliábulo, novos ruídos de cavalos despertados de breve repouso, alguém que monta e se despede, a porta pesada que se abre com precaução, renagendo em seus velhos gonzos enferrujados, e tudo volta, devagar, à paz anterior./O trote da montaria daquele que volta perde-se no sonho lento e grave da floresta agora adormecida..." (p.221).

[333] A passagem a seguir é, nesse sentido, exemplar : "– Você não tem vontade vontade de voltar para Rio Baixo? – perguntou-lhe ela um dia e Nico Horta observou-a bem, friamente, tentando verificar se não havia nessa pergunta uma intenção oculta./ [...] – Por muito tempo – respondeu ele afinal – eu julguei que minha

notada proximidade entre Nico Horta e o suposto pai, a relação acaba sendo abortada prematuramente pela morte deste último, sem que se resolvessem os inevitáveis conflitos decorrentes da sombra do primeiro marido de Da. Ana, de quem Nico recebera o nome. A figura autoritária e cerceadora da mãe aniquila as possibilidades de Nico Horta de compreender as verdadeiras razões de suas atitudes ambíguas e de amá-la algum dia. A adolescência apoiada nos pais, se dava algum repouso a Nico, logo cede lugar a um grande vazio [334]. A convivência com o irmão gêmeo, por sua vez, revela-se insuportável em seu fio tênue entre ser o outro e o mesmo, em todo o mistério que ela envolve[335]. Quanto a Maria Vitória e Rosa, Nico deixa-se conduzir numa relação marcada pela estagnação e pela

---

vida devia correr no campo, tudo aberto em torno de mim, apenas lá longe a cortina impenetrável das montanhas, ou o rebanho silencioso das árvores da floresta. Tudo seria uma imensa libertação do meu ser e meu peito se abriria em um grande hausto.../ 'Venceria alguém ou alguma coisa que se opusesse à minha marcha! – exclamou, rindo-se. Mas levado por essa impressão de força e de saúde, eu quis cantar, uma vez, no meio de uma bela clareira, mas cantar aplenos pulmões, a velha canção que sempre ouvira e nunca experimentara, e senti-me, de súbito, inteiramente só, e olhei para trás, com o movimento instintivo de alguém perseguido...'/ - E que lhe aconteceu depois?/ -Depois, - disse Nico com voz diferente, e o desenho melancólico de seus lábios não era sequer perturbado pelo sorriso um pouco louco que nele se abrira – depois eu compreendi que meu corpo me traíra até ali, e naquele momento tinha a alma completamente nua, sem o abrigo da minha carne, que assim se tornara transparente, e aquele pequeno raio luminoso que me feria os olhos podia se transformar em um oceano flamejante de luz. O sangue corria por minhas veias como as águas delirantes de um rio furioso, e me veio à boca o grito surdo assim brotado de todo o meu ser, uma espécie de clamor feliz, de alegria sufocante, numa ressurreição repentina e violenta. Era a vida, intensa, tremenda, que se precipitava em minhas artérias palpitantes e fiquei de pé, com os olhos ardentes, a boca cheia de palavras balbuciantes de delírio confuso./ [...] – Foi então que gritei: o resto de minha existência por um minuto de reconciliação total com a vida! E esperei que aquele deserto ardente me respondesse, me aturdisse e embriagasse de felicidade e de vitória./ [...] Vencer alguém ou alguma coisa, pensou ele, furtivamente, para passar adiante, e adiante encontrar de novo a si próprio.../Valeria mais não combater e, de braço dado com a própria sombra, percorrer passivamente os necessários atalhos, fazendo sem revolta as curvas e os contornos que a vida exigisse...desejos sem fé e alegrias temperadas pelo desgosto impiedoso de conhecer a verdade sobre si mesmo, a pobre falta de lógica do caminho percorrido e a percorrer, esmagado,escravizado, pelo peso da fidelidade à sua própria figura.../ Em seus pensamentos faltava apenas a ordem e esse apenas era tudo...era o encontro de sua continuidade!/[...] Como poderia contar com essa presença?[referindo-se aqui à sombra que invocara] Faltava-lhe também essa verdade, a verdade que nunca encontrara nos olhos, na boca e nos ouvidos." (p.313-14).

[334] Ver p. 208-9 no romance.

[335] "Os dois irmãos olharam-se na sombra, procurando ver os olhos um do outro, para descobrir o que pensavam, e, de súbito, abraçaram-se estreitamente, sacudidos pelo mesmo soluço./- Eu não poderei viver assim – disse Nico ao ouvido de Pedro – tenho medo de você...e dela [supostamente referindo-se à "viajante"]." (p.232). A complexa relação entre os gêmeos não se mostra mais clara quando Nico acredita ter-lhe sido revelada a verdadeira face do irmão, logo a sua própria (ver p. 219) .

impossibilidade de qualquer sentimento que se aproxime a amor ou simples atração física[336].

Como resultado de sua busca, Nico tem a sensação de estar sempre atuando, como se usasse máscara, reconhecendo como igualmente falseadas as reações daqueles de que tenta se aproximar, quando não as suas. Tal sensação, se já se reconhece nas personagens centrais de *Fronteira*, é uma constante em *Nico Horta*, sendo bastante recorrentes as imagens alusivas ao teatro:

> – Eu sei o que você quer me dizer, o que você 'acha' que deve me dizer, e que não representa o seu verdadeiro modo de sentir...nem o meu...- [Nico] murmurou mais baixo ainda – e estou disposto a abandonar esse personagem, essa figura ridícula de teatro...
> Nico ficou alguns instantes pensativo, mas tornou a rir-se, e exclamou:
> Você representaria o seu papel sozinha...
> Vitória levantou-se a foi para a casa, sem se voltar, sem mostrar o menor sinal de ofensa ou de desrespeito. Nico alcançou-a de um salto, e perguntou-lhe com inquietação
> -Que tem você?
> Vitória fez um visível e penoso esforço para responder com naturalidade:
> - Nada. Apenas perdi o meu papel e fiquei sem tempo de preparar outro.
> E sorriu. Mas o seu sorriso era misterioso e irremediavelmente amargo...(p.246).

Da impossibilidade de interação com o Outro certamente resulta a angustiante sensação de ver fugir-lhe tudo o que de alguma forma o aquecia e dava sentido a sua vida. Nico tem mesmo a impressão de que é privado de toda a alegria e possibilidade de redenção justamente quando estas estariam próximas a se realizar, pressentindo uma ordem sobrenatural das coisas e também um novo sentido para sua vida, espécie de diálogo com uma força superior que se realiza somente como possibilidade. A passagem abaixo, que se passa na capela da fazenda quando Nico ajoelha-se tendo nas mãos o rosário lá deixado por Da. Ana, é bastante sugestiva: na via sacra percorrida por ele, a descoberta de sua própria verdade, se é perpassada pelo contato com o Outro, também se daria no nível do sobrenatural, pela aceitação do chamado divino, sombra que atravessa a narrativa do

[336] É impressionante o modo como Nico mostra-se extremamente sensível aos indícios da transformação que se teria dado em Maria Vitória dado o contato com o jovem amigo Luís, pelos quais jamais poderia ter sido responsável: " ' Ela será feliz, pensou Nico asperamente. Deve ser um amor súbito, enorme, aquele abrasamento de seu rosto pálido, aquela alteração de vida nova, aquele sorriso velado. É horrível esse halo de desejo, de langor intenso e morno que nem mesmo a alegria da manhã e a fragrância do jardim conseguem dissipar./ 'Como não conseguira ele aquela ressurreição, aquela alegria galopante e livre que compreendia vir ao seu encontro, ao encontro de um estrangeiro, que tudo olhava como de dentro de uma prisão?' " (p.258).

romance e que possibilita uma leitura religiosa, de viés católico, de acordo com a qual Nico buscaria Deus em sentido último:

> Ajoelhou-se e as contas fugiram-lhe por entre os dedos, como uma pequenina serpente silenciosa.
> Lá fora tudo está vazio, tudo acabou, tudo se foi, sem deixar vestígios. Parecia-lhe que suas mãos eram inseguras ampulhetas, que não sabiam reter o tempo, nem a fuga das coisas amadas, de suas amizades, das presenças que o cercavam e o aqueciam por momentos...Todas elas fugiam, sem retorno, espantadas por ordens inaudíveis. Eram sinais, avisos imperiosos, que chegavam dentro de prazos regulares, vindos de outro mundo, sobrenaturais, e retinham sua vida, no instante preciso da alegria e da ressurreição.
> (Não pudera nunca explicar de outra forma a recusa súbita, aparentemente absurda, que então se erguia à sua frente, apresentada com a inflexibilidade dos muitos vencidos.)
> Alguém, de muito longe, devia gritar: pare! E ele obedecia, sem ouvir, entretanto, essa ordem...Por que recuara tantas vezes diante da necessidade vulgar, da paz oferecida, da vitória sem sangue...por que recuara tantas vezes da própria saúde de seu corpo e de seu espírito, como quem se afasta da estrada interditada, do caminho interrompido?
> (E a revolta crescia dentro dele, quando, em pleno recuo, aceitava sua incapacidade para o avanço...)
> Eram pobres razões humanas as que se apresentavam aa seu lado, para ampará-lo na fuga, deixando então que tudo e todos prosseguissem na marcha sem fim, e via que tinha parado apenas, que não fugia...Por que parava, por que *sabia* que devia parar, sem conhecer a razão dessa ordem?
> E estendia-se sobre ele a grande onda de humilhação mais triste, que era essa ignorância de sua própria verdade.
> (Suspeitava que nunca poderia se estabelecer o diálogo que lhe era oferecido.)
> Como uma chaga secreta essa dúvida desmedida o fazia sofrer sem socorro possível de alma de homens. Era a grande provação, a inútil, a causticante, a eterna...
> Tinha medo da oferta, tinha medo da recusa, tinha medo da mentira total dessa luta branca, que o acompanhava, e sempre fora dele, nunca atingindo o fundo verdadeiro e desconhecido de seu ser, talvez ainda intacto, num pequeno e obscuro milagre de inocência.
> (Levantou-se e saiu da capela, e parecia que muitos olhos o seguiam, outras mãos se recompunham, num gesto simples e claro...)
> Era a sentinela perdida de Davi, e apagara em seu coração o selo divino da solidariedade.(p. 247-8 – grifo do autor)[337] .

Atormentado pela sensação de dúvida e de insegurança, Nico Horta tem receio do que vai acontecer na fazenda do Rio Baixo, do que pressente estar por vir. Sente a presença da morte à sua volta, como se ela espreitasse em todos os cantos da casa, e mergulha em um desejo de alheamento de tudo e todos, reconhecendo em sua alma um vazio enorme e

[337] Faz-se aqui referência à passagem bíblica que se encontra no Livro 2 de Samuel, cap. 11. Nela Davi interessa-se por Bate-Seba, esposa de Urias, um dedicado sentinela da área divina, e deita-se com ela. Bate-Seba fica grávida e, para livrar-se do marido de sua amante, Davi manda que o incumbam de lutar na linha de frente "da maior peleja [...] para que seja ferido e morra". Com a morte de Urias, Davi casa-se com Bate-Seba. O bebê, contudo, morre pela ira de Deus, inconformado com o pecado de Davi (BÍBLIA SAGRADA**.** Tradução de João F. De Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 337). No trecho do romance, a imagem se justificaria por Nico sentir-se de alguma forma usado ao longo do sinuoso percurso de sua busca por Deus, como se os conflitos que ela implica – e que o desnorteiam tanto – tivessem já o seu fim previsto, ainda que o seu sentido último lhe escapasse.

irreparável - "Na solidão assim criada, a loucura abria outra vez os seus olhos apagados." (p.250).

No dia em que Pedro parte para a capital na companhia do médico, Nico Horta, Maria Vitória e Luís, filho de fazendeiros vizinhos de quem esta se torna mais próxima, acompanham-no até certa distância, respeitando as ordens de Da. Ana. O fato de Nico seguir montado "em um cavalo novo, com os arreios muito claros e lustrosos", sugere corresponder a um novo estado de percepção ou consciência de si mesmo que se inicia com a partida do irmão gêmeo:

> Maria Vitória, Luís, Da. Ana e Pedro tinham morrido de repente, caindo por todos os lados, varridos por uma rajada. Sua alma libertada de tudo e de todos, se reunia agora em um só centro, e tudo resolveu com extraordinária clareza e rapidez (p.261).

Aponta para o mesmo sentido a partida de Nico, logo em seguida, da fazenda do Rio Baixo rumo à cidade distante, após uma dolorosa despedida em que, talvez por pressenti-las como afetação, cala as palavras que diria a Da. Ana, as quais "seriam um eterno remorso para ela, no seu leito solitário de viúva, quando se lembrasse do filho que não soubera prender junto de si..." (p.264)

A partir desse ponto da narrativa, identifica-se com mais evidência um estado já apontado nas personagens centrais de *Fronteira*, particularmente o narrador: aquele em que a sensação de liberdade, em seu estado pleno, confunde-se com prisão. Com o afastamento do irmão gêmeo, Nico Horta sente-se como se tivesse que encontrar um novo sentido para sua vida, que pressupusesse, como reconheceria em dado momento da narrativa, uma unidade: "Sua vida, falseada por um erro inicial de seu próprio eu, tinha que ser agora uma só, e não se dividiria mais em duas, estranhas e hostis uma à outra." (p.310).

A ida à cidade não poderia satisfazer sua necessidade de fuga, que era antes de mais nada existencial. Cresce em Nico Horta uma necessidade de religar-se a algo perdido, ao mesmo ambiente e às mesmas pessoas que abandonara em Rio Baixo, ainda que sua vida não se ligasse diretamente à realidade em que aqueles se encontram[338].

[338] Em grande parte a sensação de ver-se sem saída é exaltada pelo reconhecimento de que as questões que fizera há pouco sobre o sentido do seu próprio destino cabiam ao destino de todos. Relendo o trecho abaixo à luz da imagem da sentinela de Davi, seria possível observar que ela reforça a sensação de Nico Horta de estar participando de uma espécie de jogo proposto por Deus que, já de antemão, tem o seu fim marcado como morte ou anulação: "Mas que importava o tempo, se ele não encontrara ainda uma resposta para a nova pergunta que agora dançava em seus ouvidos: para onde iria? para onde iria? A cidade, que o pesperava lá longe, muito depois do trem resfolegante e tardo, soltando gritos de desespero nas montanhas, subindo

A "ausência" do irmão gêmeo, espécie de modelo a partir do qual procurava entender quem era, em grande parte é responsável pela crescente consciência de não ter de fato comungado com aqueles que de alguma forma cruzaram sua vida, de jamais poder encontrar outro "igual". Não havia penetrado "o pequeno mundo dos outros" e estivera o tempo todo só, muito embora " em plena vida dos outros, sem a menor comunhão dos sentimentos que sentia borbotar em seu peito numa latente e secreta efervescência, sempre recalcada e exacerbada pelos continuados desenganos.". Não sabia, enfim, se procurava os "espíritos estrangeiros" como quem busca

> [...] um clima novo e repousante para o seu cérebro inutilmente agitado e torturado por dúvidas estéreis, ou se era abrigo, apoio e compreensão que perseguia, instintivamente, embora tendo no íntimo a convicção de que nunca encontraria aqueles que, tocados por igual loucura, o pudessem compreender e respeitar, recebendo como um presente, uma secreta esmola, o peso de sua amizade, tão complexa e lenta em sua tessitura miserável (p.266).

Uma passagem do capítulo XL, que se desenvolve pouco antes de Pedro ter sido levado de Rio Baixo, permite que se redimensione o processo que se dá com Nico Horta a partir da "eliminação" do irmão, ao acentuar-lhe o viés religioso:

> E, voltando o rosto para a parede, lembrou-se de que, em criança, ele se defendia tenazmente contra o bem que lhe desejassem fazer, debatendo-se e gritando, e fugia das mãos que lhe ministravam remédios e das vozes que lhe davam ensino, guardando avaramente a sua ignorância e a sua morbidez, que lhe pareciam sua própria vida. E depois da luta, na mente infantil surgiam tremendos sonhos de serenidade e de paz dentro da dor e da inferioridade desejadas, e todo se consolava com a deliciosa humilhação merecida. E as queixas, então como hoje, não encontravam eco, porque vinham envolvidas em longa teoria de escrúpulos e restrições, e muitas vezes o julgavam um simulador, ao ser descoberto algum ângulo mal iluminado de sua alma.
> As palavras de carinho esvaziavam-se de repente, ditas por estrangeiros cruéis, em língua desconhecida...
> Seus braços e pernas tiveram um pobre movimento de agonia lenta. Idéias tristes, seguras do caminho largo, traçaram sulcos irreparáveis em sua mente, num andante surdo e tranquilo. Era uma cidade sem muros, vencida sem luta...(p.252).

---

penosamente intermináveis ladeiras, aquela cidade não era um fim, não era ameta de sua fuga...Em toda a parte ele era o filho pródigo, e esperava-o sempre uma festa de perdão injustificado./[...] Sinuosa, lenta, longínqua, como o andar do animal, vinha de bem fundo de seu passado confuso, vinha embalá-lo a sensação que o dominava todo, da estranheza, do absurdo de sua vida sem ligação direta com a realidade. Seus amigos, seus parentes, aqueles que deixava para trás, e aqueles em cujo encontro caminhavapassaram todos diante de seus olhos como simples 'casos' indiferentes, às vezes assustadores. Homens e mulheres que se riam e agitavam inutilmente, com fitos obscuros e dispersos./ 'Para onde iriam eles? Quem seriam eles?' perguntava Nico Horta a si próprio, com angústia, e olhava em redor de si, para os altos barrancos negros, como se olhasse para as paredes de uma prisão." (p.265).

O próprio Nico reconhece uma faceta de seu comportamento que já se mostrava desde criança: o alimentar-se do pequeno sofrimento, da sensação de sentir-se inferior ou humilhado, como se o merecesse por justiça, chegando mesmo a desejá-lo. Ao defender-se contra o bem que lhe quisessem fazer, desejando a dor e o sofrimento de sentir-se inferior – talvez por pensar não merecer algo tão nobre-, Nico faz repensar o verdadeiro sentido da humildade como eixo de seu comportamento, bem como o papel de Pedro em sua vida. Num certo sentido, o afastamento de Pedro poderia ser encarado como possibilidade de ruptura com a imagem inferior que Nico Horta fazia de si mesmo, resultando em novas possibilidades de liberdade e redenção para este último. Entretanto, de alguma forma a presença do irmão acentuava em Nico um processo alimentador de sua existência: a humilhação (merecida) de ser inferior, o que tão bem satisfazia seus escrúpulos em ser feliz e amado de forma outra que não a decorrente do comprazer-se no sofrimento e na humilhação. Há uma sombra no percurso de Nico Horta que se intensifica com a partida de Pedro: a de que em seu irmão gêmeo residiria de fato alguma possibilidade de libertação, já que era a razão do sofrimento de que se alimentava em seu percurso de busca de si mesmo e de Deus.

Parece não se dar ao acaso o modo como se desenvolve a passagem de Nico Horta pela fazenda de uma prima sua que não visitava há muito tempo, após ter deixado Rio Baixo. Logo de início, chama a atenção o contraste entre a natureza exuberante e cheia de vida – e também antropomorfizada - e a sombria fazenda da parente. Trata-se de um contraste que já se identifica em *Fronteira*, mas que ganha contornos mais fortes em *Nico Horta*, e que ao mesmo tempo sugere que Nico penetrava um universo marcado pelos mesmos signos opressores que já se reconheciam em Rio Baixo, bem como na casa de Tia Emiliana, em *Fronteira*. À semelhança do que ocorre neste romance, em *Nico Horta* são recorrentes as cenas que conduzem a um constante movimento "para dentro", circular, reforçando no leitor a impressão de que se estabelecem no tempo elos de uma cadeia que persiste e em certo sentido determina o comportamento das personagens:

> Espreitaram primeiro no rebordo do morro, que se recortava pesadamente no céu cinzento. Agitaram-se como braços aflitos, ansiosos pela sua chegada, e quando Nico Horta dobrou enfim a estrada, avistando o outro lado, as três palmeiras imperiais, que tinham crescido naquele pequeno alto, por um milagre, se perfilaram graves e ingênuas na sua majestade, formando um pórtico de suntuosa beleza, em estranho contraste com a fazenda. Era esta constituída por uma longa casa esmagada pelo telhado enorme, com janelas muito altas, decapitadas pelo beiral bojudo e cheio de limo, parecendo as telhas

> que o formavam gordas folhas de inhame. A varanda de onde partia a larga escadaria de entrada era grande e coberta, tendo dois grandes bancos de cada lado (p.267).

Reproduz esse mesmo movimento o modo como se dá o contato entre Nico Horta e seu primo, quando repercute mais uma vez a questão dos gêmeos, feito sombra da qual aquele não se poderia ver livre. A insinuação de um duplo dá-se quando Nico Horta surpreende-se ao ver que dormiria na mesma cama em que o primo deitava-se com "os braços ao longo do corpo, na posição dos mortos." (p.270). Vindo-lhe à mente suas eternas perguntas sem resposta, Nico olha para o primo e acredita que, diferentemente dele, este último de fato podia repousar:

> "Ele dorme, -pensou Nico – dorme, sem sonhos, sem angústia, como um prêmio forte e sadio de seu trabalho no eito. Cheio ainda de sol dos campos, sacudido pelo andar balanceado de seu cavalo, tendo a certeza do que faz e do que diz, ele repousa, ele REPOUSA", repetiu alto." (p.270-1 – grifo do autor).

De repente a presença do primo torna-se insuportável e estranha a Nico Horta, que se pergunta como pudera aceitar deitar-se ali ao lado de alguém cujos pensamentos lhe eram totalmente estrangeiros e fora de seu alcance. Em meio ao desespero e fascinado pela possibilidade de os olhos do primo estarem abertos na escuridão, "olhando-o sem vê-lo, de muito longe, de outro mundo..." (p.272), Nico parece transformar a percepção que tem daquele que dorme ao seu lado: aquele que havia sido tomado como o o seu oposto irmana-se a ele nos questionamentos que devorariam a ambos, o que parece dar-se por meio de um mecanismo de sobreposição em que o olhar revelador que se volta a Nico é o mesmo que Nico lança ao primo. Nico parece poder ver no primo o que o olhar sombrio deste último teria revelado em seu próprio interior:

> "Não , não estava morto [voltando-se para o primo], estava apenas amortecido pelo pensamento sufocante que os apagava, pela reflexão pesada e enorme, que reunia, que devorava todas as energias daquele cérebro desconhecido que trabalhava ao lado do seu. Nico não podia fazer mais um movimento, fascinado por aquela luz negra, por aquela força morta que o prendia, que o escravizava totalmente..." (p.272).

A passagem desenvolve-se numa tensão entre ser o "mesmo" e o "outro", que marca a relação de Nico Horta com Pedro. Tem-se a sensação de que a partida deste último, ao contrário de estabilizar Nico emocionalmente, só faz exacerbar nele um estado de

procura por alguém com quem pudesse comungar[339]. A "eliminação" de Pedro, nesse sentido, não esteriliza a questão da impossibilidade de convivência de dois iguais, não dependendo de sua presença as repercussões do duplo, como foi possível acompanhar.

Quando da ocasião do seu casamento com Maria Vitória, Nico reencontra Pedro, que lhe lança uma espécie de enigma antecipador da morte do irmão ao final do romance :

> Mas Pedro dissera com um sorriso posto sobre a sua pele cor de febre, seus traços incertos e seus olhos vagarosos:
> - São dois irmãos... Nosso pai ficaria contente de vê-los assim reunidos... e tudo agora ficará bem.
> Nico Horta voltou-se e parou diante da expressão lívida do rosto de Maria Vitória, que lhe dizia com abafada aspereza:
> - Por que devo ouvir essas palavras?
> Parecia pedir-lhe conta de uma afronta não castigada que sofria, e foi sem compreender que Nico os olhou por algum tempo, vacilante e confuso.
> - Perdoe-me, Nico, uma simples reflexão minha, que devia ter feito para mim mesmo. Perdoe-me se falei mais alto do que devia.
> - Diga o que quiser e no tom que desejar – replicou Maria Vitória, como se Pedro a ela se tivesse dirigido, e com voz surda acrescentou: - eu não sei aceitar o meu dever... mas também não sei iludi-lo.
> Mas Da. Ana e as outras senhoras os rodeavam, risonhas, maternais, e Pedro perdeu-se entre os convidados (p.342).

A nebulosa passagem acima é exemplar do modo sutil como se dá a projeção de duplos na narrativa do romance. "São dois irmãos" pode ter sido dito por Pedro como referindo-se a ele e a Nico Horta, como quem pensasse alto e dissesse por meio da voz de um "outro" – "Perdoe-me se falei mais alto que devia". Maria Vitória, por sua vez, parece interpretar o comentário como sugestão de que ela e Nico Horta seriam "iguais", ou como insinuação de que não poderiam ter uma relação como marido e mulher. Não obstante se sentisse incomodada, de certa forma confirma a suposta insinuação de Pedro ao responder "como se a ela Pedro [que falava a Nico] tivesse se dirigido". Tendo sua trajetória perpassada pela repercussão da imagem do duplo, Nico morre ao final do romance, quando sente que iria de fato viver. No universo em que gravita a ficção corneliana não é evidente, no entanto, que Nico Horta tenha sido o elemento "eliminado" na tensa relação entre os gêmeos.

2.2. O papel de Didina Guerra na busca espiritual de Nico Horta

[339] Quando deixa a fazenda dos parentes e chega à cidade, é notável o desejo de Nico de tornar-se de alguma forma igual aos homens: "Nico Horta apeou depressa do cavalo, e deixou-o solto, ansioso por pisar as pedras da cidade, na certeza de que enfim se perdia entre os homens, tornando-se um deles, igual eles." (p.275).

Pouco antes de dar à luz os gêmeos, Da. Ana sente um tremor percorrer os seus membros, "que pareciam tão longe uns dos outros", quando se dá o parto, percebido como imagem de ascese que misteriosamente antecipa a dimensão religiosa que perpassa a busca de Nico Horta:

> Agora alguém levanta o seu leito, depois de sacudi-lo brutalmente.
> O seu corpo cresce, cresce, torna-se muito leve, e tudo sobe para o teto, num salto silencioso, como um balão enorme.
> Longe dela, no ar, passou uma dor fulgurante, tremenda...
> Soltou um bramido feroz, sobre-humano, e mergulhou na escuridão que a espreitava, cheia de dores e espantos... (p.193)[340].

Como já se observou, Cornélio Penna tem particular apreço por Didina Guerra. Na cena que se segue, vem à tona a imagem de Didina como ser fora dos eixos, criatura incompreendida e hostilizada em suas tentativas frustradas de aproximação aos demais, quando então se reconhece sua dimensão emblemática no conjunto da ficção corneliana.

Sentindo como se a cidade tivesse-lhe voltado as costas, sem querer de fato vê-lo, Nico Horta ouve as três badaladas rápidas dos sinos menores da matriz como um sinal secreto. Tudo se anima "e vultos aparecem na luz espectral da primeira madrugada que surgia."(p.275). Seguindo-os, Nico sente que alguém pega nervosamente em sua mão, levando-o para um canto da nave da igreja,

> [...] onde as velas e a única lâmpada acesa faziam um estranho jogo de luzes, dando à pessoa que assim o guiava, na penumbra, toda envolta em xale preto, dimensões irreais, sem linhas definidas. Era Didina Guerra, cujo rosto pálido, emoldurado pelos cabelos cor de cobre, logo distinguiu sobre as dobras do agasalho. E parou por um momento pela semelhança que agora notava entre aquela figura e a própria igreja, avançando como uma pomba orgulhosa, com sua fachada de marfim, cortada pelas sacadas e portais cor de sangue antigo, e também penteada em dois bandós com seu telhado caprichoso, quando o recebera na sua palidez alta, no fundo da praça, flutuando na luz da manhã. (p.275-6)

[340] Acompanha a sua trajetória a sombra de um milagre, tal como acontece com Maria Santa e o narrador de *Fronteira* em um nível menos óbvio da narrativa: "Seu corpo sem linhas definidas oscilava todo, sacudido por aquela festa sobre-humana, que lhe parecia maior que toda a vida, maior que a morte. Para salvar seu equilíbrio, para manter uma verdade no seu presente e no seu futuro, era preciso longa e metódica doação de si mesmo, infinita renúncia das pequenas dificuldades que lhe coubessem em exaustiva humilhação, que restabelecessem um acordo entre a monstruosa tempestade que sabia estar desencadeada dentro de si mesmo e a sua condição miserável." (p.202); "Quando voltava para casa, e se fechava em seu quarto como em um túmulo, ele ouvia a música monótona de uma água invisível e pareciam-lhe que eram as lágrimas intermináveis de um grande anjo inquieto, à espera da hora clara de sua salvação./E o tempo passava apenas por usura, com receio também de chegar, até mesmo de se aproximar da liberdade prometida."(p.203).

Certamente movido por seus escrúpulos e pela atitude de humildade que lhe é característica, Nico Horta identifica-se como um entre os "ofensores" de Didina, como se esta lhe mostrasse o quanto é egoísta e impuro. Entretanto, o reencontro entre Didina e Nico reforça indiretamente o quanto ambos se irmanam na busca por um sentido para si mesmos, para o Outro e para Deus. A imagem de Didina ganha assim destaque na narrativa do romance, como se iluminasse o caminho de Nico tal qual um exemplo a ser seguido, mesmo porque esta não desespera diante do incessante debater-se por um sentido para sua existência. Há algo perturbador no modo como Didina aborda Nico Horta, como se ambos partilhassem de um conhecimento interdito aos demais, como se participassem de um mesmo ritual de passagem:

> - Eu sabia que você vinha à "rezoura" – disse ela serenamente, ciciando um pouco. – Hoje é dia de rezarmos por várias almas que interessam a você, e...que o senhor vigário não conhece nem sabe que se vai rezar.
> Nico fitou-a por muito tempo, e só então percebeu que ela ria, e foi com dificuldade que dominou um gesto de impaciência e surpresa.
> Há um mês, com certeza, que ela não saíra de casa, e vinha disposta a terríveis vinganças da afronta que representava esse longo período de silêncio e isolamento, durante o qual acumulara provas inumeráveis do seu próprio abandono pelos outros, e de sua incapacidade de ser amada. Cada dia voluntariamente vazio que passava era mais um degrau que descia na confiança em si mesma, e cada semana sem contato com o mundo, sem sequer uma provocação, era mais um círculo que se fechava em torno de sua alma.
> - São todos ingratos e maus, afastando-se assim do amor enorme e da caridade inesgotável que tenho em mim – pensava ela, espreitando a rua, por onde raras pessoas passavam indiferentes, com o rosto voltado para o outro lado, com o firme propósito de não verem que ela os espreitava, com um laço vermelho de fitas na cabeça e fazendo trejeitos com os lábios.
> - Por que não olham? por que não riem, por que ao menos...ao menos não me espreitam com o canto dos olhos?
> - Era tudo uma conspiração de inimizade e de desprezo contra ela.
> - Pobre, feia e...criminosa – dizia ela a si mesma com ironia.
> E, cansada, exausta de sua própria companhia, odiando a todos que não a tinham querido salvar de si mesma, ela saía para a rua.
> Nico sabia disso, e pensou com tristeza que ele era um dos ofensores, tendo sempre vivido longe e preocupado com outras coisas. E sentiu remoros por nunca ter-se aproximado daquela alma perturbada, nunca ter juntado sua miséria àquela miséria, melhor que a sua...
> (E aí estava ela para lançar-lhe em rosto o seu triste egoísmo, a sua mísera impureza.) (p.276-7).

Desde o momento em que Didina aproxima-se de Nico na igreja e pega em sua mão, mostra-se como aquela responsável por guiá-lo em um caminho que conduziria a Deus. Parece responsável por revelar-lhe alguma verdade misteriosa e transformadora que resistiria à própria lógica do falseamento que determina o comportamento das personagens

cornelianas. Em seu isolamento, tendo sido abandonada da atenção dos outros, Didina pode receber de Nico, bem como dar-lhe, o que talvez nem um ou outro pudessem conceber como possível, numa relação de troca que se estabelece em tumulto, em incompreensão e em paradoxo, em verdade apesar da mentira, sem que se tenha consciência do processo vertiginoso por meio do qual Cornélio Penna representaria a atuação da Graça divina, redimensionando ainda o sentido mais raso de humildade. Na intensa passagem que se segue, é Didina quem surpreende Nico Horta com um inusitado convite à vida, justamente quando este reconhecia o aspecto mentiroso de ter sido por ela chamado de amigo. A humildade de Nico Horta, por sua vez, vem à tona ao acreditar de alguma forma – tomando por certo a falsidade da cena – que não merecia receber algo tão bom de outra pessoa, ou então ao mostrar-se agradecido por ter-lhe sido revelada a bondade que potencialmente estaria em si, na pessoa boa em que pretendia se converter e que ainda não era. Curiosamente, atravessa a cena, como que pontuando num código menos óbvio dois momentos distintos, a voz de alguém que diz perto do altar e com a voz arrastada " – Um padre nosso pelas almas perdidas no mar.", e depois " – Uma ave-maria pelas almas do purgatório." Sugere-se assim que o contato de Nico Horta com Didina conduzi-lo-ia a algum tipo de redenção:

> - Amigo...-murmurou Didina, com voz abafada, esquisitamente cordial.
> Nico levantou-se, trêmulo, e depois procurou de novo sentar-se, com as pernas dobradas, como se tudo nele se tivesse partido, ao ouvir aquela palavra inesperada, pior que um insulto. E deixou-se cair no banco, arrastado pela mão dela, que se pousara molemente em seu braço.
> - Amigo – repetiu com a mesma voz pura – como você é bom...
> Nico olhou com medo aquela mão serena, que o aprisionava, parecendo vir de um outro mundo, e fechou os olhos, procurando dentro de si a verdade daquela cena mentirosa.
> - Que fizera, que fizera – interrogou-se com inquietação. Esperava ouvir gritos sem resposta, e vinha-lhe agora, em pleno rosto, aquele convite à vida...
> Uma ave-maria pelas almas do purgatório – continuou a pedir a voz arrastada.
> E no silêncio que se fez, cheio de oração mental, ergueu-se o palpitar do velho relógio da torre, cujo peso descia do alto até o solo, e o seu bater surdo encheu todo o corpo da igreja, fazendo-o vibrar.
> Era como se o coração do mundo palpitasse acima deles, envolvendo-os em suas ondas intermináveis através dos anos.
> E Nico, segurando a mão de Didina, pensava: é o egoísmo a dois que vai fugir de sua prisão, desdobrando-se, multiplicando-se em confidências, em mil pequenos sofrimentos...
> E velhas imagens, cenas esquecidas, palavras soltas acudiram ao seu chamado, confusas todas e despidas de realidade, amortecidas pela perversão, pela indiferença e pelo desprezo ... e Didina Guerra não vivia em nenhuma delas, mas seu olhar o contemplava agora com luminosa suavidade, e Nico sentia sobre o seu rosto a carícia daquela luz dulcíssima. Ela não ria mais.
> - Muito obrigado, muito obrigado – repetiu, num ritual de sonho, e suas mãos se cruzaram sobre o seu pobre peito, num gesto de pássaro silencioso.

> Nico Horta levantou-se violentamente, empurrando com ruído o banco, e, em gritos sufocados, numa catadupa de palavras que se atropelavam, ao serem abafadas, cortadas de sons inarticulados, ele tentou explicar a si mesmo aquela nova loucura:
> - Porque sou bom! porque sou amigo! Porque me agradece! Eu quero ser tudo isso!Minhas mãos são pesadas e inúteis! Meu sangue pára em intermináveis remansos, quando queria dá-lo sem medida!Meu coração se abre com dor, e se cla sem eu saber porquê [*sic*]! Peço perdão a você, Didina! Peço que não me castigue tão cruelmente!Eu não mereço essas PALAVRAS!
> No meio do murmúrio intenso e desncontrado das orações, que agora se erguiam livremente, cada um rezando por si e para si, os soluços, as frases roucas e interrompidas que Nico pronunciava, como se estivesse sendo estrangulado por alguém com lento furor, pareciam apenas uma prece comovida, diat com grande emoção. Ninguém volveu para ele olhos reporvadores; não houve a menor estranheza, mesmo daqueles que se achavam próximos.
> Didina ouvira tudo silenciosa, como se esperasse aquela explosão,e, depois de algum tempo, ergueu-se, prendeu a sai cuidadosamente entre os dedos, e suspendendo-a com afetação, como se carregasse a calda de um manto real, dirigiu-se para a porta, sem se despedir.
> E, na verdade, o veludo cor de púrpura de seu corpete, de inverossímil mau gosto, as dobras nobres da longa e velha saia, e sobretudo o sorriso sobre-humano de seus lábios, tinham alguma coisa de uma extraterrena majestade... (p.278-80- grifo do autor).

A experiência que compatilha com Didina é sem dúvida responsável pela atitude de entrega que se intensifica progressivamente em Nico Horta e que o faz ter consciência de que somente o voltar-se para o Outro poderia libertá-lo do peso de ver a vida como "fantasmagoria":

> Era preciso sair de si mesmo e procurar encontrar nos outros as respostas que sempre fizera a si próprio. Era necessário ferir e ser ferido, perdoar e ser perdoado, sofrer e fazer sofrer, para realizar a sua vida.
> Só assim ela deixaria de ser para ele uma inexplicada fantasmagoria, uma frisa lenta e enorme de criaturas indecifráveis e fatos incoerentes. (p.298)

Paradoxalmente, essa atitude torna-se mais intensa à medida que Nico mostra-se mais convencido da impossibilidade de sua realização. São extremamente fortes as passagens do romance em que Nico Horta deixa-se ver em conflito, em plena transição para um estado novo de vida que apenas se anuncia. Como consequência desses estados, tem-se a solidão insuportável, bem como a necessidade de apoio junto a Didina, aquela com que experimentava em conjunto os sentimentos "de medo e de sobrevivência" (p.301):

> – Bem sei que ninguém se aproximará de mim despido do bem ou do mal; minha vida não invade, não pesa, não fere o destino dos outros...Nunca me encontrei frente a frente com a felicidade de outra boca, à espera na encruzilhada, no encontro de caminhos diferentes. Todos os rostos se voltaram, todas a mãos se fecharam, cobertos de palidez e de sombra...As vozes amigas, velando-se, tornasvam-se confusas e surdas, e nunca pudera dizer se rezavam por outros, se murmuravam vagos anátemas, ou eram apenas reprovações, conselhos ou, talvez, palavras de carinho...

> E a solidão tornou-se intolerável para ele. Era preciso fugir, encontrar alguém que o sustentasse durante aquelas horas de transição. Vestiu-se paressadamente e, sem sentir a chuva, foi para a casa de Didina. (p.299).

Na passagem, que se estende pelo capítulo LXIII, reforça-se mais uma vez o papel de Didina como aquela responsável por revelar a verdade a Nico Horta, sempre em atitude de humildade e compaixão, ainda que de modo pouco óbvio ou inteligível. Tomado por uma necessidade extrema de que dele sentissem pena e que lhe perdoassem por antecipação de um crime do qual carrega a culpa e o remorso sem saber exatamente por quê, Nico Horta sente que nem mesmo encontrara em si mesmo a compaixão que esperava receber dos outros, ou mesmo de Didina – "[Nico] Julgava que só aqueles cuja pobreza e infelicidade eram evidentes, pelo seu descalabro físico, conseguiam obter esse ambiente de perdão antecipado e de voluntária cegueira, de que tanto necessitava." (p.300). Ao mostrar a Nico Horta "uma longa cicatriz muito recente, que descia até as sobrancelhas", Didina, de modo atravessado e sem que Nico tivesse total consciência de como isto se dera, parece retribuir-lhe com a mesma compaixão de que este necessitava, como quem ironicamente lhe quisesse fazer compreender, por meio de seu riso sem transição de sua aparente indiferença, que o perdão não é algo que se alcance por simples voltade ou necessidade:

> Nico Horta examinou-a com atenção, sem saber por que assim o fazia, sem sequer curiosidade de conhecer como Didina se ferira. Não só nada queria saber, como talvez também não pudesse dizer mesmo quem era aquela mulher que o importunava.
> - Atiraram pedras em mim- continuou Didina, depois de algum tempo, e seu rosto tomou uma expressão de choro irreprimível, mas uma luz brusca brilhou me seu olhar, e desatou a rir, sem transição.
> Nico Horta ria também, refletindo ao mesmo tempo, com desafogo, que decerto estava assim livre de saber a história daquele grande gilvaz.
> "Pelo menos não haverá lágrimas", disse assim mesmo com enfado.
> Mas Didina levantou-se e foi para a janela, com a intenção clara de dar por terminada a visita.
> [...] Nico pensava com melancólica certeza que a compaixão não era tão vizinha do entendimento como julgara, e sua indiferença se transformava agora em simples desprezo, tranquilo e perene...
> Nunca mais se aproximaria de Didinha, nunca mais sentiria em comum com ela os sentimentos tantas vezes experimentados de medo e sobrevivência.
> Mas Didina, com uma reviravolta brusca, saiu da janela, e, ainda rindo, sentou-se de novo a seu lado, e conversaram longamente, numa intimidade absoluta, durante muitas horas, noite adentro... (p.300-1).

A conversa em intimidade com Didina aparentemente proporciona um norte a Nico Horta:

> – Eu agora vou saber sempre onde devo ir – [...] vou ter para onde ir, como toda a gente. E é uma alegria para mim essa afirmação, muito diferente das outras, das pobres

> alegrias que a vida me tem oferecido, e que me parecem pequenas traições, requintes no preparo para o grande sofrimento (o cigarro dos condenados à morte.) (p.302).

Ainda que não se saiba o teor dessa revelação – talvez a consciência de Deus como sentido último que se alcança por meio da verdadeira caridade, encarada em Didina -, é patente como Nico revela escrúpulos em sentir-se alegre, ser feliz, como se a constatação de que isso seria possível acontecesse sempre em descompasso, soando inevitavelmente como traição:

> É por isso que assim as aceitava [as alegrias] – prosseguiu ele sem olhar para Didina, que ouvia com os seus olhos agora cheios de sombra – com assustada deconfiança. Quando mais tarde compreendia enfim que tinha sido mesmo uma alegria real e que me fora oferecida, era apenas breve parada no caminho da morte,e só me restava a convicção de que pela segunda vez fora traído...(p.302)[341].

Há algo perturbador nos momentos em que Nico Horta defronta-se com Didina. Muito embora ela se mostre aparentemente como aquela portadora de uma verdade nem sempre acessível a Nico Horta, suas reações permitem acreditar que o movimento oposto também é válido, sobretudo porque se irmana a este último em sua resistência em aceitar tudo o que resvale em afeição ou amizade, como se os escrúpulos de Nico fossem também os seus. Ambos parecem feitos de uma mesma matéria, tendo a mesma "necessidade de

[341] A interpretação de que Didina representaria aquela a revelar a verdade a Nico Horta, ainda que de modo indireto ou inconsciente, é reforçada na passagem que dá sequência à citada há pouco, enquanto ambos conversavam longamente. Nico Horta confessa sua extrema solidão a Didina, irmanando-se a ela em seu sofrimento, mas se equivoca, num primeiro momento, por duas razões: por não reconhecer que a solidão e o isolamento de Didina decorriam de um egoísmo baseado na humildade, em não se atribuir um valor mais alto do que poderia ter; por conferir-se mais importância que de fato tinha no papel daquele que também a teria abandonado, momento em que o valor de sua atitude humildade é, por contraste, questionado: " –Eu sou muito só, Didina – murmurou Nico Horta com respeito novo. – Não é somente você que sofre com o isolamento em que nós a deixamos.../- Em que me deixam?- repetiu ela, interrogando o rosto de Nico com desusada atenção, e via que sentiam ambos o mesmo melancólico desapontamento, surpresa igual em pleno preparo, a vergonha irmã de ter descoberto o rosto cheio de lágrimas, chamadas aos olhos, a boca vincada de rugas, cavadas voluntariamente, pela necessidade de representar a vida./'Ninguém me deixa em isolamento...- prosseguiu ela, com singular lucidez – Eu não tenho amigos, não sei quem são eles! Muitos me têm amado, outros me odeiam, mas não chego a conhecê-los./'Eu não gosto de nada conquistado a gritos ou com arrastamentos pelo chão – disse ainda e voltou as costas a Nico – As 'provas' de amor e de ódio que tenho recebido são iguais a qualquer uma outra. Nada diferente...Eu estou sozinha porque fujo de mim mesma, e fico com muito medo quando me encontro nos outros. Um verdadeiro rancor substitui num instante essa pretensa amizade que você me dedica...Você procura me ferir, e fica desesperado quando verifica que sei evitar os seus golpes...'/ Nico Horta ficou contemplando Didina, que deixou coar por entre as pálpebras um olhar lento e preguiçoso. Era preciso matar Didina Guerra em sua própria esperança, encontrar uma força interior que mantivesse seu equilíbrio com ela, refletia, pois recebera uma lição inconsciente de verdade, pela simples visão daquele egoísmo que não era baseado na estima de si mesmo."(p.303).

representar a vida", sem demostrar ter plena consciência de em que medida atuam ou são autênticos, se é que poderiam sê-lo. Os momentos em que ambos se defrontam em seus questionamentos existenciais revelam-se, assim, iluminadores a um e a outro, ainda que isso não dependa necessariamente de uma atitude consciente de quem busca conhecer o mistério do Outro. A passagem seguinte sugere que a revelação pode ocorrer ainda que uma atitude, no caso a de Nico, de voluntária bondade – logo suspeita - manifeste-se:

> Passou-lhe pela mente [referindo-se a Nico] que, há muito tempo, estivera em um hotel do sertão e ouvira vagos gemidos do outro lado do tabique, que servia de separação entre os quartos. Levantara-se pé ante pé cheio de socorro e de bondade e espreitara. No outro lado dormia picificamente um homem desconhecido...
> Agora, atrás daquela pele, no fundo daqueles olhos vazios, também dormia uma desconhecida, miserável e incerta, torturada e torturante, sem nunca saber porquê... (p.303).

Embora a personagem de Didina participe de algumas passagens apenas de *Nico Horta*, verifica-se que concentra um movimento que é absolutamente marcante nos romances de Cornélio Penna, em diversos níveis. A leitura de *Fronteira* já havia tornado evidente o "modo invertido" de Cornélio Penna conduzir as conclusões do leitor quanto aos rumos das narrativas, particularmente as reações e o destino das personagens. Estas, como reforça a leitura de *Nico Horta*, vêem-se ainda mais aprisionadas quando demonstram libertar-se do que as sufoca, acolhem os atos de caridade que se lhes voltam como insulto, ao passo que recebem humildemente, como bem supremo, as humilhações e o desprezo dos outros; sentem o apelo máximo da vida quando já prestes a morrer, e o nascimento de um filho anuncia-lhes um futuro visto como morte, já que uma reprodução do passado. As personagens de *Repouso*, quanto a esse aspecto, como se acompanhará logo adiante, não são exceção.

Além de iluminar a questão do sofrimento, compreende-se o papel paradigmático de Didina por um outro viés: a personagem concentra em si o ritmo particular e desconcertante de Itabira, estado "fora dos eixos" que impregna as narrativas e que é literariamente construído por um esforço meticuloso em frustrar as expectativas do leitor, expressando-se em última instância pela contramão do que é dito. O modo vertigionoso e extremo a que o romancista conduz esse processo não se revela de modo aparente: marca-se pela sutileza com que as várias camadas de interpretação são construídas sem que uma anule necessariamente a outra, resultando daí a impressão de que uma nova leitura é sempre

uma grande revelação ou aprendizado, não obstante o mistério paradoxalmente se mantenha e seja inquestionável em sua complexidade. Ao contrário de anular-se como efeito pela sua exaustiva repetição, esse modo invertido de dizer as coisas reforça o movimento "para dentro" que conduz a um universo cultural fechado em que se identificam marcas do patriarcado e da escravidão, intensificando a sensação claustrofóbica da leitura dos romances; tendo em conta a dimensão católica da ficção corneliana, cria a sensação de que, em seu caminho rumo à redenção, um conturbado embate de forças atua sobre as personagens sem que elas tenham disso total consciência, como se fizessem parte de um jogo em que a Graça divina se manifesta de forma absolutamente sinuosa, tal qual participassem, como Maria Santa em *Fronteira*, de um ritual de preparação para a Santidade. Nesse sentido o universo de Itabira poderia ser entendido como um microcosmo potencializador do mistério da própria vida.

No capítulo LIV, Nico mostra-se-nos como em êxtase místico, quando vem à tona aquele que seria o sentido último de sua busca: Deus. Na narrativa de *Nico Horta* não é aleatória a nomeação de Deus como o grande porquê que resumiria tantos outros na vida de Nico, justamente num momento em que as conquistas de seus anseios à santidade revelam-se-lhe como "pobre mascarada". Segue essa mesma lógica a "corrente subterrânea" que brotava de "fontes envenenadas", e que invadia Nico de forma arrebatadora nos maus dias, fazendo-o persistir em sua espera:

> Já bem longe de tudo, refugiado em seu quarto, separado do mundo por involuntárias e invisíveis muralhas, Nico Horta deitou-se na cama muito clara, colocada no meio do aposento, cortado de grandes luzes pelas quatro janelas abertas, e sentiu-se mergulhar, devagar, cada vez mais baixo, primeiro a cabeça, e depois, lentamente, sem se dobrar, o corpo, num desesperado e preguiçoso êxtase.
> Todos os porquês que o tinham acompanhado se resumiam agora em um só... a alegria de sua própria conquista, o sereno consolo de sua limitação, a renúncia, que o tinham sustentado nas horas humanas, muito iguais na sua aparente simplicidade, eram então uma pobre mascarada...
> - Por que Deus vela o rosto *agora*? – repetiu a meia voz.
> Soluços silenciosos, longos, secos, o sacudiam da cabeça aos pés. Sentia-se arrebatado, lá embaixo, pela cadeia rápida dos dias perdidos, para um vago sorvedouro sem cor, todo de esquecimento e de inutilidade. Seus olhos estavam presos no tempo, fora de seu corpo, e o examinavam com minuciosa atenção.
> Trazia dentro se si uma corrente subterrânea, surda, destruidora, segura e lenta, de tudo em sua passagem, vinda de fontes envenenadas. Essa corrente, avançando implacável, independente, que o cercava, de súbito, nos maus dias, fazendo-o parar, fascinado, titubeante, esquecido, sabendo apenas esperar, esperar...
> E levantou-se de novo, e de novo percorreu a casa. (p.283 –grifo do autor).

Nessa busca que se dá num percurso sinuoso, muito além de qualquer tentativa de racionalização, o limite entre aproximar-se e afastar-se de Deus por meio do sofrimento revela-se extremamente tênue -"E todos os dias Nico Horta voltava para casa com mais um espinho em seu cilício. Seus sacrifícios eram invejados, e a sua caridade se dispersava em cumplicidades, afastando-o de Deus..." (p.203). No universo da ficção corneliana, identifica-se mesmo certo escrúpulo quanto à experiência da felicidade. É exemplar, nesse sentido, a seguinte passagem:

> - Felicidade! – disse ele [Nico] em voz alta, comentando agora as palavras de Rosa – as menores alegrias parecem-me emprestadas... pequenos empréstimos feitos de má vontade e de forma humilhante, e eu os repilo com raiva e com o vago receio de estar cometendo um sacrilégio continuado... É preciso sempre substituir uma mentira antiga por uma mentira nova... (p.324).

Em outro momento, como em "sonho pressago, sem começo nem fim" (p.327), Nico pressente alguém que o acompanhava e de quem tenta desvencilhar-se, como se a própria morte iminente tomasse forma física. Deixando-se levar por um momento intenso de alucinação, Nico vê-se em meio a uma multidão que só fazia acentuar o seu isolamento. Não consegue compartilhar com a alegria dos outros à sua volta, como se não soubesse ou não lhe coubesse fazê-lo:

> Que fizera? certamente não era assim que se manifestava fraterna alegria.
> - Deve haver - refletiu vagarosamente – deve haver uma língua convencional, todo um sistema de gestos e sinais que ignoro, e que nunca me atreverei a perguntar qual seja...(p.330).

Percebe-se então que Nico encontrava-se em meio a uma procissão religiosa, entre andores, santos e cânticos, quando

> [...] sentiu enfim que se transformava em um ser fantástico, sem limites, livre da triste desordem que carregava dentro de si, como um fardo maçico, curado de sua moléstia oculta, tendo encontrado uma felicidade mais profunda do que o esquecimento (p.331).

Quando se sente tomado por tal sensação, porém, vozes desconhecidas – seria a dele próprio?- sugerem querer alertá-lo para a importância do sofrimento inumano das almas:

> Mas logo ouvia que lhe diziam, baixinho:
> - Todo o sofrimento que lhe é necessário, ele não o sabe tirar da vida real...
> Ou então, aproveitando o instante entre um hino e outro:
> - A felicidade se aproxima, obscura ameaça! (p.332 – grifo do autor)

Apesar dos escrúpulos e de forma conturbada, Nico sente que

> Era necessário andar, era preciso defender o tesouro que se agitava em seu coração com implacável e feroz alegria, a inocência divina, a verdade virgem e insuspeitada que o fazia correr, com sua vontade indecifrável, à procura do fim, do remanso eterno daquele rio que o lançava fora de si, ora com indiferença, ora por esquecimento (p.333).

Ao voltar para casa e deparar-se com a noiva e os pais e irmãos de Rosa, porém, "Nico não pode conciliar-se com aquela segunda realidade que se apresentava assim bruscamente." (p.337); como se o rompante de felicidade que sentia não perdesse seu verdadeiro sentido numa dimensão mais concreta.

A incompreensão, grande marca do modo como Nico Horta relaciona-se com os demais e consigo mesmo, não impede que de alguma forma e para além da inteligência comunique-se com o que sugere ser uma dimensão divina, quando então é possível atentar para o "fim" a que a trajetória da personagem conduz.. É o caso, por exemplo, do que ocorre logo após a cerimônia de seu casamento com Maria Vitória, quando Nico percebe-se exausto e, como em vertigem que lhe parecia o "sonho final, único" (p.343), vem à tona o quanto "Estava mais uma vez só!" (p.343). Crescendo-lhe a consciência da morte – "Havia uma despedida em toda a sua pessoa." (p. 344), sente que " A lembrança longínqua de suas próprias palavras de redenção, ditas com fervor, chegava agora torturante na água imensa e imóvel de sua incapacidade ..." (p. 344). Vendo-se sem forças para procurar dentro de sua impotência o verdadeiro caminho de sua salvação, Nico sugere ver no suicídio um modo ao menos de integrar-se à vida:

> " Como poderei viver? Perguntou a si mesmo, e o medo de não poder sair da gaiola de ferro de seus próprios limites, o terror do absoluto, que viria provocar a ruptura definitva consigo mesmo, fizeram com que se debruçasse na janela mágica, sobre a cidade estrelada.
> Um gesto, um salto, e estaria de todo livre, dentro da vida, dentro das coisas, dentro da terra...não seria mais apenas um acessório, um complemento, um escravo à espera de seu senhor, tendo sempre que reunir suas forças, aguardando ordens, sem nunca poder dá-las, com o subterrâneo pavor de ser obedecido...
> Seria como aquelas casas, que pareciam tremer no calor da madrugada próxima, seria como as sombras indistintas, que lhe acenavam no alto do morro distante... (p.345)

É justamente nesse momento que se dá a seguinte intervenção misteriosa:

> Foi quando Nico Horta se voltou e encontrou-se diante da grande figura.
> Era muito alta, e suas vestes resplandescentes se agitavam como se tivessem vida própria. Tudo nela subia de um sólance, em linhas vertiginosas, até sua boca entreaberta, onde os dentes fulguravam. Sobre ela, soltas no ar, seis asas batiam, lentamente.

> Era completo o silêncio, mas de toda a sua pessoa irrompiam gritos, cânticos e vertiginosos gemidos, tão altos, tão sobre-humanos, que nada se ouvia. Comtemplava alguma coisa, muito alta, e parecia manter com Alguém invisível um misterioso e gigantesco diálogo... (p.346).

Não parece haver relação muito clara, tampouco, entre ver/ouvir Deus e estar mais próximo Dele, mesmo porque em momentos como esses a própria noção de humildade é questionada verticalmente, num jogo tenso entre as dimensões humana e divina**:**

> - Eu sinto o meu coração abrasar, fora de mim; ouço o que Ele me diz no caminho de Emaús – disse um dia Nico Horta ao padre que o acompanhava – mas...
> E parou sufocado, reconhecendo, de súbito, as palavras que se tinham gravado, como escrita a fogo, na sua memória, e olhou com perplexo terror para o seu companheiro, que se mantinha calado.
> Nesse mesmo momento, em plena noite, passou por eles um cavaleiro envolto na sua velha capa, e Nico Horta *sentiu* que o fitavam com monstruosa tristeza dois olhos sem rosto.
> E o cavaleiro passou, sem lhe estender a sacola, sem receber a moeda, que lhe ficou na mão, por muito tempo, num gesto inútil de esmola. (p.205 – grifo do autor)

É notável o modo como Nico Horta ultrapassa com seu olhar a realidade mais superficial, penetrando, ainda que sem compreender, uma região misteriosa repleta de pequenos sinais sentidos por vezes como definidores do seu destino. A cena acima parece repercutir no capítulo seguinte, quando seu cão olha-o com intensidade nos olhos, como se nesse olhar de extrema pureza residisse alguma resposta para suas aflições – talvez o verdadeiro sentido da humildade-, como se dissesse algo de sua atitude diante do esmoler antes de chegar em casa. Identifica-se no comportamento de Nico Horta uma tensão entre prender-se e libertar-se do mundo, que o toma como por encantamento. O gesto de humildade que residiria na suposta atitude de Nico ao segurar a moeda, como se ele mesmo se oferecesse como esmola ao cavaleiro, que sequer lhe pede algo, ganha novos contornos na cena que se duplica. O olhar do cão parece desmascarar a atitude de Nico Horta, dada a pureza desinteressada do animal que contrasta com seu "falso gesto protetor", que por sua vez poderia ser um duplo da entrega da moeda. O modo abrupto como o "encantamento" se desfaz e a persistência do "outro olhar" que o espreita– supostamente do esmoler – sugerem que de alguma forma a verdadeira atitude de humildade residiria nos olhos do cavaleiro e do cão. Reforça-se assim, o aspecto humano de Nico Horta, "os vestígios de sua passagem entre os homens" -, justamente – e não ao acaso, quando "Quiz reduzir a verdade à sua exata proporção". Não se pode ainda descartar a interpretação de que a dimensão humana de Nico teria como duplo a humanização de Deus na imagem do esmoler:

> Havia neles [nos olhos do cão] uma verdade indecifrada. E Nico Horta compreendeu que chegara a um desses momentos nos quais um pequeno acontecimento, como o simples mover de uma chave nas estradas de ferro, orientam o destino para caminhos novos e desconhecidos. Um sofrimento ao mesmo tempo de terror e de alegria pesou sobre seu coração, e a discordância das coisas o exaltou, por instantes, com estranha violência.
> Estaria ali – pensou, - a resposta aos seus pensamentos, que o faziam debater-se angustiosamente na terra? Por que sentia que todo o seu ser se tornava leve, como se cortassem, imperceptivelmente, as raízes que o prendiam ao mundo? E sabia, entretanto, com atroz lucidez, que em seu corpo, em suas mãos, pesavam demasiados vestígios de sua passagem entre os homens...E sentia invadir o seu coração uma torrente impetuosa de alegria, trêmula de indulgência e de simplicidade, e a esperança da paz vinha de envolta com essa onda de inverossímil felicidade.
> O animal parecia querer dizer-lhe alguma coisa muito clara, mas a linguagem de olhar, onde pairava talvez um sorriso, era extraterrena, incompreensível de tamanha pureza. E Nico Horta, no silêncio de seu quarto, sentia que se confundia a música da água invisível , em seu eterno gotejar, com as batidas duras, vagarosas, de seu coração. Quis reduzir a verdade à sua exata proporção, e colocou as suas mãos pálidas, vazias de sangue, num falso gesto protetor, sobre a cabeça do animal, que imediatamente vestiu de humildade as suas pupilas.
> Cessara o encantamento.
> Nico Horta, levantou-se e caminhou pelo quarto, seguido do cão. Quando passou pela porta, por onde entrara, fechou-a bruscamente, como se o outro olhar o estivesse espreitando. (p.206-7).

Em meio ao tumultuoso percurso de Nico Horta, Didina, como se constituísse um duplo de Itabira e de seu modo particular de conceber o sofrimento como aprendizado para a redenção, seria aquela a mostrar ao companheiro o verdadeiro sentido da humildade, alertando-o para a grande tentação de aceitar o mal como um castigo – "A tentação de aceitar o mal como um castigo, o mais escuso dos atalhos humanos, fazia caminho dentro de seu coração [de Nico], desde que resolvera perdoar a si mesmo, e veio lançar sobre suas dores um bálsamo lento e venenoso." (p.319). Parece caber a Didina, nesse sentido, o papel de apontar a Nico o verdadeiro e complexo sentido de todo sofrimento, angústia e desespero de sua vida, motivando-o a repensar o verdadeiro sentido da felicidade e da liberdade.

No capítulo LXXXIX, já estando próximo o final do romance, Nico encontra-se em uma igreja como em estado de transe, quando então percebe estar ali Didina Guerra, que age como se o convidasse a tocar um velho órgão diante do qual ela se recostara. Sem sequer cumprimentá-la, Nico senta-se diante do antigo mecanismo, deixando-se levar "por aquele cântico que se tornara independente de sua vontade, e perdeu-se em um sono complexo, onde pairava a liberdade, o amor sem limites, acima dele, de tudo e de todos." (p.359). A reação de Didina, porém, é extrema – " –Não, não – murmurou

Didina Guerra, fechando o tampo do orgão sobre os seus dedos – é uma falta que você está cometendo. É um pecado...” (p.359). Nesse momento, “com a voz afetuosa e o gesto muito natural”, indica-lhe o padre que se dirigia ao confessionário; talvez previsse as seguintes palavras de Nico, como quem pretendesse que o companheiro apreendesse de sua sensação de extrema liberdade e gozo algo de mais verdadeiro e significativo a entregar a Deus, supostamente diante da morte:

> Padre, eu sinto que morro aos poucos – disse Nico Horta fitando, fascinado, a placa de metal com pequenos orifícios que tinha diante de si – e quando chegar o verdadeiro momento de minha morte, nada terei já para entregar a Deus (p.361).

As palavras do padre só fazem acentuar, num primeiro momento, o aspecto simplista de sua conclusão e, com este, a intensidade da dimensão religiosa diluída da ficção corneliana, como se ela estivesse além de qualquer interpretação possível:

> - Justamente, você segue uma evolução natural a Jesus Cristo, e todo esse confuso drama que você não compreende representa apenas o itinerário de sua vocação religiosa – ouviu Nico Horta a placa murmurar, e não poderia dizer se era realmente alguém que com ele falava, ou o diálogo se travava unicamente em sua alma (p.361).

Ao longo da passagem, a suposta voz do padre ganha uma dimensão indeterminada – “responderam” (p.362) -, o que leva a questionar se seria essa uma confissão de Nico ao padre, ou então uma auto-confissão ou tentativa de entender a sua busca. O que parece importar é que Nico é levado a questionar se Deus estaria dentro de si, quando então vem à tona o tênue limite entre a possibilidade de encontrá-Lo e o perder-se em pretensão orgulhosa:

> – É uma contradição flagrante essa – responderam – e você devia envergonhar-se dela! A sua ambição é insensata, porque penso que você pretende encontrar dentro de você a presença... uma sofreguidão de companhia divina como essa só pode ser resultante de orgulho, ou de incompreensão de sua própria finalidade, e o seu lugar não é em um convento...
> [...] - Eu não espero encontrar dentro de mim o que diz – murmurou Nico Horta, espalmando as mãos sobre a placa de metal, como se quisesse impedir a passagem dos sons e toda a extraordinária brandura do martírio compôs o seu rosto – quero abrir-me, quero preparar-me para que essa visita, mesmo que não se realize, se torne possível! Essa possibilidade não me perturba, nunca pensei na sua realidade. Mas – afirmou a si mesmo, espavorido, diante de sua audácia, e era certamente a primeira vez que ouvia essa afirmativa, dita pela sua própria voz – mas, é necessário que ela exista! (p.362-grifo do autor).

Ao dizer que não saberia explicar quem de fato falava, Nico julga repetir o que lhe diziam, reforçando que o verdadeiro sentido do processo por que passava não poderia

ser traduzido por palavras, já que pertencente a uma dimensão outra, certamente aquela em que procuraria penetrar a própria ficção de Cornélio Penna:

> - Não sei, não sei!...por baixo das palavras há um outro mundo que vive, complexo e palpitante , e quando tendo conseguido abandonar a superfície, a estrutura das frases, nele mergulhamos, com uma terrível e amarga vertigem, de perda completa e alucinante de pé, penetramos em novos e desconhecidos caminhos... e há um grande desequilíbrio para todos, talvez mais angustiosos para aquele que não traz consigo a mais perigosa das armas, o conhecimento (p.363).

Não menos sugestivos são os últimos momentos de Nico Horta, mais precisamente quando se encontrava na cama de uma casa de saúde, olhando para as paredes, enquanto "no quarto cinco pessoas, imóveis, o contemplavam penalizadas." (p.373). Visto pelos demais como se delirasse, embora não tivesse febre, Nico sugere que a possibilidade divina atrela-se à necessidade de reconhecer suas verdadeiras dimensões humanas:

> - Eu não sentira ainda as minhas próprias dimensões – dizia ele à sua sombra que se desenhava vagamente na cal da parede – não conhecera os meus pobres limites, e saíra deles, sem o saber, e daí a minha sensação sempre renovada de abandono, de solidão, de falta de ponto de partida, de perda do meu verdadeiro ser... sem alcançar que estava apenas fora de mim mesmo, e não da possibilidade divina, que não existe por mim, mas em mim... (p.373).

Ao abrir os olhos e voltar-se, de repente, a Da. Ana, Maria Vitória e o Sr. Andrade, que se ajoelhavam junto ao seu leito, Nico Horta parece de alguma forma renomeá-los, para além da aparente redundância do gesto; como se revelasse uma nova consciência de si, do Outro e de Deus, espécie de recomeço, ou novo "romance" – de acordo com o título- segundo uma nova base, a idéia de que a possibilidade divina estaria em si [342]:

---

[342] Pouco antes de sua morte, Nico é flagrado mais uma vez em estado de suposto delírio, espécie de chamado ou profecia que antecipa o seu fim já próximo (capítulo CCIV). Nele, Nico vê-se em um trem, acompanhado de uma misteriosa Leonor – " ' Quando morreram as pessoas que moravam aqui, Leonor – mas, quem é Leonor? Já duas vezes que falo em Leonor. Leonor não mostrou tristeza alguma!" (p. 370). A imagem do duplo mais uma vez acompanha Nico Horta– presente, inclusive, na cena final que se acompanhou há pouco, em que a personagem falava `a sua sombra na parede do quarto do hospital. A figura da própria Leonor parece aqui desbobrar-se de alguma forma, mesmo porque se sugere não ser o dela o corpo que se encosta a Nico, em pleno abandono, percebido por este como "uma tentativa simples e serena de convívio e união" (p.371) – seria, na verdade, um duplo do próprio Nico? A presença do "companheiro", que soluçava baixinho, intensifica em Nico o sofrimento que marcara sua trajetória, como se a ele de alguma forma se irmanasse. Num outro nível, ainda, o próprio movimento do trem revela-se um símile do percurso da vida de Nico, como se o capítulo se sobrepusesse àquele em que se acompanham os seus últimos instantes de vida: "Já não estava sozinho, pensava com secreta e imponderável alegria e chegou a desejar que a viagem não terminasse nunca e toda a sua vida se esgotasse naquele torpor doloroso e sacudido, onde tudo em seu corpo se entrechocava e se fazia sentor,

> Esta é minha *mãe*, esta é minha *mulher*, este é meu *amigo*. Conheço-os agora, e sei que existem, que são reais...quero que me aceitem... eu vou ficar bom e viver realmente com vocês, porque os aceito, também. Eu sei agora que devo obedecer... e viver..." (p.374 – grifos do autor).

Cessa de respirar e morre sem um gesto, um suspiro, ficando a impressão de que jamais se poderia adentrar o seu mistério – " [...] e o Nico Horta que ia viver um novo e diferente romance em suas memórias ali estava, como uma figura de cera, na sua límpida imobilidade." (p.374).

2.3. A leitura de signos do passado

Em *Fronteira* como em *Nico Horta*, não se verifica da parte de Cornélio Penna qualquer intenção de projetar personagens que reflitam com clareza o contexto histórico-social em que se inserem. Este é recuperado com certa dificuldade pelo leitor, que deve reunir elementos dispersos na narrativa; o que não significa, de modo algum, que as relações de poder em questão não sejam (re)vividas com intensidade pelas personagens.

Movido por questões existenciais que o aproximam das personagens centrais de *Fronteira*, Nico Horta também se entrega à percepção vertical do que o cerca como se buscasse nesse movimento uma resposta para suas aflições, como se fossem embaçadas as fronteiras entre a paisagem, as demais personagens, e o conjunto de forças que persistem no tempo e que atuam sobre elas de modo implacável. Porém, no segundo romance de Cornélio Penna, identifica-se uma nuança particular: em determinadas passagens, as

---

em apelos surdos de dor e de enorme lassidão./Quando o trem se detinha e os eternos grilos das pequeninas estações entoavam o seu hino da pequena saudade, uma paz enorme e penetrante o invadia e pensava que enfim achara o seu verdadeiro lar, no silêncio sem fim e na grande noite dos campos maus que o cercavam./ Chegara ao pouso esperado e duradouro, ao lugar do esquecimento e do sofrimento novo.../Depois, com o grande ruído das ferragens, os rangidos dos trilhos, os encontros brutais dos carros, batendo uns nos outros, vinha novamente o martírio detalhado, minucioso, fibra a fibra, nervo a nervo, da corrida interminável, terra afora./Cheagava a desejar, em meio das dores confusas e fulgurantes que dançavam em seu cérebro, que um desastre súbito , tremendo, pusesse fim a tudo aquilo, agora que sentia amparado por aquela espádua irmã, aquele corpo inteiramente entregue ao seu, num abandono sem desejos e sem pensamentos./Morreria confundido com ele, e já não seria só, miseravelmente sozinho diante da vida, deixando sempre cair tudo o que dele se aproximava [...]/Por que não podia dormir? Dormir... dormir... e a sua cabeça caiu-lhe ao peito, pejada de sonhos que se emaranhavam entrecortados de sobressaltos e de sustos incoercíveis./O último foi-lhe causado por alguém que lhe gritava alguma coisa. Abriu os olhos turbados de sons e de miséria. /Chegara./Olhou para o lugar ao seu lado. Estava vazio. Quis levantar-se e sair como os outros e não pode. A voz desconhecida de um homem que dele se aproxinara com outros – disse-lhe indiferente:/- Vou mandar buscar uma ambulância. O senhor está doente. Para onde devo mndar levá-lo?" (p.371-2).

relações de poder vêm à tona com extrema intensidade e de forma iluminadora, num processo em que ganha evidência a visão de personagens aparentemente secundárias, como as mucamas e ex-escravos que convivem com seus senhores sob o jugo de seu poder. As fronteiras temporais tornam-se nesses momentos mais fluidas, reforçando a impressão de que os romances de Cornélio Penna giram em torno de uma mesma órbita em que passado e presente não têm seus limites absolutamente claros. Caberia considerar que Cornélio Penna deixaria assim entrever a intenção de desvelar progressivamente em seus romances o grande quadro histórico-social que se descortinaria em *A menina morta*, centro de sua ficção.

No capítulo XXVII, Nico e Pedro mergulham em um clima de angústia e suspeita acentuado pela presença da "Viajante", quando então os criados

> [...] se aproximaram com precaução, no receio sempre presente dos súbitos furores dos donos da propriedade, inexplicáveis para eles, agora entravam e saíam com inesperada segurança, sabendo-se invisíveis diante da preocupação absorvente dos seus tiranos (p.226).

Nesse breve comentário do narrador, que descortina o ponto de vista dos criados, chama a atenção o termo "tiranos", sobretudo porque parece mais condizer com o comportamento de Da. Ana, que propriamente o dos gêmeos. Tal passagem torna-se particularmente importante ao evidenciar uma lógica que funciona nas camadas menos óbvias da ficção corneliana, da qual tratou Luiz Costa Lima: a relação de dominação entre seres hierarquicamente distintos sugere ser intrínseca ao sistema patriarcal-escravocrata, independentemente de quem sejam de fato os patrões e de como se comportem em relação aos que estão sob seu jugo; o que não implica que aqueles que detêm o poder não sofram o peso deste. Trata-se de sistema cíclico em que o perseguidor é também o perseguido, como já haviam observado Luiz Costa Lima e Luís Bueno[343].

Em *Fronteira*, como se acompanhou, Tia Emiliana ao mesmo tempo incorpora a autoridade, como dela é vítima, o que é evidente nos momentos em que sucumbe, mostrando-se frágil e suscetível ao julgamento do narrador, sobretudo. Ainda nesse romance, o narrador e Maria Santa parecem carregar uma culpa de outros tempos, e sentem-se oprimidos não só pela autoridade da senhora controladora, mas também por circularem num universo em que reconhecem signos de um poder cerceador, certamente o

[343] Consultar a esse respeito "Da fortuna crítica de Cornélio Penna: dois extremos", nesta mesma tese.

mesmo que subjugava as mucamas ao controle dos patrões. Em *Nico Horta*, aponta para esse mesmo sentido o fato de Da. Ana ser ao mesmo tempo vítima e algoz; sofre o peso da autoridade e da violência de seu pai e de seu primeiro marido, incorporando essa mesma autoridade no modo como se relaciona com os filhos e os criados. Ainda que se tenha restringido àquelas que são as personagens centrais do romance, não seria arriscado observar que, na ficção corneliana, nenhuma personagem estaria imune aos efeitos de um passado que se arrasta no tempo como fantasma.

A passagem que se acompanhará a seguir - que dá sequência à que se analisou há pouco – bem exemplifica como em *Nico Horta* as aflições de patrões e (ex)escravos articulam-se num certo nível. Tal cruzamento permite que o contexto histórico em cujo centro se desenrola a ficção corneliana, este sempre latente, venha à superfície da narrativa com extrema intensidade. Além disso, possibilita que as aflições de Nico Horta – e nelas a questão dos gêmeos – sejam abordadas de um ponto de vista que as redimensione à luz de um contexto histórico-social mais delimitado. A alternância de pontos de vista, além disso, ilumina o sistema cíclico de que trata Costa Lima: Nico Horta e sua ama de leite mostram-se ao mesmo tempo vítimas e algozes de uma lógico cujo campo de funcionamento encontra-se além de seu controle:

> Na cozinha, a velha negra que os criara via e ouvia tudo com a resignação fatal de sua raça, pois ela sabia que dos senhores ela devia ter medo sempre, um terror sagrado que guardava no fundo de seu coração de mãe humilde e forte, iniciada desde a infância nos mistérios e castigos das famílias de seus donos.
> - Negrinha, reza direito! - dizia-lhe secamente a sinhá-moça daquele tempo, dando-lhe forte pancada na cabeça, quando não conseguia fazer sair da garganta o erre de fruto ou de espírito.
> Vinham-lhe as lágrimas engulidas em silêncio, mas não podia nunca completar aquelas palavras de santo, e tinha a sensação de estar numa roda de suplício, dominada pela sinhá, que tudo tinha e devia ter, porque assim era o mundo (p.227)

Nesse mergulho no passado, guiado pelo narrador, a ama de leite revive um episódio de muito sofrimento e angústia, marcado pela relação delicada entre as mães negras e os filhos dos senhores:

> Depois, quando qualquer daqueles meninos-deuses passava por ela, já sabia que devia fingir que não os via, e o seu desejo imenso de acariciá-los, de tirar-hes os sapatos brutais, em contraste com os pés tão brancos, bons para serem acarinhados, disfarçadamente, como grandes flores, ao tirar-lhes as meias, o mais lentamente possível, prolongando o receio delicioso de um ponta pé atirado distraidamente ao seu velho ventre estéril, habitado apenas por fantasmas desprezados, tinha que ser guardado bem fundo.

> Ela sabia que só poderia satisfazê-lo nas doenças violentas, que os derrubavam de vem em quando de seus altares (p. 227).

Vem à tona, assim, com intensidade dramática, a complicada relação de maternidade entre as mães de criação e os seus filhos postiços, que na verdade são os filhos dos patrões. Trata-se de um amor que se vê impossibilitado de completar-se pela distância hierárquica entre os lados envolvidos numa relação, ainda assim, de extrema proximidade:

> E então a sua vingança excedia todos os limites, num complicado dédalo de cuidados e de ciúmes, de prerrogativas e de precedências que nenhuma outra criada lhe disputava, mas que lhe dava um terrível trabalho para destruir e desarmar, até mesmo quando nem sequer uma sombra delas existia, tomando a sua frente.
> Para seu equilíbrio era preciso conservar o terror da injustiça, da resistência ao seu amor enorme, e esse terror era transposto para uma guerra surda que descobria num simples olhar de soslaio, num comentário mal compreendido, na sua passagem para o quarto onde o doente a chamava aos gritos (p. 227).

Como se acompanha, dá-se uma relação conturbada, que envolve amor mas também construção da resistência a esse amor por meio da prática de pequenas vinganças, da construção de artifícios de defesa; pretende-se assim falsear o amor que se sente e também o cuidado e a atenção dedicados, ainda que os mesmos venham a mostrar-se artifícios por demais verdadeiros para depois serem desfeitos. Já crescidos os filhos, no caso Nico e Pedro, a consciência de que se tornaram inacessíveis é acompanhada da certeza de que dela ainda precisarão:

> Já homens, eles se tinham tornado inacessíveis, e a partida para a cidade trouxera-lhe um pouco de paz, pois sentira-se de tal forma sem apoio, que se entregara ao correr dos dias, como esforço de antigo naufrágio.
> Agora, elas os tocaiava, vendo-os andar de um lado para outro, sustentados apenas por um fio que, ao partir-se, os entregaria em suas mãos, inteiramente. Sabia, por instinto, de modo confuso e triste, que tudo estava empenhado naquele esforço que os mantinha em pé. Então seria a sua vez de salvar, de recolher um dos restos, ou talvez os dois, da catástrofe definitiva (p. 226-8).

A relação entre a mãe negra e os filhos dos patrões torna a surgir no capítulo LV, dessa vez com nuanças um pouco distintas. Entrando no "quarto dos badulaques", Nico põe-se a revirar malas, gavetas e armários como se procurasse alguma coisa - "Tentava, assim, enganar, distrair, o prisioneiro louco que trazia dentro de si, sempre pronto a exacerbar e ultrapassar todos os sentimentos." (p. 284). Entre outros objetos, encontra "três medonhas gravatas", em cujo invólucro reconhece, surpreso, suas iniciais. Apesar de reconhecer a sua letra, não se lembra das mesmas e de como as teria podido usar; deviam

ser de uns vinte anos atrás. Observando-as, reconhece uma mancha em uma delas "[...] e os seus olhos se fixaram maquinalmente nas manchas cor de ferrugem que enfeavam de modo estranho uma delas. Aquelas manchas pareciam de sangue..." (p. 284). Nesse momento, é tomado por recordações ao ouvir uma voz que lhe provoca uma sensação agradável :

> E logo uma voz rouca e alquebrada, mas tão querida, tão suave como a mais linda das músicas, soou aos seus ouvidos.
> - Eu me feri e manchei esta com o meu sangue - dizia a voz - e o nenen a guardará para sempre, como lembrança da velha, não é?
> Quantas recordações, revoantes, bateram de chofre em seu coração, tentando sufocá-lo, e fazendo com que uma onda amarga subisse à sua garganta e aos seus olhos! Em torno dele, como as chamas que se ateassem e se erguessem, apressadas, devoradas, surgiu forte e intacto, invasor e infinito, o amor escravo de sua mãe negra, incompreendida e desprezada, mas não vendo nem querendo ver o mal em seu despótico e pequeno senhor.
> Sentiu então nos pés o contato rude das suas tristes mãos que acarinhavam sutilmente, olhando-os e dizendo com vagarosa e esquisita tristeza: que pena! que pena!...
> Um dia, bruscamente, perguntou-lhe: pena por quê?
> Ela quisera responder, e depois de repetidas interrogações e de alguns gritos ásperos, o menino dera-lhe com os pés um golpe seco em pleno peito caído e mole; diga: digaaaa [sic]...!
> Ela respondera, sufocada por um soluço guardado, com os olhos obstinadamente baixos, para não correrem as lágrimas: por isso mesmo, por isso mesmo, nenen...
> Queimou-lhe ainda o coração a gota brilhante que vira nascer e correr na pele negra, engolfando-se no seio onde se apoiara pequenino. Todo o orgulhoso remorso que o fizera calar-se durante vários dias, num mutismo feroz, de que saía apenas para soltar breves gritos inarticulados, de raiva para com seu irmão e com sua mãe, tornou a fechar sobre ele as suas tenazes.
> Tinha querido castigar-se com minúcia exasperante, mas nada conseguira, e perdera pé muitas vezes, na revolta em vagalhões de todos os seus sentimentos, na luta negra dos mais longínquos pressentimentos com as mais próximas realidades de criança fraca e indomável. Odiara a pobre velha preta, que se vingara nele tão atrozmente de um simples gesto infantil, que reproduzira de Pedro.
> E a antiga pergunta que fizera a si próprio, e que retumbara em sua mente, provocando um grande vazio, cheio de ecos sonoros, mas incompreensíveis, surgiu de novo dentro de Nico Horta:
> - Por que só ele devia ser perdoado?
> Todas as também antigas queixas que tivera de si mesmo, ali estavam, à sua frente, ameaçadoras e paradas, cortando como há tantos anos o seu caminho. (p. 285-6)

Ao responder a Nico " por isso mesmo" quando este a interrogava sobre o porquê de lamentar-se enquanto o acarinhava, a ama de leite poderia estar se referindo à impossibilidade de ver realizada sem conflito e violência uma relação intensa de amor. O ponto de vista agora, entretanto, é o de Nico Horta. A atitude da escrava é encarada por este como vingança pelo fato de julgá-lo inferior a Pedro, a quem Nico tentava imitar com o golpe que lhe atinge o seio. Certamente mais importante que nos certificarmos se a ama de leite vingava-se de Nico é o fato de que ambos são vítimas de seus próprios mecanismos de

defesa. Quanto à ama de leite, a posição hierárquica que ocupa em relação ao filho dos senhores não implica que seja encarada necessariamente como vítima.

A compreensão de que no passado seriam encontradas as respostas para suas aflições é revelada a Nico Horta em um momento de "iluminação súbita, total" (p.233), quando, porém, as imagens reforçam o quanto essa comunicação revela-se conturbada e por meio de elos voláteis e transitórios, mesmo porque se sugere que ela possibilitaria tocar numa verdade interdita:

> Tudo se fechou sobre ele; o céu escureceu, as nuvens abaixaram e os pássaros cessaram o seu vôo. Aqueles que dele se aproximaram pareciam vindos do nada, e só o esforço de assumir um aspecto real os aniquilava e os rejeitava ao seu inexistir anterior. Fixou com pavor duas mãos que se estendiam para as suas, vendo nelas apenas dois monstruosos campos de combate, de vida e de morte, e esperou com horror, quando elas o tocassem, que se desfizessem em líquidos viscosos.
> (Sentiu o cheiro sufocante da podridão que nelas se achava escondido.)
> Mas uma voz, perfeitamente normal, sonora, sadia, disse-lhe tranquilamente: "Nico! espere um pouco mais..." (Espere, espere...- pensou ele, com impaciência, - como poderei esperar, se a morte aí está, ao meu lado, ao lado de tudo e de todos...)
> Fez um esforço, penoso lento, para não olhar para trás, e disse com um sorriso: "Ao lado, não, *dentro*." E as paredes muito brancas do quarto pareceram-lhe desertas, enormes. Atrás delas agitavam-se fantasmas transitórios, passageiros de um dia, que se paroximavam, diziam coisas desconexas e se retiravam, violentamente arrancados por mãos desconhecidas. Ele era o único ponto fixo em toda aquela corrida insensata. Mas, fixo por quanto tempo?
> E as mãos puseram-se a contar pelos dedos, tão poucos anos, talvez dias, horas, minutos...(p.233 –grifo do autor).

Tal revelação certamente explica a propensão de Nico Horta a ultrapassar as barreiras do tempo no modo como percebe os demais e também os objetos com que se defronta. É exemplo a passagem que compreende os capítulos XXXVI – XXXVII, na qual Nico, refugiado entre árvores, como que chamado por uma voz misteriosa, percebe que "Cada uma delas tinha um segredo a contar às outras, cada pássaro uma queixa a transmitir, em linguagem cifrada, e Nico compreendia que cada passo dado era intromissão, era violar sem retorno aquela imensa câmara, aquele solene e fremente labirinto, estranho ao círculo de ferro que fazia sua cabeça estalar" - dominado pelo desejo de lançar ao chão, abandona à terra "seus membros cansados e seu cérebro ressoante de perguntas":

> [...] Seus dedos encontraram uma pedra. Apalpou-a. Sentiu que era muito lisa, com ponta aberta em fio agudo.
> "Deve ser machado de índio...' afirmou, rindo ainda.
> Mesmo naquela posição, não sentindo mais os seus membros, que pareciam esparsos pelo solo, pôs-se a refletir, agora gravemente, sobre a história daquele machado de índio.

> "Como viera ter ali?' – perguntou espantado. – Que chefe gurreiro o deixara cair das mãos distraídas? Há quanto tempo estava ali à sua espera?"
> Dentro de seu cérebro, por entre os claros cor de fogo que o faziam viver dolorosamente, Nico viu passar, saindo da penumbra, o rosto de bronze, fechado, sinistro, aonde brilhavam dois olhos vazios...
> "Se estão vazios, como brilham?' perguntou com voz arrastada, sacudindo a cabeça.
> Mas via bem o brilho úmido daqueles olhos que deviam não existir, mas que o fitavam com terrível e grave expressão.
> "Por que me odeia, se não me vê? – murmurou ainda – ele não me perdoa, eu não sei o que lhe fiz...e também não me perdôo..."
> Outros índios surgiram, outros olhos espreitaram, por trás dos primeiros, todos aqueles olhos...podres!
> Olhos podres, olhos podres pelo tempo, olhos podres pelo esquecimento, olhos podres que o fitavam, lentamente, com lutuoso horror...
> "Mas eu não sou um ladrão" exclamou Nico, arrancando a custo as palavras de sua garganta. E afastou com a ponta dos dedos o machado, dizendo aos que o fitavam: "Eu não quero mais! Não o queria mesmo!..." e sacudiu a cabeça. Mas os índios se desdobraram até o infinito, com surdo ruído, como o rufar do tambor do rio distante. E aquelas bocas mortas se entreabriram, cobrindo com suas vozes o palpitar de seus pés inumeráveis.
> Nico Horta ouviu a sua música sem nome, que se foi tornando mais lenta... "Mas eu sei o que estão dizendo!mas compreendo a sua queixa uniforme..."
> "Que esperam de mim?" perguntou, dobrando a cabeça sobre o peito, escondendo seus olhos daqueles olhos parados, cujo olhar passava através de suas pálpebras sempre fechadas e de suas mãos agora apertadas fortemente em seu rosto. "Eu nada sei e nada posso" disse, com infinito cansaço." (p.243-4)

É evidente o apelo do passado a Nico Horta, como se, em meio à alucinação, outros tempos quisessem comunicar-lhe um segredo, movimento semelhante àquele provocado pela presença das mucamas e ex-escravos, como foi possível acompanhar. Nem sempre, como atesta a passagem acima, esse segredo pode ser apreendido de forma inteligível. A sensação de angústia parece acentuar-se pela sensação de culpa que acompanha Nico: carregaria ele a culpa de um crime do passado, ou então tratar-se-ia da culpa em penetrar um mistério de alguma forma interdito? Ambas as hipótese, talvez. Ainda que se recuse a abrir os olhos, uma força maior parece impor-se, querendo ser vista, ainda que Nico não saiba ao certo o que dela esperar, tampouco o que dele se espera.

3. *Repouso* (1949)

Já se comentou anteriormente sobre a dificuldade em resumir os romances de Cornélio Penna, tão fluida e pouco palpável é o que se poderia chamar de trama principal. Seu terceiro romance, nesse sentido, não constitui exceção.

Repouso trata do relacionamento conturbado entre Dodôte e Urbano, seres unidos pelo modo particular como se relacionam com o mundo e pelos mesmos questionamentos existenciais. Decorrência de um acordo entre famílias, o casamento entre ambos revela-se, desde logo, uma condição que os sufoca e os torna ainda mais distantes, certamente por serem no fundo tão iguais. Em meio à densa e complicada união que se arrasta ao longo do romance, acompanha-se a degeneração física de Urbano e também de sua farmácia, herança de família que tinha como meio de sustento. A narrativa, no entanto, não é clara quanto à doença que o aniquilaria aos poucos até a morte. Quanto a Dodôte, percebe-se grávida num momento em que é praticamente tida como morta, e em que a decadência de sua família culminava com a venda da fazenda do Jirau, de cujo trabalho pesado outrora cuidaram sua mãe e sua avó. Seu bebê, visto como um elo na cadeia que Dodôte julgava já rompida, nasce com o destino traçado por uma deformidade física: tem as pernas atadas.

Quanto ao modo como se comporta o narrador, *Repouso* aproxima-se mais de *Nico Horta* que de *Fronteira*. Nos dois primeiros, o narrador pode observar as personagens de fora, atento a seus gestos e olhares, como também acompanhar seus pensamentos e reações de dentro, como se nelas encarnasse. A exploração de diferentes visões em ambos os romances é marcante, sendo possível , por vezes, haver sobreposição, sem que se possa afirmar se a visão é propriamente do narrador ou de determinada personagem. Em *Repouso*, entretanto, o narrador mostra-se mais presente na mediação desse processo, revelando-se em diversos momentos mais distante, como se procurasse ele mesmo sintetizar pensamentos e reações, ainda que não se verifique verdadeiramente uma intenção de explicar a psicologia das personagens – não demonstra sequer poder fazê-lo, aliás. Assim, os rumos da narrativa mostram-se relativamente mais evidentes, já que o distanciamento do narrador pemite-lhe conduzi-la com mais segurança, sem que sua imagem se perca em meio a longas sequências de introspecção, como é comum nos romances anteriores. Quanto à representação da paisagem, o narrador e também as personagens de *Repouso* voltam-se com mais frequência para a realidade externa, sendo as paisagens física e humana recompostas de modo mais constante, o que intensifica, por sua vez, sua dimensão simbólica. Como resultado desses procedimentos, a narrativa de *Repouso* desenvolve-se de modo uniforme quanto ao seu tom sombrio e de forte introspecção, sem que se note um

contraste marcado entre o ponto de vista que é o do narrador e aquele que é das personagens.

Um elemento diferenciador em *Repouso* chama a atenção de Fausto Cunha: o fato de monólogos, reflexões e momentos de introspecção serem quase sempre acompanhados de um verbo esclarecedor, como "pensar" , "refletir", ou de marcações de tempo como "de repente" e "depois":

> Esse recursos estilísticos dão por fim a sensação de que o romancista está manipulando seus personagens, ordenando-lhes que ora façam isso ou aquilo, ou então contando com minúcia os movimentos externos e internos, o que pensaram, o que sentiram, o que desejaram. E sobretudo como se tivesse a preocupação de não deixar margem à que o leitor se confundisse julgando que a introspecção, a atitude de tal ou qual personagem sejam as do autor, isto é, confundisse a introspecção com o texto do livro, quando todo este é apenas introspecção e quando todo o romance decorre dentro deum plano anterior – evocativo e introspectivo, quer direto quer indireto, seja o escritor o narrador neutro e laborioso, seja a própria encarnação do personagem, situe-se, ou não, dentro de uma só figura e analise as demais por intuição ou transposição[344].

O crítico relativiza, como se percebe, os efeitos obtidos com o uso de tais recursos estilísticos: teriam como fim evitar que se confundissem introspecção e texto do livro, quando este último, ele mesmo, seria apenas introspecção. Tais procedimentos reforçariam ainda mais a "dualidade ou dubiedade" da construção de *Repouso*, "aquela dor de montagem – a dor em câmara lenta – que confere às vezes ao romance não somente um ar de engonçamento como ainda de vacilação e insegurança."[345].

Há que se discordar de Fausto Cunha quando considera que Cornélio Penna tinha como intenção não deixar margem a que o leitor confundisse a intropecção e o texto de *Repouso*, quando este nada mais é que introspecção. Ao marcar com mais frequência os movimentos internos e externos e reproduzir explicitamente o que determinada personagem pensa, sente ou deseja, o narrador nada mais faz, pela contramão, que reforçar a impressão de impossibilidade de determinar o que seriam realidade e sonho, consciência e introspecção profunda, como se quisesse mostrar ao leitor o quanto tais marcações são ilusórias. A leitura de *Fronteira* e *Nico Horta* já havia tornado evidente o modo particular de Cornélio Penna conduzir as tentativas de compreensão do leitor, surpreendendo sempre

[344] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 137.

[345] Ibidem, p. 137.

pela inversão das expectativas criadas sobre as reações e o destino das personagens. As particularidades de *Repouso* só reforçariam o modo corneliano de dizer as coisas pelo sentido inverso do esperado, também no nível da articulação dos procedimentos narrativos, como se visasse a impedir compreensão dos fatos que compõem a narrativa, como também do uso que faz dos mecanismos de construção romanesca.

O mesmo seria possível dizer, por exemplo, de como se articulam os planos introspectivos em *Repouso*. Ainda com Fausto Cunha, o método de narração adotado por Cornélio Penna - "que se localizou no íntimo de cada personagem para uma interpretação pouco menos que supranatural"[346] – seria responsável por uma fusão de planos introspectivos, que, por sua vez, seria em parte responsável pelo caráter hermético e obscuro do romance. Para o crítico, tal configuração reforçaria sua crença de que Cornélio Penna não escreve "por figurinos". Não teria havido, segundo ele, uma intenção deliberada do autor de provocar as fusões, "tanto assim, que existe no livro um contraplano ou entreplano sutil que as equilibra e faz com que o romance não perca a unidade e permaneça homogêneo até certo ponto"[347]. De fato, *Repouso* começa quando termina, o que tão bem representa, na organização do enredo desta vez, a lógica corneliana de que se trata. O estado de dispersão em que Dodôte, pensativa, encontra-se no capítulo I sugere que o romance é a história de sua introversão; o que permitiria, por si só, acreditar que a visão dos fatos, em última instância, é a dela. Há que se considerar, entretanto, que o ponto de vista único de Dodôte implicaria uma limitação a Cornélio Penna: como fornecer acesso ao que se passa no interior de Urbano sem se limitar a uma análise externa – no caso, por meio da observação de Dodôte? Como fazê-lo sem que fôssemos levados a concluir que Dodôte e Urbano são parecidos porque na verdade aquela veria neste apenas o que reconheceria em si mesma, como em uma projeção? E no caso das demais personagens?

Na passagem do capítulo I para o II – quando se daria a introversão de Dodôte – é o narrador quem assume o comando: a voz principal é a sua e Dodôte é referida como a uma terceira pessoa, sendo vista de fora inicialmente. Ao preparar o leitor para um plano introspectivo anterior – mergulho em Dodôte – para logo vê-la de fora num primeiro

[346] CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 136.

[347] Ibidem, p. 136 - grifo do autor.

momento, Cornélio Penna, sem anular a possibilidade de uma fusão de planos, consegue que ela se dê de modo bastante sutil, garantindo ao mesmo tempo que, ao longo da narrativa, o narrador pudesse movimentar-se com mais mobilidade, alternando pontos de vista. Assim, Cornélio Penna confere camadas múltiplas num plano introspectivo maior que é a introversão de Dodôte. Há razões para considerar que o "contraplano" ou "entreplano" que Fausto Cunha identifica na narrativa de *Repouso* teria sido habilmente construído pelo romancista.

De modo geral, pressente-se em *Repouso*, sobretudo quando se acompanha a atuação do narrador mais presente, a intenção de Cornélio Penna de tornar mais compreensível a relação entre as questões em meio às quais as personagens se debatem e o contexto histórico-cultural determinante dessas mesmas questões. Tomando a ficção corneliana em seu conjunto, tem-se a impressão de que, mais próximos os romances se encontram de *A menina morta*, com mais clareza delineiam-se os conflitos e também o ambiente histórico-social no qual eles se dão. Uma leitura como essa é reforçada pela percepção de que o último romance de Cornélio Penna encontra-se mais próximo a uma concepção mais tradicional de romance, sendo sua dimensão realista, inclusive, mais marcante.

3.1. O sofrimento como matriz existencial de Dodôte e Urbano: entre a patologia e a sede de Absoluto.

Assim como foi possível acompanhar em *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*, as personagens centrais de *Repouso* parecem mover-se em uma órbita particular, em grande medida determinada por uma condição existencial marcada pelo paradoxo, pelo descompasso e pelo impasse[348]. As tentativas frustradas de comunhão com a vida resultam em um processo doloroso de que é consequência uma necessidade ainda maior de fuga ou isolamento, retirada, por vezes voluntária, de uma dimensão na qual não vêem

[348] Os sinais de uma dificuldade de comunhão com a vida já se mostravam quando Dodôte e Urbano eram ainda crianças: "Apenas se ouvia o marulhar vivo e alegre das águas nascentes invisíveis, que pareciam correr por toda a parte, mas a menina [Dodôte] não via nem ouvia senão o 'lá fora' de sua vida prisioneira de pequenos sonhos confusos e curtos. (p.420); "Toda a sua infância e mocidade [de Urbano] tinham sido uma só fita cinzenta, que se desenrolara lentamente, com surda regularidade, sem que ele se revoltasse contra a sua monotonia, sem que pudesse soerguer o peso que sentia sobre seu destino, limitado desde o nascimento pela melancolia e pelo isolamento." (p.504).

possibilidade de se enquadrar. Num nível mais aparente, Dodôte e Urbano poderiam ser vistos como seres em desajuste para os quais se revela impossível estabelecer alguma comunicação sustentável com aquilo que os cerca, processo que os conduz aos limites da doença física e da loucura:

> [...] a desintegração nervosa, que corria o seu corpo [de Urbano] como uma doença invisível, tornava sua alma sem comunicação segura com o mundo. (p.459).
>
> [Dodôte] Teve um estremecimento de pavor ao lembrar-se de que perdia o pé, de que a loucura a cercava, e tentou firmar-se em alguma coisa que vira realmente, em fatos reais que a salvassem da alucinação de tantos minutos, e procurou reconstituir a mesa, que fora preparada para receber o esquife. (p.688) [349].

Assim que chega à cidade que abandonara para casar-se sem a permissão dos pais, Urbano visita a casa de um médico. Enquanto esperava pela consulta, sentado no sofá e como que imobilizado na posição incômoda que havia tomado, reflete sobre como "tantas, tão contraditórias e pesadas eram as razões que o tinham trazido até aquele lugar e agora não sabia medir a extensão e a profundeza das consequências que poderia ter o seu gesto." (p. 453). Ainda que não se possa afirmar se o lugar a que Urbano se refere seria a casa do médico ou então a cidade, o encontro com o doutor – e supostamente as questões que este lhe faria- parece representar, aos olhos da personagem, uma necessidade de definição de quem de fato era, o que por sua vez era visto como risco. Tão aflitivo quanto não se conhecer, para Urbano, era fazer-se prisioneiro de uma definição – "Tenho medo de me encontrar diante de uma definição de mim mesmo – pensou ele – porque... porque posso me fazer prisioneiro da definição!" (p.454). Em meio a suas divagações, sabe-se que o tédio responsável pelo seu desinteresse por tudo o que o cercava "não era uma doença nova" (p. 454), a qual teria sido responsável pelo "longo sono que o tirara do mundo durante semanas e semanas, quando vira curvado sobre o seu leito os rostos ansiosos daqueles que amara, [e então] teve a revelação da morte." (p.545). Ainda que Urbano tivesse sido consultado por vários outros médicos, não sugere entender o que de fato se passava com ele, permanecendo seu problema um mistério também aos olhos dos leitores:

> Sabia que o médico lhe diria o que tantos outros já tinham dito, repetiria o que ouvira todas as vezes que a inquietação e o medo do mistério o tinham levado a consultar muitos outros médicos...frases vagas, sem grande sentido, acompanhadas por um olhar

[349] Urbano compartilha com Nico Horta, personagem do segundo romance de Cornélio Penna, o desejo de "ser simplesmente um homem entre os outros." (p.477), observação que pode ser estendida também a Dodôte.

> morto , recomendações ociosas, de envolta com alguns conselhos insignificantes, e a segurança apressada, muito repetida, de que nada havia de grave, nada alarmante, e que "assim", com algum cuidado, certo repouso, poderia viver por muitos anos, sem precisar ter escrúpulos. (p.455)[350].

Apesar de desta vez Urbano pretender omitir voluntariamente as causas mais remotas de seu estado, o que o médico lhe diz, como se tocando o seu corpo tivesse podido ler também o que lhe passava na alma, fica marcado em seu pensamento:

> Diante de seus olhos ergueu-se, como um longo fantasma, a verdade da morte longamente desejada, da infinda covardia de seu desprezo por tudo que o cercava, do veneno tórpido do esquecimento do mundo e da vida, do seu remorso, enfim...(p.456).

Mais que o próprio anúncio da doença mortal, este responsável pelo remorso em relação à atitude já manifesta de recusa em viver a vida, as recomendações médico de que era preciso reagir e ter ânimo para viver é que de fato atormentavam Urbano,

> [...] agora perturbado pelo refrão que lhe ficara gravado na mente, e que se repetia dentro dele, em música monocórdica, sempre a mesma, sempre a mesma:
> Viver, viver alegremente!
> Mas seu coração comentava surdamente, glosava aquelas palavras, bem baixinho, e acompanhava a mesma música adormecedora:
> -É preciso caminhar, ir para diante, sem olhar para a frente, andando, andando, sem meta, sem porto, com a única finalidade de prolongar os dias, os meses, os anos de sua vida, juntá-los uns aos outros, como o avarento junta uma moeda a outra moeda, também sem meta, sem ordem, sem finalidade (p.456-7).

Se, num nível mais raso da narrativa, reconhece-se o processo de deterioração física e emocional de Urbano, não se pode concluir que a patologia a explique: a passagem acima já anuncia que a relação da personagem com a "doença" que a levaria à morte dá-se

[350] Ao longo da narrativa, o comportamento recluso de Urbano, cada vez mais alheado de tudo e de todos, alimenta nos clínicos da cidade e também no vigário a suspeita de que algo mais drástico deveria ser feito para ajudá-lo. Em determinada passagem do romance Dr. Guerra, seu médico de infância, e também um outro clínico que se encontrava na botica comentam que Urbano agora se recusava a fornecer-lhes respostas precisas sobre seu estado (p. 588-9). Os comentários dos médicos lançam ainda a suspeita de que Urbano tentava tratar-se de um mal que na verdade era espiritual; ou então, como Dodôte parece suspeitar por momentos – supondo reconhecer em Urbano uma atitude que ela mesma tivera no passado e que também identificava na personagem da viúva-, de que o marido alimentava-se do prazer do próprio sofrimento (ver p. 590-1). Apesar da suspeita, a Dodôte perturbava a mesa de cabeceira de Urbano sempre repleta de remédios, os quais ele preparava na botica, misturando pós e líquidos segundo as indicações de velhos manuais que consultava "ora com avidez, ora com desanimada lentidão." (p.568). É certo ao menos que a doença de Urbano fugia ao controle das substâncias com que se automedicava – "Enquanto suas mãos se agitavam ele [Urbano] refletia, e muitas vezes a idéia de voltar ao médico lhe viera à cabeça. Pensava que decerto não o esclarecera bastante quando com ele estivera ao chegar à cidade, pois sentia que suas forças dimunuíam sem cessar, e de nada lhe valiam os preparados que tomava, e que punha nas mãos de Dodôte para ministrar-lhe quando se tornassem precisos." (p. 582).

em meio a uma busca que é, antes de mais nada, espiritual e configura-se de forma vertical e intensa - sentido oposto àquele sugerido pelos sintomas físicos e emocionais que possa apresentar à superfície. A necessidade de viver alegremente, que aos olhos do médico dependeria de um estado de espírito otimista ou atitude positiva diante da vida, a Urbano sugere revelar uma conotação de ordem moral. No modo como seu coração glosava a recomendação do doutor, viver alegremente parece ter sido entendido como a negação do papel redentor do sofrimento, o que significaria viver sem finalidade, prolongar uma existência vazia de real sentido[351].

Como é comum nas personagens de Cornélio Penna, reconhece-se também em Dodôte um certo escrúpulo em relação a ser ou sentir-se feliz, como se fosse este um grande risco a correr, ou então estado para o qual não revelaria aptidão, ou ainda do qual não seria merecedora. Por vezes, é possível questionar se a renúncia e o sofrimento desta decorrente não seriam bens procurados, cultivados conscientemente pelas personagens. É a acepção, por exemplo, que perpassa as seguintes reflexões de Dodôte, ao sentir-se atravessada pela troca de olhares inflamados entre Maria do Rosário e um desconhecido que admirava esta última, quando então se estabelece entre estes dois uma "inteligência momentânea, secreta e inteira" que a desestabiliza:

> Por que aceito esse sofrimento?[Dodôte] Perguntou a si mesma, em silêncio, refugiando-se na escuridão voluntária de sua alma.
> Era tudo uma mentira. Não se rasgava diante dela o véu da vida? Só ela era incapaz desse espontâneo e absoluto dom de si mesma? Só ela se desviava e embrenhava-se nos caminhos e atalhos da renúncia e do sofrimento procurado, e deixava que os outros seguissem o lento e largo caminho da comunhão humana. (p. 401) [352].

Pelas reflexões de Dodôte perpassa ainda o risco que envolve o cultivo do sofrimento: o de encontrar volúpia no ato de ser infeliz, ou então perder-se em uma atitude auto-indulgente que pudesse resvalar em simples papel de vítima. A passagem em que Dodôte se depara com a personagem da viúva na botica de Urbano é bastante reveladora desse que se sugere ser um longo processo de aprendizado com a vida, do qual já davam pistas as personagens dos romances anteriores, iluminadas pela figura de Didina Guerra:

---

[351] Ver também p. 522-24 do romance.

[352] No capítulo XIII, reforça-se mais uma vez o papel desnorteador que representa a Dodôte a felicidade de Maria do Rosário – " [Maria do Rosário] Fugira para fazer ver a outros, para contar a outras a sua alegria.../ Dodôte viu que estava só, mas era preciso viver, e tinha passado o doloroso desequilíbrio que a fizera vacilar; era uma hora entre as horas..." (p.427).

> Mas era uma indizível volúpia ser infeliz e maltratada, ser a menina que todos olhavam com comiseração e receio de ferir a sensibilidade extraordinária...
> Dodôte descobrira na viúva a menina que ela fora, e que deixava de ser por um esforço cruel e constante de exame e de censura. Via com irreprimível irritação que a senhora conservava ainda todo o complicado conjunto de ardis e de imaginárias lutas que tinham formado a sua personalidade infantil, e deles usava com ingenuidade intata. Decerto não sofrera, não passara pelos longos e encarniçados combates que ela sustentara consigo mesma, em nome da verdade, quando destruía ferozmente e perseguia sem tréguas em todos os labirintos de sua alma o pequenino demônio da auto-indulgência mentirosa.
> [...] Dodôte reprimia um sorriso, mas logo era amargura que lhe vinha do coração, pois era uma denúncia viva, uma acusação do que ela própria tinha sido, e decerto era ainda, bem escondido sob sua vaidade...(p.592-3).

Não se deve ao acaso que a seguinte observação de uma velha senhora, já muito doente e que outrora se dirigira a Dodôte, volte constantemente à memória da personagem – " ' eu vivo a vida, não a sofro' "(p.588). Tais palavras, que Dodôte encara como "velho conselho" a seguir, iluminam como é difícil para esta última "abafar as vozes estranhas, ininteligíveis, que se erguiam dentro dela e reclamavam, lamentando alguma coisa que estava ainda por acontecer, mas que já enlouquecia alguém em seu íntimo." (p.588). Mais que reforçar a estreita ligação entre a existência da personagem e o sofrimento, traz como sombra a idéia de que sofrer não significa necessariamente viver[353].

Em sentido último, para Dodôte o sofrimento parece ser uma condição existencial, como se fosse a única possibilidade de interagir de alguma forma com a vida, o que também poderia ser dito a respeito de Urbano:

> "Não sabia como dizer-lhe [a Maria do Rosário], como explicar que o sofrimento dela, Dodôte, era o sofrimento da vida, que a dor estava nela mesma, e não no luto e na saudade que via em torno de si, que não esperava remissão nas lágrimas choradas sobre ela própria, pois era sua mesma prisioneira, e não poderia fugir dos limetes [*sic*]de sua razão." (p.444).

Reconhece-se ainda em Dodôte uma estreita relação entre o sofrimento e a humildade, postura esta que lhe permitiria, por meio de suas dores, um aprendizado com e para a vida, parecendo assim iluminar a dimensão religiosa mais profunda da ficção corneliana. Trata-se de uma questão cujas nuanças vêm à tona de modo intenso na seguinte passagem, que não por acaso tem como centro aquele com quem Dodôte iria casar-se.

[353] É sugestivo que, logo após o estado de alheamento provocado pelas palavras da velha senhora que voltavam à memória de Dodôte, esta seja referida, pela primeira e única vez na narrativa, por meio de seu nome completo, quando então se reforça a dimensão simbólica deste último – "Creio que vou falar com Dona Maria das Dores." (p.589).

Após a consulta na casa do médico e antes mesmo de chegar à casa da Ponte, onde o esperavam no dia anterior, Urbano é conduzido por seu cavalo até uma igreja, dentro da qual se vê, de repente, sem que se tivesse dado conta do lugar que adentrava. A impressão de que chegara em casa e que poderia descansar somente despista o conturbado estado de consciência de que então se aproximava, este certamente influenciado pelos conselhos que lhe dera o doutor. Enquanto surgia-lhe à frente " a grande imagem do altar-mor, fixada em seu gesto de angústia eterna", revela-se a ele, e aos leitores, quão conturbado é o percurso delineado por sua sede de Absoluto – o que, por extensão, poderia ser dito a respeito de Dodôte e das demais personagens cornelianas:

> Urbano fitou por muito tempo os olhos nas manchas de sangue, nos músculos parados na convulsão que vinha dos séculos, e todos os seus pensamentos se revoltaram e fugiram.
> Sofreu em silêncio, e seu peito se contraiu, doloroso. Como todas as naturezas humildes, ele sabia tirar de tudo razões para dor e sofrimento, mas agora, a desintegração nervosa, que corroía o seu corpo como uma doença invisível, tornava sua alma sem comunicação segura com o mundo. No fundo dela, vegetação de mania e encantamentos que se tinham depositado, talvez por outras sombras já desvanecidas, crescia e abria caminho, e era necessário um trabalho cheio de angústia para impedir que transbordasse, que, ao alcançar o exterior, se refletisse nos fatos de sua vida, e se infiltrasse em sua realidade. (p.459-60).

Como é determinante na ficção de Cornélio Penna, a humildade é a virtude que possibilita a Urbano tirar de todas as suas experiências razões para a dor e o sofrimento. Como sugere a passagem acima, não se trata de um processo tranquilo; mesmo porque, para tanto, seria necessário haver "uma comunicação segura com o mundo", aptidão que não demonstram ter, à primeira vista, as personagens. Mais ainda, trata-se este de um percurso perigoso, certamente porque nele corre-se o risco de que o sofrimento nada mais faça que refletir o amor do sofredor por sua própria imagem. O sentido libertador do sofrimento, atrelado à promessa cristã, implicaria assim a capacidade de amar o Outro:

> Lá no alto [do altar-mor] a grande imagem trágica continuava em seu sonho de realeza e dor, e Urbano contemplou-a por muito tempo, através das lágrimas que lhe vinham uma a uma, incansavelmente, ao olhos. E, batendo no peito, repetiu a si mesmo, confusamente, que era um escravo, que nunca poderia renunciar ao seu corpo, que jamais se dispersariam aos quatro ventos as suas dores inexplicadas e egoístas, e sempre, em suas longas análises solitárias, venceria o amor secreto de sua própria imagem.
> Tinha perdido o amor aos outros, e era preciso recuperá-lo, mesmo com sangue, porque senão perderia também a realização da promessa que todos aqueles vultos aguardavam ["outros homens e muitas mulheres ali estavam, à espera da promessa cristã" (p.459)], mesmo não conhecendo a verdade. Alguns aguardariam pelos séculos em diante, sucedendo-se sem cessar, até a destruição final daqueles bancos onde se refugiavam também. (p.461).

Vencer o isolamento e amar o Outro, por sua vez, dependeriam da capacidade de amar a si mesmo e de encontrar para si um significado real, para além das barreiras do egoísmo, e que não constituísse uma prisão; mesmo porque a realidade, em sentido último, poderia ser entendida como uma extensão do ser que se debate em busca de libertação. Nesse vertiginoso círculo vicioso, como amar a si mesmo quando a dificuldade de amar tudo o que o cerca se impõe? Como pensa o próprio Urbano, " eu tenho que ir para junto deles, é necessário que eu vá, para encontrar quem me ouça, alguém que me toque, que eu sinta viver, para servir de medida, para ser um modelo que me ensine a me entender comigo mesmo!" (p.513):

> Talvez o seu terrível isolamento desaparecesse, se conseguisse vencer a tentação contínua e diabólica de negar o seu próprio eu, de considerar-se apenas um ponto de reunião e de encontro entre acasos e circunstâncias, sem um significado real, que um dia se dispersariam como folhas que tinham nascido e crescido na copa da àrvore, e depois, queimadas pelo sol, caíram e ficaram retidas algum tempo junto às raízes nodosas, mas um grande golpe de vento as leva de repente, varridas com fúria cega.
> Eu não sou eu – e riu-se de seu pobre pedantismo, e olhou para si mesmo com desdém – há aqui somente músculos e pensamentos, que se confundem e formam um triste amálgama transitório... Todas as coisas que me cercam sou eu mesmo, ou um simples prolongamento delas... como poderei ter amor-próprio, se não posso amar essa incoerente construção de coisas e de abstrações disparatadas que, neste instante, se superpõem a mim, ou neste lugar onde afirmo que está o meu corpo... (p.461-2).

Nesse momento de " agitação moral que sentia em seu cérebro, que nele viera pousar, como se um pássaro de mau agouro o despedaçasse" (p.462), Urbano - como se pudesse ver-se com mais distancimento - parece afastar-se do risco de encarar o sofrimento como um mal ou castigo, o que poderia conduzi-lo ao desespero e à perdição - "Viu o sangue correr puro e tranquilo através da carne sem máculas, fora daquela ansiedade que o oprimia, longe da amargura que enchia sua boca [...]" (p.462). Nessa nova percepção de si mesmo, a humildade parece possibilitar que pressentisse a impossibilidade de dar conta de uma dimensão que, sem deixar de ser sua, sinalizava a atuação de forças além de sua consciência: "Ele era apenas, repetiu, e julgou que falava em voz alta, em desafio a quem pudesse escutá-lo, era apenas uma reunião efêmera de restos disparates, em constante dissolução, longe de sua vontade, estranho à sua consciência." (p.462).

Ao final da passagem, depois de esquivar-se do contato com alguém que, sentia, viera sentar-se ao seu lado, Urbano dirige-se até a grade negra que o separava do altar e das últimas luzes ainda acesas e, parado diante dela, olha timidamente e diz baixinho - " – Meu

pai...não sou teu filho!" (p.463). As últimas palavras de Urbano, atravessadas pelo sinuoso processo de agitação moral por que passava, têm o seu sentido mais imediato redimensionado. Diferentemente do movimento de distanciamento - de si, do Outro, enfim, de Deus –que a negativa poderia sugerir – ainda mais quando se tem em conta o modo como Urbano se esquivara daquele que dele se aproximara na igreja-, tais palavras parecem antes reforçar, de forma atravessada, o reconhecimento, da parte de Urbano, de sua mais profunda condição humana; o que, por sua vez e paradoxalmente, o aproximaria do Deus do qual afirma não ser filho.

Pode-se considerar que o grande desafio de Urbano - e não seria arriscado estender a observação às personagens em torno das quais se constitui a ficção corneliana -, reside em somar forças para, reunindo os destroços de longas e extenuantes batalhas, não desesperar diante de um complexo e contraditório jogo de forças que define o universo de que é parte; e que, num sentido último, é a própria vida. Urbano é assim exemplar de como as personagens de Cornélio Penna tentam um contato mais intenso e vertical com tudo o que as cerca, processo em que as várias camadas em que se configura a tensão entre o eu e o Outro possibilitam, em última instância, uma dissolução de fronteiras entre o que é do conhecimento de si, dos demais, da própria vida, de Deus, enfim. A humildade, característica central das personagens, cataliza a inquirição existencial, norteando o modo como o sofrimento é apreendido. Além disso, possibilita que o conjunto de forças determinantes do universo histórico-cultural em torno do qual gira a ficção corneliana venha à tona de forma intensa, provocando a impressão de que as personagens são, antes de mais nada, eixos por meio dos quais se canaliza uma lógica que teria como centro, como se acompanhará, *A menina morta*.

Repouso confirma que os seres criados por Cornélio Penna são feitos de uma mesma matéria, criaturas que tateiam uma saída, física e sobretudo espiritual, em meio a um jogo de forças definidoras de nossa formação social que se reproduzem nos signos opressores que impregnam a paisagem, nas conturbadas relações interpessoais, nos diálogos entrecortados, por vezes indecifráveis, enfim, numa narrativa que não flui e que se revela circular em seus mecanismos reforçadores do movimento "para dentro" de um certo universo cultural que nesse romance vem à superfície com mais clareza.

3.2. A tensão entre o mesmo e o outro

A chegada de Urbano à cidade é anunciada a Dodôte pela avó, Dona Rita, como promessa de mudança:

> – Agora tudo vai mudar. – E depois, acabo de saber que Urbano pensa em voltar para cá definitivamente, vem tomar conta da farmácia do pai, que está fechada há tanto tempo.
> Depois, timidamente, e talvez um breve rubor deu vida à sua pele morta, ela acrescentou:
> - Ele vem sozinho... está viúvo... (p. 430.)

Nas entrelinhas de tais comentários, insinua-se o futuro casamento da neta com o primo, união consanguínea que, aos olhos da velha senhora, constituía uma última tentativa de realização pessoal[354]. Se a sombra da "doença" de Urbano por si só antecipa a impossibilidade de uma efetiva execução desse plano, anunciando ainda o final trágico de Dodôte, a conturbada união entre os primos deve ser apreendida de uma perspectiva mais ampla. Esta deve ter em conta não somente o modo como uma personagem relaciona-se com a outra, mas com tudo aquilo que as cerca - dimensão cujos signos remetem insistentemente ao seu passado-, quando então vêm à tona as nuanças de um processo de transformação que se dá à revelia de quaisquer sintomas físicos mais aparentes ou previsões médicas, e que é atravessado pela imagem do duplo e suas repercussões.

Para Urbano, a volta à cidade representa uma necessidade de sair de si mesmo e de enfrentar a vida, de se reconstruir de alguma forma[355]. Identifica-se nesse percurso, que representa um movimento circular tão característico da ficção corneliana, uma dimensão

---

[354] A recusa de Urbano em ficar na casa da Ponte traz à tona os verdadeiros interesses de Dona Rita: "[Dona Rita] Vira esfacelar-se em suas mãos todos os planos que fizera. Tinha podido apenas remoer em seu peito a cólera e a dor que lhe causara esse desmoronar de sua concepção de felicidade, para que o marido não desesperasse, sem defesa como era contra a adversidade. Agora, que não precisava mais ocultar a sua intenção autoritária de reorganizar tudo em torno dela, para enfim cruzar as mãos e morrer, via que lhe restavam apenas algumas peças disparatadas de seu jogo. Tão difícil, assim arruinado e envelhecido, de reconstituir, de fazê-lo tomar um sopro vital de razão e de lógica, de dispor, sem reduzi-las a pó, das almas que lhe tinham escapado entre os dedos./ A sua tarefa era muito forte e perigosa, mas o tempo urgia. Era necessário criar um novo lar em torno dela, tirar das sombras do desânimo e da tristeza figuras que deviam ressurgir animosas diante do futuro, e fazer com que, em um milagre de ressurreição, aprendessem a sua verdadeira língua, diferente entre a dos outros homens, a linguagem secreta da família./Sua recompensa seria ver rostos cobertos de lágrimas, ouvir soluços largos e profundos em torno de seu leito de agonia.../ O instinto dizia-lhe que agora surgia a sua última possibilidade de realizar-se nos outros, porque, pensava, realizar-se em si mesma é dos fracos." (p.481).

[355] As passagens em que Urbano visita o médio e depois a igreja evidenciam essa observação.

menos óbvia de suas aflições: não pretendia destruir recordações, como quem quisesse preservar a imagem de sua vida em outros tempos:

> Urbano não quisera ficar na Ponte, onde sabia que o devia esperar o seu quartinho de menino. Parecia-lhe que, indo àquela casa como um simples visitante, e ele, no meio do atordoamento em que vivia, assim julgava ser, não violava a recordação que permanecia em seu espírito, toda inteira tal como a tinha se representado sempre em sua saudade perturbada e fragmentada(p. 480).

É sintomático que Urbano se visse e se sentisse tal qual um visitante, como se, de modo inconsciente, se recusasse a ocupar um lugar que por alguma razão já não lhe parecia seu. Ainda que não se possa afirmar em que medida - e essencialmente – já não era o indivíduo que fora outrora, Urbano não demostra sentir-se o mesmo diante da nova possibilidade de vida que então se anunciava e que transcendia as intenções mais imediatas da velha senhora. Não se deve descartar a hipótese, porém, de que a imagem preservada de outros tempos guardava uma face de si que, sendo a mesma do presente, não queria enfrentar.

Uma passagem em particular – não por acaso localizada logo após a visita de Urbano ao médico e depois à igreja – reforça a tensão entre a forte conexão com o local em que passara a infância e a sensação de ser-lhe estrangeiro. Quando Urbano então "sentia-se mais em contato com a sua cidade, com as pedras que tinha pisado tantos anos, que tinham ferido a sua carne de menino com as pontas agudas, que serviram aos seus brinquedos de criança taciturna", reconhece a

> [...] "Casa de Memena", que fora um dos palácios encantados da sua infância, um de seus refúgios onde entrava sempre maravilhado pela sua riqueza em alegrias misteriosas, em surpresas sempre renovadas, e principalmente, pela certeza de encontrar compreensão e carinho em seus moradores (p.464).

Seguindo a velha fachada, tocando-a com o dedo, "Urbano tinha a impressão, muito suave, de que andava de mãos dadas com uma amiga antiga"(p.465). Espreita o interior dos quartos para ver se reconhecia tudo o que guardava em sua memória, quando então reconhece que

> [...] eram quadros indiferentes àqueles que surgiam e se apagavam, não tinham um toque de vida comum com ele, nada lhe diziam de ontem, nem de amanhã, e não sabia por que os objetos que via ali estavam. Não reproduziam mais, não prolongavam os gestos dos seres que amava, que se tinham dispersado, e já não se sentiam ligados pelas cadeias entretecidas com a amizade cotidiana, com o contato diário. (...) Foi impossível reprimir uma expressão de despeito, que lhe veio à boca, como alguém que se dirige

> alegremente a um velho conhecido, e este volta o rosto, porque não quer reconhecê-lo, e o deixa passar, sem um gesto. (p.465) [356].

Diferentemente do que ocorre com Urbano, em relação ao qual o movimento da volta concretiza-se física como simbolicamente, na trajetória de Dodôte tal percurso delineia-se particularmente neste último nível. Tendo morado em uma cidade distante, onde, entende-se, passara parte da infância na companhia dos pais e do irmão, Dodôte chega à fazenda do Jirau e daí, depois de certo tempo, muda-se para a cidade, passando a morar na casa da Ponte. O estranhamento marca a relação da personagem com esse lugar que não sente ser o seu:

> Sua cabeça pendeu, pesada de torpor e de idéias negras, e lhe vieram os pensamentos habituais, de que não era aquela cidade a sua pátria, não tinha consciência do lugar onde nascera, e ela própria não se conhecia, não sabia quem era e não se encontrava naqueles que a tratavam familiarmente. Era um outro ser, livre e rápido, senhor dos grandes espaços abertos, e falava uma linguagem que alcançava todos os horizontes. Nada tinha com aquelas mulheres austeras, de olhos limitados e secretos, cujos retratos costumava ver no velho álbum de família, que viera da sala de visitas da fazenda, fechado em um esquisito estojo de madeira trabalhada, forrado de camurça vermelha, e marcado a fogo com estrelas douradas. [...]
> -Aquela casa não era sua casa...aqueles móveis não tinham as marcas de suas mãos...sua própria alma era outra...agora presa e sufocada por tudo aquilo que a cercava. (p.409).

De uma perspectiva mais ampla, as repercussões da chegada de Urbano fazem-na enfrentar os fantasmas de um passado que fora deliberadamente silenciado e que parece agora pressentir como misto de novidade e repetição. Trata-se este de um movimento que marca de forma exemplar o capítulo XXX, no qual, ao pegar uma moldura de madeira onde se via o retrato de seu irmão, tirado na cidade distante em que outrora passara algum tempo de sua meninice, Dodôte rememora o processo de decadência de sua família, bem como a conturbado relacionamento dos pais. No confronto entre a visão dos outros e a verdade mais íntima que seu espírito permitia-lhe apreender, Dodôte parece a um só tempo identificar-se com aquela pessoa de outrora cuja maturidade apressada lhe permitia sentir o peso da sombra de vergonha que pairava sobre sua casa, como também sentir-se uma estranha em relação à "outra menina" que fora antes da morte dos pais; mesmo porque

[356] A esse respeito, chama ainda a atenção uma personagem aparentemente deslocada na trama central do romance. A volta do antigo professor de Urbano que outrora fora "seu amigo e guia de muitos anos", parece incompatível com o novo estado em que aquele se encontrava – "Uma invencível repugnância o fazia sofrer agora, com a idéia de fazer o estranho em que se transformara o seu confidente introduzir-se na vida que agora começara para ele, tão diversa de sua existência até ali." (p.519).

trata-se esta de uma imagem, entende-se, deliberadamente silenciada. Nesse jogo de imagens, é preciso reconhecer como a sombra do casamento dos pais a atormenta, talvez porque pressentisse a mesma sina da mãe:

> Já compreendera o contraste que representava em sua vida o que os outros pensavam e o que era verdadeiro e íntimo. Todos viam nela a menina rica, filha de um homem faustoso, casado com a moça que viera de Minas Gerais, e trouxera como dote a força de sua família poderosa, e ela sabia que o outro lado, quando as portas se fechavam, era muito outro.
> Seu espírito amadurecera muito depressa, sem que ninguém o supeitasse, e toda a mísera decadência, toda a incerteza, toda a vergonha oculta de sua casa se tornara evidente para ela, que não podia dizer, porque não conhecia as palavras que a exprimissem, a dolorosa angústia que sentia ao ver a derrota e o esfacelamento da vida de sua mãe. Tudo isso jazia confuso em sua cabeça, e tudo fora feito para que ela esquecesse até o nome de seu pai.
> Mas, perdera para sempre a noção de segurança e de paz duradoura, e ela mesma tinha a impressão de violar um segredo quando tentava recordar o que se passara antes da morte de seus pais. Tinha sido uma outra menina. Os avós eram tudo para ela, mesmo distantes e incompreensíveis como sempre lhe pareceram, na sua velhice incalculável, e substituíram imperiosamente as imagens de dois seres moços e dolorosamente ligados um ao outro, que logo desapareceram para não mais voltar.(p. 496)[357].

A volta de Urbano e a iminência do casamento com alguém que lhe parecia um estranho invadem de forma brutal a intimidade de Dodôte – " [...] pois não conhecera o homem que amara, e que, de repente, surgira diante dela, inteiramente mudado, como um estranho que invadira sua mais dolorosa intimidade."(p.388). Mais que isso, vinham retirá-la do estado de "única serenidade" , esta entendida como "sonolência em que tinha vivido os últimos anos de sua estada na Ponte, à espera de qualquer coisa que não ousava definir."(p.499)[358]. O casamento acordado por Dona Rita revela-se a um só tempo uma

[357] Uma passagem em particular reforça o modo como Dodôte e sua família eram vistos pelos demais, condição de superioridade que parecia incomodá-la – "Para eles, certamente, a presença de Dodôte, conhecida pela sua caridade inexaurível, bisneta do patriarca que governara a política da cidade tanto tempo, da descendente de homens que tinham construído a cidade pedra por pedra, que a tinham marcado com seu amor, a vista de Dodôte naquela porta, onde se chegara tantas vezes, não passava de um detalhe habitual de seu itinerário, que apenas determinava o movimento automático de uma saudação respeitosa." (p.492-3).

[358] É sintomático, nesse sentido, que Dodôte, à semelhança de outras figuras femininas em Cornélio Penna, deixe-se flagrar dando continuidade a um longo –e aparentemente infindável - trabalho manual, espécie de passatempo que, fisicamente, parece equivaler à tentativa de "lançar sobre suas feridas um bálsamo que durava algum tempo, e podia viver com o coração pacificado, com o espírito em paz enganadora." (p.498). É exemplar a seguinte passagem que, na ficção corneliana, lança luz sobre o emblemático "quadro de insetos" da Baronesa do Paraná que intrigava Maria Santa e o narrador em *Fronteira* - "Mas Dodôte nunca se preocupava com o final de seu trabalho. Trazia-o ao colo, quando andava pelos quartos e pelas salas, como uma arma contra os maus pensamentos. Toda aquela trama difícil e trabalhosa representava unicamente, uma longa doçura nas horas atormentadas, e lhe dava sempre alguns momentos de tranquilidade na paixão, que é a forma mesma da harmonia." (p.446) – ver também p. 587; 483; 605.

saída nova, como também a repetição de uma outra que, se já havia se mostrado a Dodôte em outros tempos, parecia repetir, feito duplo, aquela que envolvera seus pais:

> Dona Rita viera agora despertá-la , e abrir diante dela uma estrada nova, que percorreria tendo ao seu lado um companheiro. Era a mesma estrada e o mesmo companheiro que, mais de dez anos antes, tinha compreendido que lhe estavam destinados, mas que depois, como acontecera com seus pais, tinham se tornado motivo de desgosto e de suspeitas.
> [...] Agora estava desperta e achava ao seu alcance um socorro mais destruidor que suas antigas derrotas. Os conselhos que ouvira, e que eram ditos em tom de solicitude maternal, as recomendações afetuosas que lhe tinham feito, entre sorrisos benevolentes, ela conseguira fazer passar ao seu lado, com ar de aparente indiferença, mas tudo ficava marcado.
> Estava certa que seria escrava de sua memória, e todas as frases que dissera, calculadamente formadas, todas as concessões que fizera, friamente, ficariam como cicatrizes deformantes em sua alma. (p.499)[359].

Reconhece-se, no modo como Dodôte e Urbano relacionam-se com a cidade, a casa da Ponte e a união articulada por Dona Rita, a atuação de um mecanismo já identificado como central na ficção corneliana: a presença de um conjunto de forças que se perpetua ao longo dos tempos, como se em grande medida lhes determinasse o comportamento, ainda que nem sempre se mostrem conscientes dessa atuação. O fato de a lógica determinante de tal conjunto de forças não ser compreensível às personagens traz-lhes consequências marcantes, como a sensação de que o passado constitui um peso a ser carregado. Vêem-se, assim, impelidas a de alguma forma ocupar um local que não sabem exatamente qual é, ou que por alguma razão já não vêem mais como seu, tal qual tivessem que corresponder a expectativas de terceiros nas quais não se podem reconhecer como indivíduos, ou então encontrar ou recuperar um sentido por demais dissolvido no presente.

Não se deve descartar, ainda, que o estranhamento em relação ao passado possa esconder o fato de as personagens pressentirem, na lógica repetida ao longo dos tempos, uma extrema identificação, como se de alguma forma a estranhassem por dela serem tão indissociáveis. Presente no comportamento das personagens, nas marcas da paisagem, na arquitetura como na decoração das construções, o passado é sentido como opressor, mas também como universo que confere sentido aos seres, forma de ligação possível com o

[359] É iluminador, quanto a essa questão, o capítulo II. Nele, acompanha-se o casamento de Sinhá Dona, mãe de Dodôte, cerimônia descrita em tons de mau agouro, bem mais como um velório que propriamente uma celebração. Depois de tempos sem se ter notícia do paradeiro de seus pais, vem Dodôte para ficar na companhia dos avós – "E Dodôte tomou o lugar deixado por sua mãe, e de tal forma o tomou que todos esqueceram de que a 'outra' tinha olhos escuros e cabelos claros...e ninguém mais se recordou do irmão que ficara na cidade." (p.391).

mundo, ainda que seja pela instabilidade e pela ausência de compreensão. Como sugere a seguinte passagem, o passado constitui a um só tempo prisão e possibilidade de libertação:

> Tudo era estrangeiro e hostil, todos guardavam qualquer segredo mau, perverso, que a prenderia [a Dodôte] para sempre ali. Teve vontade de erguer-se, vestir-se sorrateiramente e fugir para a fazenda, sem levar nada em seus braços. Abandonaria aquelas coisas que não amava mais, e caminharia pela estrada que subia sempre, perdendo-se nas nuvens, como se procurasse atingir o céu, acima das matas escuras e podres, à procura sempre do espinhaço das serras.
> **Mas, se fugisse, refletiu pesadamente, embriagada de sono, não poderia levar alguma coisa que a prendia e a tornava livre de si mesma, ao mesmo tempo.** Como poderia viver longe, sabendo que lá do outro lado das serras perdidas existiam uns velhos olhos que não a veriam todos os dias, velados agora pela certeza de que tinham perdido a sua única ligação com o mundo? (p.409-grifo nosso).

3.2.1. As repercussões do duplo e o falseamento da realidade

No modo como o passado é percebido tal qual cadeia que persiste ao longo dos tempos, fazendo com que os seres se debatam na busca por um sentido para si, para o Outro, por um lugar, enfim, que seria o seu no curso dos tempos, identifica-se aquele que sugere ser um elemento de tensão: a ocorrência de um duplo, ou seja, a possibilidade de dois ou mais ocuparem **o lugar que é de um**[360].

[360] Como tão bem demonstra *Dois romances de Nico Horta* e a lógica que determina a (im)possibilidade de ocorrência de gêmeos – a qual, por sua vez, alimenta uma leitura do conjunto da ficção corneliana -, o mecanismo do duplo é em grande parte definidor - como também denunciador – de uma lógica comportamental que, como se acompanhará mais adiante, apreende-se com mais clareza em *A menina morta.* À semelhança dos demais romances de Cornélio Penna, o mecanismo de duplicação repercute na narrativa de *Repouso* de formas diversas, ainda que por vezes a imagem do duplo apenas se insinue e nem sempre seja explorada com profundidade. Chama a atenção, nesse sentido, Maria do Rosário, que, à semelhança de Urbano, invade o universo de reclusão de Dodôte –" E Maria do Rosário, que conhecera nesse dia, foi o sinal de invasão, da intromissão de estranhos em seu íntimo. Era-lhe impossível explicar como sua nova amiga surgira com seu riso perene, os cabelos em desordem, os vestidos alegres e mal-acabados, e via com espanto sempre novo aquela moça agitar-se em torno dela, procurá-la a todo instante, sempre projetando alguma coisa proibida, e tão sua amiga, na facilidade da vizinhança das moradias." (p.396-7). Se em certa medida Rosário duplica o caráter invasor da volta de Urbano, mostra-se, ao menos à primeira vista, e em seu estado de felicidade constante, como espécie de oposto de Dodôte. Porém, é exemplar da fragilidade de uma interpretação como essa o capítulo VI, no qual ambas caminham em meio ao que parece ser uma quermesse, quando então um moço "olhava para Maria do Rosário fixamente, com a audácia repentina e sombria dos homens do sertão." (p. 400). Não obstante Dodôte de início se sinta como "uma figurante apagada, repelida e mal paga", a idéia de sobreposição prevalece – "Era, para ela, ofuscante, a revelação do acordo entre a resignação da mulher e o desejo do homem, e Dodôte sentiu que, através do seu corpo, que separava Maria do Rosário do vulto que a fitava, criara-se uma cadeia mágica, e, naquele instante, eles viviam, pelos sentidos, uma colaboração profunda, sem limites, sem tempo, sem divisão de personalidades." (p. 401). A idéia de sobreposição é ainda reforçada no capítulo XLIV, em que Rosário convida-se a acompanhar Urbano e Dodôte em um passeio pelo campo, o qual era visto por esta última como estratégia para preservar um pouco de sua intimidade. Ao final do capítulo VI, não se dá ao acaso que Rosário use um vestido que fora da amiga- " Devia ser, talvez, antigo vestido seu [de Dodôte], com novos enfeites, que cobria Maria do Rosário, e modelava agora com doçura o seu corpo magro, como se ele despertasse todo, fecundado pelo suor de sua

Intimimamente articulada ao modo como os signos do passado são percebidos nesse movimento circular em que as personagens são levadas a questionar existencialmente qual seria o seu papel, encontra-se uma outra faceta essencial do seu comportamento: o falseamento da realidade. Esta, muito embora configure uma dimensão apreensível em *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta,* mostra-se relativamente mais clara a partir de *Repouso*, romance em que a insistência nas referências ao teatro ilumina sua relação com o mecanismo duplicador[361].

---

nova dona." (p.402). Talvez seja mais cabível entender Rosário como uma duplicação de uma parte silenciada de Dodôte, do que poderia ser e não era, ou então de uma sua versão "verdadeira" – " – Eu sou um obstáculo no caminho dos felizes – pensou [Dodôte] em seu íntimo, pois via que a simplicidade, a alegria de Maria do Rosário era real, e tudo que lhe parecera falso, no princípio, era apenas constrangimento passageiro." (p.425). É sugestiva, nesse sentido, a cena em que esta última observa-se no espelho como se nele reconhecesse uma outra, quando então Dona Rita, como se pressentisse Rosário como uma duplicação denunciadora da imagem refletida no espelho, anuncia a proibição da amizade da neta com a vizinha (p.411). Exemplo do modo obsessivo como a imagem do duplo repercute nos romances de Cornélio Penna representa a relação que Rosário mantém com o irmão de Dodôte, José, que se recusara ir à fazenda do Jirau quando os pais tinham morrido. Diante do afastamento imposto por Dona Rita, a primeira reação de Rosário é enviar a Dodôte uma caixa com fotografias e cartas íntimas do irmão. Entre os objetos, uma imagem de José que remete a sua morte de tuberculose. Ao deparar-se com a imagem, vêm à tona ecos de um passado que de certa forma se duplica no presente feito fantasmagoria: a "visão triste e diferente da vida" do irmão de Dodôte parece sobrepor-se à desta última, sugerindo que ambos são feitos de uma mesma matéria; sugere-se que a "mulher que devia ter direito sobre o morto" era Maria do Rosário, que tivera um relacionamento com José no passado, o que simbolicamente e de modo arrevezado a coloca como duplo da própria Dodôte, por sua vez duplo da mãe. Ao final da passagem é claro o esforço de Dodôte para dissociar a lembrança que tinha do irmão morto da figura de Maria do Rosário, como se de alguma forma estas se sobrepusessem (p.412-15). Insinua-se ainda na narrativa o caráter condenável da união de outrora entre Rosário e José, aquele "cujo nome a maledicência ligava tanto ao seu" (p.608). No capítulo XIV, Dona Rita confessa a Dodôte ter perdoado Rosário ao ler as cartas que esta enviara ao neto, quando então o remorso da velha senhora parecere duplicar o de Dodôte em relação a terem abandonado José. É preciso notar como a imagem de Rosário, nesse sentido, cataliza uma atmosfera de crime misterioso, que permeia o romance suscitando perdão e culpa, particularmente em Dodôte e Dona Rita. Atravessando tais repercussões múltiplas, a imagem de Dodôte sobrepõe-se à da primeira esposa de Urbano. No capítulo XXXVII, sabe-se que o enxoval de Dodôte já havia sido preparado quando Urbano decidira casar-se com uma moça estranha sem que seus pais tivessem sido prevenidos. A própria Dona Rita sentia-se aliviada por Urbano não ter trazido à botica quaisquer objetos de sua casa antiga, qualquer lembrança da " 'outra' " . No universo da ficção corneliana, não se deve ao acaso que, ao pensar em como deveria vestir-se no dia do casamento, o noivo "resolveu usar uns botões de ouro e ônix negro, que tinham 'servido da outra vez'." (p.530). Algumas repercussões do duplo chegam apenas a anunciar-se, mas, ainda assim, constribuem para o clima opressor e circular da narrativa, como é o caso do professor de Urbano – " Quis vir até aqui, para ver, para sentir você viver, pois, pelas suas palavras de despedida e por sua carta, julguei confusamente que estava acontecendo com você... o mesmo que está sucedendo comigo..." (p.523).

[361] Em *Repouso* as referências ao teatro são mais recorrentes como também mais explícitas que nos romances anteriores – " [Maria do Rosário] tinha posto de novo a sua máscara de comédia, e deu alguns passos com ostensiva naturalidade. Queria assim marcar bem que terminara a cena dramática [...]." (p.442). Quanto a Dodôte, "Sua voz tinha entonações afetuosas, subia e descia de intensidade como se representasse em um palco [...]." (p.451). Luiz Costa Lima, em sua leitura da ficção corneliana, já chamara a atenção para o mecanismo falseador da realidade atrelado ao teatro, e sua relação com a interdição/repressão. Enfatiza, nesse sentido, o ponto de vista sociológico de sua análise. Sem negar a interpretação do crítico, interessa, no

Pressionadas a encontrar um sentido mais claro para sua existência, Urbano e Dodôte, à semelhança de tantas outras personagens cornelianas, vêem-se impelidos a recriar, nem sempre de modo consciente, tudo o que os cerca com a intenção de que a realidade não se dissolva por completo. Criam, assim, um simulacro para a própria vida e, nesse sentido uma sua duplicação:

> [Dodôte] Sentia-se ameaçada, e parecia que o solo ia mudar sob os seus pés, para sempre, e tudo seria inútil, de então para diante, tudo seria impossível, todos os gestos, todos os reflexos, toda a rotina que quisera criar, penosamente, para fazer um simulacro de vida em torno dela (p.580).

As reflexões a que as personagens se lançam de modo obsessivo por vezes apontam a imitação como único recurso possível nesse processo de recriação. Refletindo sobre sua existência sem nenhum direito à saúde, Urbano considera que

> Se viesse a reavê-la, seria uma usurpação, e nunca poderia fazer nada senão imitar aqueles que deixara lá fora, nas ruas e nas estradas. Eram sadios e caminhavam com passo firme para lugares determinados, ao encontro de trabalho e de homens e mulheres também vivos que os esperavam com impaciência e deles dependiam para sua subsistência (p.454).

Já Dodôte,

> Caminhava em êxtase, e queria conservar a embriaguez morna cujo reflexo sentira dentro de si, vinda daqueles corpos que se tinham afastado dela [...]. Ela apenas os imitara em seus movimentos, e andara para lá e para cá, sem destino e sem companhia, mas queria viver e sentir como os outros (p.403).

O impulso de imitar um Outro não deixa de ser, por sua vez, um sintoma da falta de consciência do papel que as personagens devem representar:

> Lá [referindo-se à fazenda do Jirau] não havia testemunha para os seus atos, [Dodôte] não precisava moderar a sua voz para não ser ouvida pelos outros, não era necessário regular os seus gestos, e, quando saía, era a natureza grandiosa que a recebia e a absorvia. Não era para surgir, de repente, em um palco onde tinha que representar, formar uma figura que ela mesma não sabia qual devia ser (p.396).

O capítulo XVI é particularmente revelador do modo como a imagem do duplo atravessa esse processo de recriação das coisas e dos seres. Sozinha num cemitério abandonado, sem saber ao certo se era afetado o medo que sentia diante das velhas sepulturas, Dodôte encontra o túmulo de "um amigo de todos os tempos". Esforçando-se

---

presente trabalho, reconhecer o mecanismo falseador da realidade como uma das repercussões do mecanismo do duplo; sob a lógica, portanto, da impossibilidade de dois ocuparem o lugar que é de um. O enfoque aqui recai na busca existencial das personagens.

para evocar os traços do morto, sente o eco apagado de sua voz, como se o velho amigo "ainda vivesse ao seu lado", quando então chega à constatação de que " Ele tinha imitado um modelo, inventara a si próprio...Tudo fizera voluntariamente, tudo fora calculado e decidido friamente, depois de longas e secretas reflexões, e só a morte o encontrara face a face, em sua verdadeira figura (...)" (p.435). Se o mecanismo duplicador é denunciado pela imagem do morto que Dodôte sente ao seu lado, como que saído da sepultura, é reforçado pelo fato de que este é visto como espécie de simulacro de si mesmo. Tal mecanismo torna-se particularmente sugestivo diante da ambiguidade com que a cena se desenrola. Ao questionar a autenticidade da imagem que se formara ao seu lado, não se sabe se Dodôte ainda refere-se à do amigo morto, ou a uma "outra" dela mesma, tal qual pressentisse que também inventara a si própria:

> Faltava-lhes [Dodôte referindo-se a ela e ao morto] alguma coisa para serem sinceros, havia neles um ponto em que se quebrava o mecanismo que os realizava, e, talvez, a imagem que se formara ao seu lado, e que com ela contemplava o túmulo, não era autêntica (p.435).

Como fica evidente nessa passagem, recriar a realidade e nela inventar-se como um simulacro de si mesmo conduz ao inevitável enfrentamento de uma imagem duplicada. Consequentemente, a inquirição sobre existência passa a implicar o questionamento sobre qual das configurações desse duplo deve ser entendida como a autêntica, mesmo porque num certo nível – e com o embaçamento das fronteiras - elas se sobrepõem. Isso significa que as voltas que as personagens dão sobre sua existência, os grandes exames a que se submetem, as tentativas de equilíbrio entre o que se lhes passa dentro e fora adquirem uma dimensão ainda mais aflitiva e desnorteadora: a imagem duplicada questiona toda possibilidade de uma apreensão verdadeira das coisas e dos seres, vendo-se assim em xeque o próprio sentido da vida[362].

[362] Em certa medida o mecanismo duplicador revela-se conveniente às personagens, constituindo uma espécie de escudo contra a invasão de sua intimidade, quando então podem mais facilmente esconder-se sob a máscara que constróem. Quando questionada por Rosário sobre o porquê de ter-se casado com Urbano, a primeira reação de Dodôte dá-se da seguinte maneira – " A luz de seu rosto desapareceu e aos lábios veio o sangue sombrio, chamado pelos dentes muito claros e sem brilho. O sorriso que neles se desenhou era desmentido pelos olhos duros e inexpressivos. Parecia que ela se retirava para o fundo de si mesma, e deixava ali apenas a sua máscara." (p.563). Reconhece-se o mecanismo duplicador funcionando como escudo desde a infância de Dodôte, bem como sua percepção, já mais moça, da autonomia que pode adquirir sua "outra" : " Percebera, de repente, que tudo se fazia novo em torno dela, que tudo era diferente e visto por um olhar novo.. Uma outra Dodôte surgira à sua frente e, por detrás dela, a antiga Dodôte podia se ocultar em segurança, nos seus momentos de medo, de dúvida, de fuga, ou simplesmente de vida./Julgou, a princípio, e com essa

O mecanismo duplicador nada mais faz que conferir às personagens certa paz momentânea, constituindo mais um elo que as acorrentam, mais um caminho que se revela sem saída. Como tão bem demonstra Dodôte, iluminando uma lógica que perpassa o conjunto da ficção corneliana, há que se confrontar com a imagem duplicada, o que conduz a uma necessidade de eliminar um dos duplos:

> Podia-se ver, através dele [do rosto de Dodôte], o riso longínquo e sem ressonância da "outra", da irmã sombria que a acompanhava passo a passo, em suas experiências de dor e de vida, sem se mostrar aos olhos estrangeiros.
> [...] Sabia que era chegado o tempo de abandonar para sempre a sua companheira, de sufocá-la, de matar a parte de seu ser que a fizera passar por todas as angústias, e procurar bem dentro de si mesma, no fundo de sua alma, a região onde conhecia que viviam e vegetavam as pequenas e humildes manias, as pobres superstições e a doença invisível e vagarosa de encantamento e de maravilha de sua infância, que a fizera viver e a sustentara em seus momentos de abandono e de incompreensão. (p.565).

Se, com a eliminação de um dos duplos, pressente-se alguma possibilidade de redenção, como se a "ordem natural das coisas" não fosse assim corrompida, reconhecer qual é a imagem de si mesmas que é a "real" – num sentido último, que dimensão da realidade é a "verdadeira" - mostra-se tarefa das mais difíceis às personagens. O desfecho da cena que se acompanha é exemplar do resultado último a que conduz o falseamento da realidade articulado ao mecanismo duplicador: o embaçamento entre o que é verdade e o que é mentira:

> Teve forças para sorrir, e foi com graça leve que concertou as dobras do vestido, e respondeu sem constrangimento às perguntas risonhas e pérfidas de Maria do Rosário,

---

convicção passou quase toda a sua infância, entre as mudanças e os desastres que a tinham cercado, que a nova Dodôte era somente uma sua criatura, sua escrava sem direitos e sem vontade própria [...]./ Mas um dia, já moça, verificou com surpresa que a escrava não dependia exclusivamente dela e de suas ordens. Libertara-se sem que o sentisse, e não sabia se já não tinha nascido assim livre e resoluta." (p.440). A idéia de defesa implica não somente a reconstrução de si mesmo, como, num sentido mais amplo, da realidade – " Era preciso agora encarar a realidade, e se ela a ferisse de novo, criar uma outra em torno dela, uma realidade que estabelecesse perfeita harmonia entre o seu corpo e a alma, e lhe desse enfim a certeza de que se encontrava verdadeiramente na terra, entre os humanos." (p.571). Na seguinte passagem, Dodôte revela o ponto extremo a que pode chegar tal mecanismo ao simular – como se a recriasse segundo a sua vontade - aquela que seria a ordem natural das coisas, para que pudesse de alguma forma sentir-se mais confiante, tornar a existência menos penosa, como se assim se visse livre de árdua tarefa de compreender a sua função no mundo:"Ela bem sabia que toda a sua vida invocara sempre um fato, alguma razão exterior imperiosa que a forçasse a fazer o que desejava, e que no íntimo reconhecia ser evitável, mas assim ficava sendo o simples resultado da escravização que a dominara por alguns instantes./Como seria fácil, se isso fosse verdade, se estivesse sempre dominada por forças superiores à sua vontade! Seguiria então a ordem absoluta do mundo, e como sentiria renascer em seu coração a confiança, morta sem que ela soubesse quando, e que serenidade a envolveria toda com intenso bálsamo. Estaria então tranquila no segredo de seu íntimo, pois todas as consequências de seus gestos lhe escapariam das mãos, como pássaros livres, e voariam em vôo rápido e reto para países desconhecidos, de onde não mais voltariam." (p.563-4).

> que a seguiu prontamente, mais atenta, com o andar alerta. Dodôte sentiu em todas as suas palavras misteriosas intenções e ciladas sutis, em busca de elementos para a construção laboriosa de uma história, que seria depois a lenda ridícula e dolorosa, que a prenderia para sempre em suas malhas, sem que ela pudesse desprender a verdade da mentira. (p.565)[363].

No fio tênue entre a verdade e a afetação, dá-se uma verdadeira batalha entre os indivíduos e sua imagem duplicada, num processo em que o tom de pesadelo tem suas tintas reforçadas quando se constata que o "outro" pode adquirir certa autonomia, mostrando-se muitas vezes aquele que é o "real"[364].

O modo como Dodôte construía os seus amigos, "sem nunca saber ao certo se eram títeres, ou amigos reais...", fabricando assim, "até seus mais ridículos detalhes, a representação pura que era a vida que arrastava." (p.483), não implica que, no universo da ficção corneliana, o criador tenha autonomia sobre suas criaturas; mesmo porque, como se o passado e o presente se sobrepusessem por instantes, a imagem duplicada pode superpor-se a outras, de outros tempos, quando então se sugere que o mecanismo duplicador atravessa a linha do tempo, perdurando feito maldição.

É o que tão bem ilustra, por exemplo, o capítulo XL. Nele Dodôte e a velha Chica, escrava que acompanhava sua "Nhanhã", tratam da arrumação da casa da botica, onde aquela passaria a morar com Urbano. Contrariando a opinião de Chica, para quem "não prestava" deixar tudo como havia deixado a mãe de Urbano, já morta, Dodôte insiste em que tudo devesse ser conservado como sempre fora, o que faz num tom de quem pecisava

---

[363] Quanto a essa questão, *Repouso* é exemplar no universo da ficção corneliana. Nesse romance mostra-se mais evidente o modo como o mecanismo falseador/duplicador da realidade chega a um ponto em que passa a ser praticado de forma inconsciente, o que resulta num "misto de simulação e de verdade", como faz questão de ressaltar o narrador, de forma explícita, em certas passagens– "[Dodôte] Foi ao quintal e de lá trouxe o criado negro e velho que se ocultara para chorar, e, com um gesto lento, onde havia qualquer coisa de teatro inconsciente, misto de simulação e verdade, forçou-o a aproximar-se do morto (...)." (p.413). Imersas nessa dimensão de fronteiras dissolvidas – que de certa forma passa a funcionar como o plano "normal" de julgamento -, o que se mostra excessivamente real passa a ser visto como ameaça – " O quarto tomou uma aspecto tão excessivamente real, tão imposto pelas mãos que o tinham arrumado, que Dodôte teve medo novamente."(p.547).

[364] A seguinte passagem em que Dodôte observa sua imagem duplicada no espelho é apenas um sintoma do modo extremo a que o enfrentamento do duplo pode chegar :"Dodôte sorriu de novo, mas agora para a sua própria imagem, que ficara ali no vidro do espelho, à sua espera, a olhá-la com seus olhos embaciados, como a única visitante, a figura verdadeira, a pessoa que não temia, porque desprezava e conhecia até mesmo na mentira e no pecado. Era a companheira que estivera esperando toda a tarde, e que via agora repetir, com leve deformação, todas as suas expressões e todos os seus movimentos./Mas aquela testa pesada, aqueles olhos sombrios, aquela boca pálida e com os cantos descaídos não deviam ocultar os mesmos pensamentos que lhe vinham à mente, em lentas e sucessivas camadas./Era uma busca difícil e penosa, e tinha que descer com cuidado, porque não havia mais nenhuma indicação do caminho a seguir..." (p.496-7).

provar ser segura de seus próprios atos. Ao entrar no quarto em que outrora fora o da mãe de Urbano – que muito sofrera ali pelo filho que a abandonara -, Dodôte sente um medo irreprimível diante da claridade com que o aposento se lhe apresenta, em meio à qual sente que alguma coisa ali se movera e se destacara daquele conjunto de objetos mortos, apesar da ausência de qualquer presença humana. Era a velha cadeira de balanço de sua sogra que se movia, "como se fosse tocada por um corpo ignorado." – Parecia que a antiga dona do quarto erguera-se dela naquele instante, ao pressentir a chegada da nova dona, da segunda usurpadora do seu filho, e fugira em silêncio." (p.544)[365]. O modo como se desenrola a passagem, apesar de sua obscuridade, aponta para um duplo movimento que de alguma forma se cruza, como que superpondo-se: a duplicação de Dodôte – mais precisamente sua divisão em duas partes -, como também a duplicação da figura da mãe de Urbano por meio de Dodôte, momento em que a cadeia que se arrasta pelos tempos mostra-se, fisicamente inclusive, a esta última:

> Tudo em volta conservava o mesmo encanto destruidor das coisas abandonadas; aquele balançar, que era o mesmo de outros tempos, e que Dodôte julgava surpreender agora continuando a presença invisível de sua sogra, devia ser o elo da corrente da outra prisão que se fecharia sobre seus ombros...
> Sentiu que uma onda de gelo percorria o corpo todo, e os cabelos formaram um pesado capacete sobre sua cabeça.
> Ia ver, decerto, um fantasma... e pensou com horror que essas eram palavras que partiam a vida de seu espírito em duas partes. Pareceu-lhe bem próxima a presença de anjos do mal, que abririam a seus pés um abismo.
> Agora que conhecera verdadeiramente Urbano, que tivera inteira compreensão do corpo dele e do seu próprio, quando ainda não se quebrara a misteriosa harmonia estabelecida entre eles, feita toda de comunhão, e de companhia, reconhecia em si mesma a imagem ameaçadora de ususrpação, de egoísmo antagônico e irreconciliável que representaria para a pobre senhora, abandonada de todo socorro humano.
> [...] Eu só existo aqui... - disse Dodôte. O som humano, cheio e harmonioso de sua própria voz chamou-a a si, e reanimou-a de todo.
> Entrou no quarto, agitando o ar parado com seu vestido, e dirigiu-se para a cadeira de braços com naturalidade. Nela sentou-se sem que se pudesse ver desafio algum em seus olhos ou em seus gestos.
> Quis reproduzir a posição indicada pelo uso do estofado, guiar-se pelo esbranquiçado da madeira sem verniz e muito seca, e fazer assim reviver com seu corpo o da antiga dona. Rememorou intensamente a imagem de Dona Narcisa, como a conhecera, furtivamente, agarrada às saias da avó, que a trouxera de passagem à cidade, há muitos anos. Instintivamente retificou a sua posição, e colocou-se como a vira dessa vez, durante os poucos instantes da visita que lhe fizera.
> [...] Eu vejo o que ela via... – pensou, e percorreu com o olhar bem forte, penetrante, muito tranquila, toda a cena que tinha em torno de si.
> [...] Seus pés, maquinalmente, como se agissem por si mesmos, deram ao balanço da cadeira, ao tocar de leve no sobrado, o impulso que sempre tinham recebido de outros pés... e, pouco a pouco, um frio indistinto, vindo da distância, em pequenas vagas

[365] Dodôte imagina-se assim vista pela sogra como versão duplicada da primeira esposa de Urbano, que com ele se casara sem a permissão da mãe.

> sucessivas, invadiu o seu sangue e tomou a atmosfera do quarto, trazendo para ele uma luz gelada, estanha, que tornou os quartos e os móveis bem nítidos.
> [...] O quarto tomou um aspecto tão excessivamente real, tão imposto pelas mãos que o tinham arrumado, que Dodôte teve medo novamente. Sentiu que seu coração batia confuso, sufocado por uma doçura funérea que se erguia de tudo, e tentou reagir contra o entorpecimento que o ameaçava, pois compreendia que o nada estava bem perto, com sua magia invencível.
> Era a deserção imensurável, total, em torno dela... e a realidade seca, altiva, imperiosa, que a cercava, e tentava prender sua alma, como em um pesadelo que se desenrola até o fim, apesar dos esforços que se faça para despertar, ultrapassava todo o seu ser, ia além de sua possibilidade de crer em seus olhos e em suas mãos...
> A porta se abriu e Urbano entrou. Parou, interdito, ao vê-la tão pálida, com os olhos pávidos fixos nele.
> [...] Dirigiu-se então ao encontro de Urbano, que a esperava, em pé junto da porta, e prendeu intensamente os seus nervos. Não olhou para a cadeira que acabava de deixar, porque sabia que, se olhasse, veria D. Narcisa a balançar-se nela, com aquele mesmo ir e vir muito sutil. (p.544-547).

Sentir-se no lugar da sogra, partilhar de seu corpo e seu olhar, numa espécie de sobreposição de duplos, faz com que Dodôte tome consciência da "outra" que a acompanhara ao longo da vida, quando então vem à tona, em tom de batalha, o papel opressor que a imagem duplicada pode representar:

> E então a outra Dodôte, aquela que por toda a sua vida a tinha acompanhado, sempre oculta, sempre à espreita, analisando-a ferozmente, não tirando dela nunca os olhos interiorizados e fugitivos, faria a sua aparição em pleno dia. Teria enfim encontrado o momento propício de saltar sobre ela e lançá-la por terra, dominando-a para sempre (p.547-8)[366].

3.2.2. O mecanismo duplicador e a dimensão religiosa

Quando se tem em conta a dimensão propriamente religiosa de *Repouso,* é necessário atentar para o modo como o mecanismo duplicador interfere na experiência mística das personagens, no modo como se relacionam com o divino.

O capítulo XLVIII é, nesse sentido, iluminador. Nele Urbano, já deitado em sua cama ao lado de Dodôte, que então dormia "na posição dos mortos", sente uma ligeira luz que flutuava e conferia ao quarto uma suave e estranha penumbra. Intrigado pela intensidade muito branda e quase miraculosa daquela luz dourada, espécie de chamado irresistível, nota que vinha da porta que dava ao quarto dos santos – "Devia ter ficado acesa, por esquecimento, a vela de cera benta que acendiam todas as noites aos pés da grande imagem de Nossa Senhora das Dores." (p.583). Ao ver em sua memória a imagem

[366] Ver também o capítulo XLVI, em que um processo semelhante ocorre com Dodôte.

da Santa que "dava um ar de câmara ardente à modesta capela." (p.583), percebe que a luz, que era espectral e imóvel, tornava-se mais viva e mais desmaiada, agitando-se, "e tudo banhava com a sua tonalidade de febre." (p. 583). A partir desse ponto, o processo de duplicação mostra-se progressivamente mais evidente. "Batido por braço invisível", Urbano dirige-se pé ante pé até o quarto ao lado, deixando-se cair no genuflexório duro, sem erguer os olhos, escondendo o rosto "entre as mãos quentes e secas." (p.583). Sente volúpia muito íntima ao deixar-se conduzir pela força a que obedecia e o fazia andar e ter os movimentos que tinha, "na estranha agilidade de seus membros e na sensação de equilíbrio e força que o dominava." (p. 584):

> Era ali que devia vir, ao fugir do leito, do amor físico que não realizava o seu desejo intenso, nunca satisfeito, sempre dolorosamente iludido, de presença, de intimidade absoluta, de companhia total e de socorro... era ali mesmo que devia se refugiar (p.584).

A sensação de "terra encontrada que lhe acalmava os nervos" é dissolvida à medida que em Urbano cresce a consciência da figura que criara para sua conveniência e que o acompanhava na capela:

> Criara um monstro para seu uso pessoal, e agora via ao seu lado crescer a sua imagem ameaçadora, fechada, sem piedade, que sugava as forças que se esgotavam a sustentá-lo. Seus membros lentamente, em marcha segura, se entorpeciam, e se tornavam trôpegos. O coração batia com ansiedade, muitas vezes parecia prestes a deixar de bater, e o sangue queria fugir-lhe das veias. Agora não poderia enfrentar o outro, destruí-lo, afastar a inquietação surda e tenaz que ele criava em seu íntimo, oprimido pela riqueza do mal roubado por ele, e tantos anos acumulado fora do âmbito de sua consciência.
>
> Olhou com medo para o genuflexório vazio que havia ao lado do seu, junto do modesto altar sobre o qual estava a imagem, e viu formar-se o vulto de seu falso companheiro, sentiu junto do seu corpo a presença da outra figura, que o representava, também ajoelhada, também afogada em soluços, e com o rosto igualmente coberto pelas mãos muito longas, espreitando-o por entre os dedos lívidos, de unhas muito brancas, cadavéricas...
>
> Que comédia mal encenada é esta? – murmurou com fingida impaciência e olhou também por entre os dedos, pelo canto dos olhos. Um sorriso evasivo, muito de leve, entrebriu os seus lábios. Parecia que Urbano desejava que o outro o ouvisse, percebesse as suas palavras e o sentido das frases que dizia, mas não queria que julgasse que ele o considerava uma pessoa real, independente, capaz de entender o que falava, quase em segredo. – Por que *ele* chora ssim? Por que *eu* choro assim? Nós nada pedimos, nada desejamos, nada esperamos, e vivemos...meu Deus! (p.585- grifos do autor).

Tomado pela sensação atroz de perda do que era profundamente seu, Urbano dissolve-se "em uma total impotência, em uma esterilidade moral sem limites..."; como se tivesse encontrado "enfim o limite extenuante de sua angústia." (p.585-6):

> Mas, torceu as mãos, apertou ora uma ora outra, aquelas mãos que não eram suas, mas cujo calor sentia nitidamente, e murmurou de novo, para ser ouvido ainda, sem olhar para o que deixara atrás de si, enquanto fazia um gesto largo e rápido:
> – Para lá a angústia ainda, mas fecunda, criadora...pronta para fugir, para arrancar-se da condição humana..." (p.586).

Ao sugerirem a possibilidade de transcendência por meio da angústia – e, por extensão, do sofrimento -, as palavras obscuras de Urbano parecem de alguma forma voltar-se a uma outra pessoa, como se localizasse essa possibilidade fora de si mesmo. Dirigidas supostamente ao seu "companheiro" – ou seria para a própria capela, para a(s) imagem(ns)? -, elas acabam por embaçar os limites entre qual seria o ser verdadeiro: ele, o duplo que criara para si mesmo – ou seriam ambos somente a parte silenciada e complementar um do outro? -, frustrando assim o próprio momento de ascese mística que na passagem se construía. Logo em seguida, Urbano reconstrói sua imagem habitual tal qual um ator prestes a entrar em cena, com a intenção de "sair novamente para o mundo e apagar dos lábios a verdade quase confessada." (p.586). Talvez esse embaçamento seja responsável por sentir-se então um fastasma, justamente quando considerava que deveria compreender o que as imagens que o contemplavam queriam dizer:

> Mas antes devia olhar para aquelas imagens que o contemplavam, e compreender o que elas queriam dizer, o que elas tinham dito a tantos mortos antes dele... E agora era um fantasma só, e foi um fantasma que se retirou furtivamente dali, tão despercebido que nem sequer a luz estremeceu (p.586).

O sentido mais profundo do que se passa com Urbano parece mostrar-se com mais clareza em momentos como aquele em que Dodôte, no capítulo XLIX, encontra a personagem da viúva na botica, a qual a faz refletir se, "bem escondido sob sua vaidade", não era a mesma menina de outrora, que encontrava volúpia em ser infeliz e maltratada, em "ser a menina que todos olhavam com comiseração e receio de ferir a sensiblidade extraordinária..." (p.592-3). É patente o modo como a imagem do duplo – sobretudo em momentos em que vem à tona a consciência da representação - faz questionar, em tom de desespero, como o sofrimento ou a angústia podem ser verdadeiros diante do teatro que, na ficção corneliana, converte-se a própria existência – " – Não quero representar...Não quero representar... –mas sentia que as lágrimas lhe vinham aos olhos, no esforço inútil de encontrar a dignidade sincera que desejava manter." (p.594).

Trata-se esse de um universo em que vencer seu "outro" configura uma derrota, mesmo porque tal vitória implica em certo sentido vencer-se a si mesmo, num processo em que a recuperação da unidade parecer dar-se, inevitavelmente, pela via da representação; significando isso, por sua vez, num círculo opressor que tão bem representa o movimento central dos romances, que viver sem dor é ilusório - o que vale para o sentir-se confortável diante do lugar que caberia aos indivíduos no mundo:

> Dodôte tinha voltado para sua casa sentindo o cansaço de sua vitória sobre si mesma, e agora parecia-lhe que rompera um compromisso de miséria e de tristeza, e podia enfim viver sem dor, sem pensar, na espera passiva das horas. Não era mais uma proscrita que afrontava o mundo e necessitava justificar até as últimas razões de sua existência, de fazer perdoar o lugar que ocupava, por mais desprezado que fosse.
> Um orgulho novo sustentava o seu coração; olhava agora com pupilas bem lúcidas para aqueles que a interrogavam e tinha forças para cumprir todos os atos que esperavam dela.
> Era o mesmo rosto que trazia, pensava agora, mas iluminado por uma luz diferente, e tinha a certeza, não sabia bem baseada em quê, de ter conseguido reajustar em seu íntimo uma personalidade mais exata. Lembrava-se das lições rudimentares de música que recebera, quando a religiosa que as ministrava lhe dissera que devia empostar sua voz, e, diante de seus olhos muito abertos de menina sertaneja, explicara a signficação da palavra que ouvia pela primeira vez. Agora tentava, com o exercício cotidiano de sua vida orientada pela nova vontade, empostar-lhe a verdadeira essência, a sua unidade.(p.615).

Na busca espiritual compartilhada por Dodôte e Urbano, reconhece-se uma confluência de forças que sugere a interferência de um nas tentativas, retrocessos e avanços do outro, como se um deles precisasse ser eliminado para que o outro pudesse dar continuidade a suas realizações. Tem-se assim um outro viés por meio do qual abordar a questão do duplo em *Repouso*[367].

No momento da morte de Urbano, em Dodôte "vivia e latejava o medo, como único princípio de vida, na sala morta, na grande massa sombria da casa, na cidade toda

[367]Ao contrário do que podem sugerir a conturbada união conjugal entre Dodôte e Urbano e a falta de realização física e emocional dela decorrente, ambos encontram-se estreitamente unidos, não somente pelos questionamentos existenciais que compartilham, pelas mesmas forças do passado a que estão subjugados, como também – e sobretudo - pelo sofrimento e pela solidão. É iluminadora, nesse sentido, a cena em que, em meio à formalização do noivado, Urbano distingue no rosto de Dodôte um sorriso ausente – "E em seus olhos distantes, cuja luz vencia a sombra que os cercava, ele leu a promessa da cura da dor de viver. Todo o seu ser se distendeu, desafogado pela certeza que o invadia, de que iria dividir essa dor, na delícia da escravidão e da irresponsabilidade..." (p.517). Ao configurarem uma mesma matriz existencial que constituiria o comportamento determinado pela órbita de Itabira - ver particularmente as páginas 498-504 -, Urbano e Dodôte poderiam ser considerados o duplo um do outro. O fato dela continuar a vestir-se como de luto depois do casamento, mesma cor que sempre usara o marido, é somente um signo do movimento de sobreposição de que se trata (p. 549). Como será possível acompanhar, a morte de Urbano cataliza a busca interior de Dodôte, alimentando assim a interpretação de que na ficção corneliana dois não podem ocupar o lugar que é de um.

negra, e lá fora." (p.633)[368]. A perda daquele que, apesar do distanciamento, servia-lhe como rumo na vida faz com que se sentisse tão dissolvida, a ponto de não saber se chegaria

[368] A trajetória que se acompanhará a seguir é a de Dodôte após a morte de Urbano, o que não significa que o processo de busca interior da personagem tenha início com a perda de seu companheiro. Mais pertinente é considerar que a morte de Urbano potencializa uma série de questionamentos existenciais em Dodôte, que, pouco antes do trágico ocorrido, demostrava uma necessidade mais evidente de organizar sua vida, de nela encontrar um sentido único. É o que vem à tona na noite em que Dodôte resolve pôr em ordem os vestidos da já falecida mãe de Urbano, no capítulo LI. Tomada pelo mistério da morte sugerido pelos vestidos antigos, Dodôte perde-se em suas conjecturas e sente-se invadida pela suspeita de que sua vida "já tinha sido organizada por ela mesma, em todos aqueles anos que se tinham escoado despojados voluntariamente de paixão, em uma cadeia muito fria e cerrada, na lógica seca de atos e de gestos cuja repercussão ela própria não sabia, e que agora surgiam a seus olhos sem ligação, sem coerência." (p.599). Nesse momento, a personagem parece intuir a presença de uma lógica além daquela que ela própria imprimira a seus atos, cujos resultados fugiam-lhe ao controle, espécie de "força superior à sua agitação cotidiana" que a aterrorizava, como que revelando, pelo avesso, os limites de sua própria condição humana – "Dentro dela, maior que ela, representado apenas por uma palavra oculta, existia um Senhor irrevelado... Dodôte sentia queimar suas veias um grande terror, que não podia explicar." (p.600). As possibilidades de interpretação abertas pelo termo "Senhor" adquirem uma nuança particular diante do fato de que, naquele momento, Dodôte "tentou afastar assim o sonho do convento que a visitara todas as vezes que se entregava ao desânimo e ao medo de não poder vencer a trama de seus dias, como um sinal de paz e de promessa." (p.600). Acreditando, porém, que a força para caminhar residia em seu coração, e não no claustro, pensa poder encontrar em si uma consolação verdadeira, quando então o mecanismo duplicador mais uma vez parece impossibilitar a efetivação de uma saída possível, ao passo que se sugere a eliminação de uma das partes em que Dodôte se duplicava para que a fixação de uma unidade, ainda que ilusória, se desse: " Mas, no fundo de seu coração, alguém oculto parecia fechar os olhos, a boca e os ouvidos, no invencível e tranquilo desejo de não tomar parte em lutas, cuja finalidade última não queria conhecer./E talvez estivesse convencido de que era a sua morte que se pedia, em nome de uma fixação, de uma unidade ilusória..." (p.601). Na narrativa de *Repouso,* a busca espiritual de Dodôte, que começa a se mostrar com mais clareza na passagem que aqui se acompanhou, é atravessada pela decadência econômica e moral de sua família, o que se torna mais evidente com a venda da fazenda do Jirau, vista por Dodôte como "uma preparação prudente e silenciosa para o fim que se anunciava, sem muitos amanhãs, para a sua raça..." (p.617). É justamente quando, de modo enviesado, apreende-se a leitura de Dodôte e Urbano como duplos um do outro por meio, desta vez, da perspectiva deste último. Acompanhem-se, a esse respeito, no capítulo LIV, as repercussões confusas e contraditórias de serenidade e aflição, de vida e de morte em Urbano, ao ouvir as palavras de Dodôte que, na véspera de sua partida ao Jirau, ainda sob o impacto da notícia de que iria com a avó retirar o que lá restava de objetos e documentos pessoais, dissera-lhe "com voz cortante que não viria dormir." (p.617-8). Em seu quarto, já de manhã, distingue um vulto que se inclinava sobre ele, ao mesmo tempo em que percebe "Um pássaro, persistente e misterioso, como nos contos de fadas, [que] bate nas vidraças [...] como se trouxesse uma mensagem" (p.621). Não querendo ouvir a mensagem, tampouco sentir o contato repulsivo da sombra que se debruçava sobre ele, Urbano "Sabe que se tornou supérfluo, que apenas sobrevive a si mesmo, sem nenhum sentido, sem nenhuma esperança"(p.621). É assim que murmura com voz de cólera ao vulto– " – Sai, sai daqui, eu te odeio..." (p.621). Extremamente atormentado, Urbano só consegue acalmar-se quando "viu fixos nos seus olhos de vidro de uma imagem tosca que o fitavam, de cima de sua mesa de cabeceira. [...] e pensou que estava naquela expressão parada e mal feita, no terrível significado que tinha, a solução de seus problemas, que apenas entrevira uma só vez em toda a vida./Refletiu que em si e de per si nada valia, nada representava, senão o reflexo daqueles pequenos focos luminosos que o banhavam com seus raios, e o tornavam alguém, pelo amor que deles irradiava..." (p.621-2). Assim como ocorre com Dodôte, Urbano parece intuir uma possibilidade de saída para suas aflições em uma dimensão além da compreensão humana, como se sua existência somente fizesse sentido pelo amor do outro, não por acaso filtrado pelo olhar da imagem em sua cabeceira. O capítulo LV lança luz sobre o anterior ao apresentar Dodôte, na manhã daquele mesmo dia, preocupada com as últimas palavras que Urbano lhe dissera quando dele fora despedir-se no quarto, sem saber se o marido de fato dormia – "Uma palavra, que não sabia se fora mesmo pronunciada por Urbano ficara gravada em sua mente, e tornara-se independente. [...]quando já estava na porta, pareceu-lhe que Urbano dizia, com inconfundível expressão de ódio, apesar do meio tom em

à própria morte – "Agora, já não era possível o esforço poderoso, lento e contínuo que seria necessário para fazer dela uma criatura real, que pudesse chegar até o fim." (p.636). É sugestivo, entretanto, que justamente nesse momento acredite ter encontrado seu verdadeiro papel, ainda que fosse aquele a representar:

> Parecia-lhe que tinham acabado as dúvidas, e que agora encontrara enfim o papel certo para representar, que estava dentro de suas forças. Não tinha certeza completa dos detalhes e das minúcias que seria preciso respeitar, e tornava necessária uma atenção vigilante de todos os momentos, uma prudência calculada e muito sensata para fazê-los vivos e compreensíveis (p.639).

Durante o velório de Urbano, enquanto mentalmente contava, tentando acompanhar as batidas de um grande relógio de armário, "quantas ainda faltavam para a libertação definitiva, para o sossego radiante que devia chegar...", Dodôte sente formar em seu rosto, "malgrado seu, uma expressão desvairada, muito crua, sem nenhum disfarce.". Tenta apagar "esse seu momento de denúncia" e, ainda que o conseguisse, "sua boca contraiu-se em um horrível sorriso, e foi como se despertasse repentinamente." (p. 644-5). É quando então os sinais de uma transformação interior tornam-se mais evidentes – " Sentiu em sua alma a agitação da madrugada, de alguma luz que brotava, e que devia iluminar por dentro a palidez transparente de sua face.". Essa mesma luz teria permitido que Dodôte se separasse da parede em que se encostava para não cair ao chão, podendo assim sair, andar pelo corredor e descer os degraus da porta que dava à rua (p.645). Horas depois o padre, que estava no interior, encontra-a "encostada à parede da fachada da casa, mais acima, tal como estivera no quarto onde velavam o corpo do marido." (p.645). Ao aproximar-se, vê que Dodôte continuava imóvel e talvez nem tivesse sentido a sua presença. Quando a aconselha a voltar para dentro e descansar, vêm à tona, como que contradizendo a cena que o padre podia ver, os sintomas do processo de transformação que

---

que foi pronunciada, uma só palavra: monstro..." (p.623-4). Teria mesmo Urbano dito tais palavras? – sabe-se que dissera ao "vulto" que o odiava, o que corrobora essa hipótese, mas não se pode afirmar que tinha consciência de que se tratava da esposa. Não se trataria da consciência pesada de Dodôte quanto à venda do Jirau que a teria feito acreditar que o marido se referia a ela? O que parece importar é que tais capítulos, ainda que de forma obscura, constróem a idéia de que Dodôte seria um obstáculo para a execução das tentativas de saída de Urbano. Como é característico da ficção corneliana, tem-se nesse momento um revés: é Dodôte – e não Urbano – que revela ímpetos de liberdade extrema e confusa na fazenda do Jirau, uma "nova possibilidade de viver que se abria em sua frente, por tortuosos caminhos" (p.627), certamente por tomar consciência, ao ouvir a palavra dita de forma agressiva, de seu egoísmo, do verdaeiro sentido da caridade (ver p. 643). É sua trajetória que se acompanha a partir de então, sendo o marido o "eliminado" segundo a lógica de que dois não podem ocupar um mesmo lugar. Sobre as repercussões da palavra supostamente dita por Urbano, "Monstro", ver ainda os capítulos LVII e LIX.

bem poderia ser entendido como a libertação de Dodôte do peso de Urbano, espécie de duplo seu –ou então, por extensão, do peso da própria morte:

> Ouviu então um riso baixinho, muito límpido e sereno, que parecia o gorjear de um pássaro escondido em seu ninho, e foi essa a única resposta que conseguiu obter. Era como se uma pequena fonte cristalina surgisse ali, na sombra, por entre as pedras duras e negras da calçada, onde crescia o mato áspero da terra de ferro, e, de repente corresse, liberta por mão invisível de sua prisão, com alegria sinistra e indomável desafiando a sombra e a confusão com sua pequenina e secreta realidade (p.646).

A intensidade desse momento de libertação iminente é tamanha, que o vigário é tomado pelo horror diante do riso que ouvia sem poder ver, "pois não tinha mais ânimo de procurar distinguir a expressão daquela boca que ria." (p.646). Num processo convulso em que sua própria fé parece ter sido posta em xeque, recolhe as mãos consoladoras "como se não quisesse tocar em uma leprosa" e parte para sua casa, aonde chega com os olhos queimados de lágrimas e completamente exausto; tanto que parece mais velho e doente aos olhos da antiga criada que "não sabia que, naquele momento, vira, pela primeira vez, o verdadeiro rosto de seu filho de adoção." (p. 646-7).

Depois do enterro de Urbano - que não acompanhou-, sentindo ainda a febre queimar-lhe o sangue, Dodôte age tal qual uma doente, como se "saísse à procura de salvação em outro clima, sustentada apenas pela força de vontade." (p.648). Sentindo-se humilhada ao expor-se em plena luz do dia aos olhares de estranhos, cresce em Dodôte o peso de um crime sobre o qual não tinha total consciência, tal qual "castigo que sofriam as mulheres dos tempos coloniais" – " Mas, pensava, as outras conheciam o crime pelo qual tinham sido condenadas, e ela não conhecia toda a extensão do seu..." (p.648). Já na casa da Ponte, observa a paisagem e as nuvens negras e disformes que vinham, de forma ameaçadora, em direção à cidade. Deixando-se "dominar por sentimentos pressagos de destruição e de aniquilamento", Dodôte é invadida pela "suspeita vaga e ansiosa de que havia um fim, a morte sem perdão, naqueles exércitos de vapores espessos e sombrios" (p. 650). Justamente quando a atmosfera de morte e de destruição se intensifica, os sinais anunciadores de libertação – como se redimensionassem o próprio sentido do fim inevitável - mais uma vez se deixam ver, quando então Dodôte pressente o verdadeiro e encoberto sentido da tempestade que já se iniciava:

> Olhava com medo, quieta, passiva, e viu então longe, perto da cumeada do Pico, que rasgava agora o oceano que o envolvia, uma aberta, um pedaço de céu muito límpido, cor de outro, como se a cortina enorme de luto e de fogo que cobriam toda a abóbada

> celeste ali se rompesse. Era uma promessa de paz, de dias luminosos, por vir, ou um resto da manhã deslumbrante, que se ocultaria sob o terrível manto de trevas.
> [...] Devia decerto obedecer a uma predestinção, e não podia recuar, abrigar-se do perigo mortal que se preparava ostentosamente, com aquela pompa real, diante de seus olhos.
> Atrás dela, toda a casa guardava silêncio, e parecia desabitada, apesar da sua tranquilidade confidencial. Recolhida, humilde, estava à espera de **Alguém**, maior do que o tumulto que vinha sobre ela... (p.650-grifo nosso)[369].

Num nível mais evidente da narrativa, tais reações em tumulto antecipam em Dodôte – como se a eles se sobrepusessem - os sinais de sua gravidez, informação confirmada por um médico da cidade alguns dias depois do enterro do marido. O mesmo movimento tão característico dos romances de Cornélio Penna, que é o de construir expectativas e subverter o significado a que conduzem, além dos leitores, faz vítimas também as personagens; o que tão bem se verifica no modo como Dodôte percebe a notícia do filho que esperava. A sensação de alívio em simplesmente poder viver é, num primeiro momento, marcante:

> Não seria mais necessário pensar, lutar e sofrer, não mais teria que ligar os dias com o fio inquebrável de remorsos e escrúpulos, em uma série infindável, que a nada conduzia, que tudo esterilizava, sem nem sequer dar a esperança de uma solução, de um ponto de chegada (p.657).

Sentir-se um elo na cadeia dos tempos e contribuir, com seu filho, para a continuação dessa cadeia parecem agora a Dodôte, não mais uma prisão, mas sim uma espécie de bênção divina:

---

[369] No capítulo LXI, que se segue a essa cena, acompanham-se as repercussões da forte tempestade que, como que antropomorfizada, invade a casa da Ponte, forçando Dodôte a vagar pelos cômodos, encontrando abrigo somente num compartimento sem janelas que, de forma sugestiva, "Formava um grande cofre, onde nada se guardava, a não ser alguns objetos esquecidos, que traziam ainda a marca dos tempos em que as grandes monções percorriam o sertão em busca de ouro." (p.654). Ao sentir-se aliviada, depara-se com uma arca que havia muito tempo tinha sido ali colocada, quando então a sensação inicial de leveza provocada pelo falecimento de Urbano revela sua face mais sombria e inexorável: a da consciência da própria morte. É preciso ainda atentar que, como é comum na ficção corneliana, a suposta eliminação de um duplo – no caso de Urbano, espécie de versão repetida de Dodôte – não se mostra necessariamente libertadora, mesmo porque deixa como rastro uma sua sombra, como fica claro na passagem abaixo:"Lembrou-se do caixão em que Urbano tinha sido carregado, para ser enterrado bem perto da porta lateral da igreja velha do Rosário. /Reviu o pequeno e antigo cemitério [...] Fixou no sepulcro de mármore branco, muito simples, onde o esquife fora depositado [...] E refletiu que talvez, com as águas que o lavavam agora a pedra que o fechava, recolocada ainda aquela manhã, mal segura nas junturas, talvez tivesse tombado para o lado, e o morto podia ter saído, assim libertado.../E Urbano, tiritando de frio, com as verstes escorrendo em longos fios de líquido esverdeado, as carnes desfazendo-se e desprendendo-se dos ossos, que surgiam aquie ali muito brancos, reluzentes de umidade, surgiria lá do fundo, em quem sabe subia, nesse instante, as escadas da Ponte./Viria até ali, abriria com as mãos esquálidas o trinco da porta, e chegaria até ela, para suplicar-lhe que não o deixasse sozinho lá longe, que o abrigasse também." (p.655).

> Era agora um elo da cadeia imensa que se formara nos séculos, e passaria adiante o lume da vida, que, decerto, continuaria seu curso anos e anos em fora, carregado e transmitido por mãos de seu sangue... e cânticos de triunfo ecoavam em seu coração, erguiam-se para o céu, como rolos de incenso, que levavam consigo, desvanecendo-as, as nuvens de tristeza que toldavam a sua imaginação (p. 658)[370].

Certamente tomada pela sensação de encontrar o seu papel no curso dos séculos, Dodôte parte para o pomar, "onde a esperavam as pobres flores que cultivava, ainda mal saídas do estado selvagem em que viviam, deixadas em esquecimento por duas gerações dos que habitavam a Ponte." (p.658). É aí que ouve a voz da viúva, cujo sentido entende imediatamente – "Parece-me o filho de um fantasma – dizia a voz, com horror afetado, que a fazia sibilar – estou até... envergonhada de ouvir contar isso!" (p.659)[371]. Dodôte toma assim repentina consciência de que gestava um ser que a devoraria, mesmo porque, como sugerem as palavras ambíguas da viúva, seria uma extensão de Urbano – ou então da própria Dodôte - o que significa, em última instância, repetição, e não exatamente renovação, como chegara a pensar. É sugestivo que passe a tratar o filho que esperava como se nem fosse o mesmo ao qual até então se referia, como uma espécie de duplo ou fantasma que acompanharia, em seu ventre, o ser visto até então como possibilitador de libertação:

> [...]sentia que dentro dela se passava qualquer coisa de enorme, desmedido, inteiramente fora de seu entendimento. Um mistério hostil, perigoso, nascera e crescia, sem que nada pudesse impedir a sua formação implacável, e invadiria toda a sua vida. Tudo seria modificado, e seu sangue não poderia suportar a presença devoradora daquele ser que a destruiria em febre lenta...
> Filho de fantasma... – repetiu ela, como um eco de ruínas, e sentia que a alegria que a fizera erguer-se fugia, mas fugia para diante, indo dissolver-se no futuro, de novo indecifrável. (p.660).

---

[370] É notável o modo como as imagens de fecundidade e fertilidade ganham uma dimensão de renovação espiritual: "Iria ela toda se concentrar na vida que se anunciava, na espera palpitante de realização, de criação, de fogo divino, que sabia agora processar-se em seu ventre, e que, para o futuro, desbobraria a sua alma em uma projeção de infinita doçura. Com o olhar perdido, deixou-se levar pelas grandes ondas e sonho, pelas asas enormes e silenciosas do anjo anunciador, e tudo era mocidade, fecundidade, vida e crescimento diante dela, desdobrando-se em um frsco suntuoso, cintilante de cores e grandioso em suas linhas./Contemplava as mãos que trançara em aitutude de prece, junto do rosto, e respondia com simples reação orgânica, maquinalmente, às perguntas do médico, que, com cautelosos rodeios e extremadas precauções de tato, a interrogava, entroncando de conselhos sutis as perguntas. /[...]Mas todo o seu corpo fermentava, latejante, irrigado pelo sangue como se fosse terra fértil, agora carregada de seara, sedenta e faminta de tudo para a messe. Sabia agora, com orgulho, que não era mais na vida uma figurante apenas, de rosto belo e gestos inúteis, que, acabado o espetáculo, desapareceria em silêncio, sem nada deixar atrás de si.(p.657).

[371] Não parece dar-se ao acaso que o termo "fantasma" possa referir-se a Dodôte, como também a Urbano.

São recorrentes as imagens que sugerem que a gravidez de Dodôte implica o enfrentamento da imagem do duplo em diferentes níveis. Ter um outro corpo dentro de si por si só trazia a necessidade de interação com o outro, também quanto ao próprio filho que gestava, o que não se dava dentro da inteligência de Dodôte. Do ponto de vista genético, o filho constituía uma continuação do pai e da mãe, bem como de uma trajetória familiar mais ampla. Na ficção corneliana, porém, a gravidez - no caso, de Dodôte - revela-se também aflitiva por movimentar um conjunto de forças do passado, e acrescentar mais um elo numa cadeia obscura cujas forças não se pode afirmar se devem ou podem ser impedidas por vontade própria- e que, como já se acompanhou, ainda que seja, num certo sentido, repetição, não deixa de repudiar a própria lógica de que dois ocupem o lugar de um. Torna-se ainda mais perturbador, nesse sentido, o modo como a morte de Dodôte é antecipada no romance. Maria do Rosário, junto ao leito de Dodôte, revela-lhe todo o cuidado e capricho dedicados pela viúva à confecção do enxoval da criança que a amiga esperava, "surpresa" que decidira antecipar - "O enxoval está completo. Até nele figuram **dois** palitozinhos [sic] pretos e **duas** mantas roxas... naturalmente para o luto aliviado!"(p.669 – grifo nosso).

Como é comum nos romances de Cornélio Penna, a reação de Dodôte, diante da antecipação de sua morte, é a de quem pretende mais do que nunca viver, dando forma e calor aos homens e mulheres desse seu "mundo [subitamente] ressurgido" (p.670). É assim que volta à vida que levara antes de casar-se, como se nada se tivesse passado –" Urbano não viera de longe, não se casara e não morrera..." (p. 671). É quando novamente seus planos de fuga vêem-se frustrados pela presença do filho em seu corpo; como se esse fosse (mais) uma evidência de que não poderia ver-se livre da cadeia que a acorrentava através dos tempos – " Era preciso fugir, fugir, fugir... mas devia arrancar primeiro de si mesma, de sua alma, das profundezas de seu ser, aquele corpo desconhecido e doloroso, cujo peso arrastava de um lado para outro, como um fardo torturante, inevitável." (p.672). Não se dá ao acaso que, nesse momento, Dodôte sinta um mau companheiro a segui-la, como se fosse necessário saber quem era para esperar aquele que viria – " Quem é você? – perguntou com voz amarga e gelada à sua própria aparência, que sentia separar-se de seu corpo, e lágrimas de fogo, grandes soluços lhe vinham à garganta e aos olhos – quem é você para esperá-lo?" (p.673).

As repercussões do duplo nessa passagem transcendem a relação de Dodôte com o filho, com Urbano e consigo mesma, penetrando uma dimensão em que as fronteiras entre presente e passado mostram-se fluidas. É o que se acompanha no momento em que tem a impressão de que dois olhos a fixavam na sombra da sala, quando dá com o retrato que pendia da parede:

> Tinha o olhar duro dos velhos patriarcas autoritários, formados pela aventura áspera da mineração. As sobrancelhas muito brancas faziam sobressair as sombras das pálpebras e das olheiras, e o pintor soubera dar o poder penetrante que deviam ter tido as pupilas inconsoláveis do morto. [...] Não chegara a conhecer a enorme descendência que deixou, mas suas palavras e seus atos estavam sempre presentes, duros como rocha, e como elas eternos (p.673-4).

É notável o modo como o questionamento existencial que, tomada pela presença do filho em seu ventre, Dodôte lança sobre si mesma mostra-se em certa medida imposto por um conjunto de forças determinante de sua trajetória familiar, como se dela fosse cobrada uma tarefa supostamente redentora, mas irrealizável como tal:

> Dodôte não pode deixar de refletir um momento no misterioso destino de sua família, que se afundava em um triste naufrágio, sem luta e sem desespero, e tudo desaparecia na miséria e na obscuridade, vencidos os homens por irremediável inaptidão para a vida, e as mulheres pela paixão do sacrifício e da resignação que as aniquilava. Estava encerrada sua missão de fornecer homens de grande altura moral e mulheres de extraordinário caráter.
> Reconheceu com álgida submissão que ela também chegara ao extremo limite, que nada mais podia levantá-la, e de seu ventre viria o último degrau de toda a monstruosa decadência." (p.674)[372].

As repercussões do duplo funcionam como mecanismo desnorteador que põe em xeque, inclusive, o que é sonho e o que é realidade, configurando assim a busca de Dodôte até os momentos finais do romance:

> Era um outro corpo dentro do seu corpo, e havia entre eles um entendimento secreto, muito sutil, distante, longe de sua inteligência e de suas sensações.

[372] A passagem acima revela-se iluminadora do modo como o sentido da decadência, na ficção de Cornélio Penna, transcende a dimensão propriamente econômica e sinaliza um processo marcado pela dificuldade de comunhão com os seres e as coisas, este por sua vez atravessado, como se acompanhará com mais clareza em *A menina morta*, por um conjunto de forças determinantes de nossa formação patriarcal. Tal noção de decadência parece ainda atrelar-se à dificuldade que as personagens demonstram em encontrar seu lugar nesse trajetória familiar, marcada, como já foi observado, pela mesma lógica definidora dos rumos dos tempos: a impossibilidade de ocupar um lugar que é de um outro:"[Dodôte] Abriu o álbum escuro, de grandes folhas muito grossas, que davam a idéia de velho alfarrábio dos alquimistas, que estava sobre a mesa, diante dela, e, à luz do castiçal que pousara ao lado, contemplou as fotografias empalidecidas que surgiam, enfileiradas. Mas não pode encontrar o fio que as ligava, nada compreendeu da austera lição que delas se desprendia, não conseguiu recordar-se das palavras que seu avô dizia, como uma prece, ao voltar àquelas mesmas páginas com calculada lentidão, para que a menina atenta tudo visse muito bem. (p.674).

> Repetiam-se na mais profunda intimidade de seu ser os ecos obscuros dos tempos passados, sem que ela pudesse ter sobre eles qualquer ação, pois vinham amortecidos pelos soturnos avisos que recebera, e que nunca pudera ouvir, pelas advertências estrangeiras, que desprezara.
> [...]O cansaço, velho de muitos anos, de séculos desconhecidos, prendia os seus membros na mesma posição, dias intermináveis, e tinha a impressão de que eles viviam porque ela o consentia, porque ainda havia no coração que lhe batia no peito a energia agonizante mas suficiente para retê-los. A natureza desinteressada e turbulenta que a cercava, que via através das vidraças, com os mesmo olhos de um peixe preso no aquário, também devia existir por efeito de seu consentimento, por sua vontade, como se sua sombra nela se prolongasse e se dissolvesse indefinidamente.
> [...]Dodôte espantava-se de não ser sensível para ela a deformação das coisas e das pessoas, que nos previne da realização e da existência dos sonhos (p.664)[373].

No estado de indiferença com que Dodôte, deitada em sua cama, mostrava-se a Dona Rita, Chica e outras visitantes que inutilmente tentavam reanimá-la – sem contar as visitas diárias do médico -, "Tudo era escuridão e dúvidas diante delas. Parecia-lhes que um castigo pesava sobre a casa da Ponte, e não se atreviam a perguntar uma à outra qual a razão, qual o crime ou os crimes que deviam ser expiados..." (p.667). Em meio a esse processo catalizado pela morte de Urbano e concretizado pela gravidez de Dodôte, que, ao trazer à tona o passado, carrega o peso de um crime – ou "crimes" – cuja dimensão as personagens intuem mas não são capazes de apreender, dá-se uma verdadeira batalha em que a noção de sofrimento é central:

> Passava muitas horas deitada, de olhos cerrados, sem mover sequer um dedo, mas todas as suas fibras vibravam, em uma luta surda, sem tréguas, generalizada por todo o seu corpo. Sentia que até seus cabelos sofriam, e quando volvia a cabeça nos travesseiros, a dor de mil pontas de fogo a suplicavam sem remédio possível (p.664).

Ao longo de um percurso em que o sofrimento de Dodôte se confundia aos olhos de muitos com as repercussões de uma doença misteriosa que a devorava, ou então, como se falava na cidade, com a atuação do Mal – hipótese que chegavam a considerar até mesmo os parentes e amigos mais próximos -, cresce na personagem a consciência do seu egoísmo decorrente do longo caminho percorrido, marcado pelo ensimesmamento e pela

[373] Não se daria ao acaso, nesse sentido, que, nesse estado de alheamento em que Dodôte se encontrava durante os meses de gestação, a imagem da carruagem que passava altas horas da noite pela casa da Ponte trazendo o som dos guizos do pescoço do cavalo tenha sua significação onírica, escapista e confortante rapidamente transformada em pesadelo do passado, ao converter-se na história da Sinhá assassinada pelas escravas, contada a Dodôte por sua velha mãe preta quando criança (ver p. 666-667).

solidão[374]. A consciência de que não dera nada em troca do amor que recebera, sobretudo de Chica e de Dona Rita, rompe em um momento de extrema intensidade, porém num contexto que – ainda que de forma inconsciente- parece não contar com a hipótese do que é extremamente sincero, além de repudiar qualquer possibilidade de sobreposição:

> - Minha mãezinha... Minha mãezinha... – mumrmurou, com inefável ternura, e ficou algum tempo assim, estreitamente abraçada. Mas sentiu que lágrimas abundantes e rápidas caíam sobre seus braços e sobre o colo, e Dona Rita erguia-se, desprendendo-se dela, toda trêmula. Ouviu-a segredar para Chica, com a voz demudada e tremente:
> - Ela ainda está com febre, ainda delira, e me toma por sua mãe..." (p.689).

Deixando que a vestissem e a penteassem, tal como fariam com seu cadáver, Dodôte entrega-se "ao sonho que a levava para muito longe." (p.701), estágio de percepção em que se aproxima do sobrenatural e, como sugerem as seguintes imagens, da redenção:

> Era uma sensação sem limites de plenitude, de paz e de ausência, mas de ausência repleta de dons e de maravilhas, em um crescendo poderoso e indefinido, de entrega sem restrições, de escravidão absoluta, de pureza intangível, eterna... ouvia já que se aproximavam os passos sonoros, sobrenaturais, que faziam estremecer a eternidade...
> Fez-se luz maior dentro dela, e essa luz era tão intensa, seus raios tão desmedidos que o seu corpo já não podia contê-los e fazer um mundo à parte, em segredo. Todo ele se dissolvia na grande onda e se integrava em sua expansão irresistível; desfaziam-se subitamente todos os limites, todas as prisões, toda a ligação com a dor e com a terra, e flutuava cercada por uma aura de paz e de fragância imarcescível. (p.701-2).

Ao sentir que recebia a hóstia das mãos do sacerdote, e compreender que era a despedida,

> Tudo serenara dentro dela, e parecia que nascera uma outra criatura da antiga, só com o que havia de puro e de justo. [...] Sentia que o corpo se elevava, para tomar o grande impulso que o levaria para o alto, e decerto grandes anjos a seguravam, com as asas frementes, para a viagem eterna... (p.703).

É quando então Dodôte sente alguma coisa pesar em seu seio e que não a deixava partir. Olha para Chica e Dona Rita e toma consciência de que abandonaria aquelas que fizera sofrer – "Com singular nitidez, sem imagens, unicamente pelos sentimentos que agora se ordenavam em seu espírito, que vinham juntar-se uns aos outros, chamados para a hora suprema, sentiu a dor das duas velhas mulheres, sozinhas para sempre." (p.703). Sentindo-se como em uma provação nova e torturante, prisão que representavam as duas senhoras em sua miséria, Dodôte "Quis salvar-se ainda, pelo pensamento que surgiu, como um socorro de piedade, que devia oferecer o sofrimento a Deus." (p.703). O conjunto de

[374] Sobre como era visto o estado de alheamento de Dodôte, ver o capítulo LXIV. Quanto à consciência de Dodôte sobre ser amada por Chica e Dona Rita, sobre seu extremo egoísmo, ver p. 677; 685.

forças em meio às quais convivem as personagens de Cornélio Penna – em que o mecanismo duplicador articula-se ao do falseamento da realidade - impõe a seguinte questão que Dodôte se faz e que tão bem ilumina a busca espiritual das demais personagens do autor:

> Mas, que sofrimento seria esse? [...] Descobriu, em uma encruzilhada a que chegou subitamente, pelos atalhos que se formavam entre as reflexões que apareciam e se esvaíam, descobriu uma verdade elementar: não tinha sofrido, não fora o verdadeiro sofrimento que a levara à desesperação, apenas debatera-se cegamente de encontro a muros sem eco, como um animal enjaulado (p.703-4).

Num rompante, porém, Dodôte sugere vislumbrar no filho que esperava a possibilidade do sofrimento redentor:

> [...] murmurava palavras destituídas de sentido, que pouco a pouco tornaram-se mais claras, e dizia:
> "Sofrerei todos os males que sobre mim hão de cair, a dor e o espanto recuarão seus limites para que ele possa nascer. Tremerei por ele a todos os instantes... mas serei a primeira a ver em seus olhos o despertar da alma que habitou em mim, serei a primeira a ser conhecida e chamada por ele!..."(p. 704).

Logo após pedir perdão, como se se voltasse a alguém invisível que se encontrasse atrás de Dona Rita, Chica e Maria do Rosário, Dodôte agita-se freneticamente, quando então a humildade, característica marcante das personagens de Cornélio Penna, fá-la julgar não merecê-lo – " – Eu não mereço, eu não mereço – disse, e as três mulheres compreenderam que ela não delirava, que não tinha mais febre." (p.705). As três senhoras presentes, que caem de joelhos, ofegantes,

> [...] perceberam confusamente, como se fosse um milagre novo de revivescência, que insuportável vergonha agitava todos os seus membros e a fazia estremecer toda. Viram com espanto que as duas mãos, agora úmidas e quentes, erguiam-se para tapar o rosto, ocultando-o inteiramente (p.705).

Maria do Rosário, que parte para casa sentindo um peso enorme nas pernas, "carregava a impressão estranha, sinistra, de que tinha assistido a um sacrilégio." (p.706), como se os ímpetos de vida de Dodôte, já tratada como uma morta na sepultura, contrariassem o sentido da própria vida.

Em meio a uma espécie de transe em que as reações de Dodôte não permitem uma interpretação nos limites da compreensão humana, a notícia de que vencera a morte corria pela cidade e todos sabiam que a casa da Ponte, apesar do aspecto de decrepitude, "abrigava um milagre de vida e de renovação." (p.707). Ao determinar que a doente não

poderia de forma alguma receber visitas porque corria perigo de vida, o médico deixa escapar – arrependendo-se depois – que o filho de Dodôte ainda vivia, o que faz por meio de uma imagem que, não por acaso, remete à duplicação – " – Perigo de... duas vidas – [...] A criança nada tem a ver com o que se passou... talvez nasça mais cedo, antes do prazo, e é só o que se tem a temer..."(p.708).

Meses se passam na casa da Ponte, cuja rotina organiza-se de acordo com as determinações do doutor. Passando grande parte do tempo em seu quarto, Dodôte recupera suas forças, a ponto de costurar e bordar para o enxoval do seu filho, escondendo as peças dos olhares alheios em uma caixa de madeira reservada para isso. Certo dia, adormece e é acordada por um murmúrio contínuo e singular, quando então sente que "a vibração era grande, e tudo parecia animado de uma vida estranha, misteriosa, escondida..." (p.712). Tratava-se da morte de Dona Rita, que deixara a Ponte diante da notícia de sua doença para não incomodar a neta e o filho, notícia que Chica não possuía forças para contar a Dodôte, que não chegara a suspeitar dos motivos da ausência da avó. Sentindo a morte chegar próxima de si, Dodôte "Com um grande gemido deixou-se cair em joelhos, para depois deitar-se no chão, os braços estendidos em cruz." (p.715). Enquanto, fora da casa, acontencia o enterro da avó, dá-se uma cena obscura entre Dodôte e Chica em que o mecanismo duplicador dá-se em vários níveis. Na passagem que se acompanha abaixo não se pode afirmar se o corpo em convulsões que ambas, com as cabeças como que sobrepostas, contemplavam era o de Dodôte – "separada" de si mesma, hipótese mais plausível quando se tem em conta a ficção corneliana-, o do filho dentro dela, ou então do filho já saído de seu ventre:

> Afinal [Chica] ergueu-se e, de joelhos, debruçada sobre Dodôte, os olhos das duas se cruzaram, e depois, com as cabeças muito junto uma da outra, contemplaram ambas, aterrorizadas, aquele corpo que tremia e se agitava em convulsões, diante delas, como um ser estranho, fora do seu conhecimento possível e de sua vontade.
> Era como se as duas se tivessem integrado uma na outra, mas só pelas cabeças, que ficaram alheias à dor e ao sofrimento do resto da carne, e assistiam ao espetáculo que se desenrolava, sem que pudessem nele tomar parte (p.715) [375].

[375] A seguinte observação do narrador, "Naquela mesma tarde nascia um menino, que parecia morto, e levou muito tempo a chorar." (p.715), sugere à primeira vista que o filho nascera na tarde do mesmo dia em que se passara a cena entre Chica e Dodôte, mas não descarta a interpretação de que a cena entre as duas personagens também se dera naquela mesma tarde, o que permite acreditar que tratava-se esta já do nascimento da criança. A dificuldade reside em determinar quanto tempo se passara entre "a manhã já adiantada" (p.712) em que Dodôte adormecera, seu despertar por murmúrios estranhos na casa, a percepção de que sua avó morrera, e finalmente a cena que compartilha com Chica.

O filho de Dodôte, que nascera parecendo morto, é de início tomado nos braços por Siá Nalda, amiga de Dona Rita, que impede que a viúva fique no quarto. É sugestivo, tendo em conta que esta corporifica a questão do sofrimento, que o tome das mãos de Siá Nalda com autoridade. Mais sugestivo ainda é que o choro repentino da criança, atestando sua vida, deixa-as sem iniciativa, " e as fazia pensar que sonhavam um sonho mau."; o que é reforçado pela presença de uma ou outra flor remanescente do velório de Dona Rita que "parecia saudar aquela pequenina vida que surgia...", apesar do esforço dos presentes em eliminar tais vestígios fúnebres (p.716).

Esse que é o último capítulo de *Repouso* não poderia deixar de impregnar-se pela atmosfera de teatro – "E tudo foi feito como se tivesse nascido uma criança entre a alegria dos pais e a feliz ansiedade dos avós." (p.716). As senhoras que davam banho ao bebê, entretanto, observando os movimentos que este fazia e a posição em que conservava as pernas, chamam o doutor para que desse seu parecer sobre o fato que nunca se vira antes[376]. Como se o pressentisse, Dodôte pergunta ao médico se o filho era aleijado, quando então este responde que não, como se atuasse ou então não tivesse certeza sobre o que vira – " – Não... não é – [...] mas, mas... tenho receio... ou por outra, tenho a certeza de que..." (p.717-8). Gaguejando, indeciso e com medo, menciona a palavra "tabes" que, repetida e repelida, nada diz a Dodôte[377]. É quando então o significado mais superficial do drama que se acompanhava toma dimensões mais amplas, nas seguintes palavras de Dodôte, que sugere nortear sua vida, como que recomeçada do zero, pelo sofrimento dela, como que duplicado, intensificado e justificado pelo do filho, que, apesar das trevas que a doença lhe trariam, representaria a vitória da vida:

> Tudo se reduzira a pó, tudo caíra por terra à sua volta, destituído de importância e de razão de ser... Nada havia no passado! O porvir fechara atrás dela uma porta de ferro, e teria agora, diante de si, os longos anos de humilhação, extremada, de dor inútil, injustificada, torturante até a loucura...

[376] A "anormalidade" do filho de Dodôte parece transcender o aspecto físico de seu corpo, representando simbolicamente a possibilidade de quebra numa cadeia que se arrasta nos tempos. Não se dá ao acaso que, por falta de tempo, não haviam feito "vir do quarto escuro a caminha que pertencera a todos os que nasceram na Ponte", ficando a criança "abandonada no berço improvisado com duas cadeiras de braço" (p.717).

[377] Ainda que o parecer científico do doutor não seja essencial para a compreensão do romance, "tabes" ou "tabe" refere-se a uma doença degenerativa crônica da medula espinhal, consequente de infecção do sistema nervoso – ver FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1913.

> Com os olhos vazios, afastada de tudo e de todos, deixava passar um grande sonho interior, em que ela, com vergonha da força de seu corpo, contemplaria o filho, morrendo minuto por minuto, ameaçado de trevas, ameaçado da imobilidade definitiva, ameaçado de tudo, mas vivo, vivo sempre!...
> Uma vida roubada, miserável, em sinistra caricatura dos outros, sem que ela pudesse fazer nenhum bem, sem que pudesse dar-lhe nenhum alívio! E fitou a imagem que tinha posto na mesa-de-cabeceira, ao seu lado. (p.718).

Ao contemplar a imagem do santo, Dodôte parece aceitar seu sofrimento, sobreposto ao que o filho enfrentaria, como se a imagem lhe ensinasse a postura humilde – e paradoxal – necessária para dele experimentar a dimensão libertadora, fugindo assim do engodo de tomá-lo como razão de desespero ou perdição. É o que se reforça com as imagens intensas e amplificadoras que marcam a passagem que se segue:

> Havia qualquer coisa de puro e essencial naqueles olhos de vidro, qualquer coisa de paradoxal e humilde, que a fazia ver tudo agora sob uma luz nova, radiante, vinda do alto, que rompia em mil raios coruscantes, imensos, em uma explosão cegadora, que ultrapassava e se reconstituía além da tosca imagem, e enchia, através de tudo, o horizonte, e, para lá, todo o universo.(p.718).

Sem demonstrar apreender o que se passava no interior de Dodôte, revelando um ponto de vista consolador e individualista que em um nível mais vertical vai de encontro ao que sentia a paciente, o doutor, interpretando equivocadamente o rosto que, apesar das pálpebras fechadas, iluminava-se por dentro de uma luz suave e tranquila, afirma que de nada ela sofreria, tendo em conta que o menino viveria muito tempo. Como se negasse o sofrimento a que o médico se referia, e aceitasse, num nível mais profundo, aquele de que tomara consciência por meio do olhar do santo em sua cabeceira – redimensionando o próprio significado mais imediato do termo-, Dodôte afirma que o filho será o seu repouso, dando fim à narrativa com a promessa de redenção que paira feito sombra na ficção de Cornélio Penna – " – Não sofrerei... não sofrerei, - disse Dodôte, muito baixinho, com infinita doçura – meu filho será o meu repouso!" (p.719).

3.3. A escravidão em uma dimensão mais evidente

Como se acompanhou na leitura de *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta,* na ficção de Cornélio Penna as marcas de nossa formação patriarcal-escravocrata não se reconhecem somente na presença de mucamas, amas de leite, escravos libertos ou filhos de escravos como personagens dos romances; ainda que algumas delas, como é o caso de

Chica em *Repouso*, tenham presença marcante na narrativa. Muito embora seja evidente o modo como, pertencentes a um passado já distante, tais personagens continuam sob o forte jugo de seus senhores, o que por vezes vem à tona de forma intensa, não se deve acreditar na passividade que pode sugerir seu comportamento em certa medida submisso, resignado e fiel.

A exemplo do que ocorre nos romances anteriores, em *Repouso* as marcas do passado impregnam as construções, os signos arquitetônicos, e mesmo a simples disposição da mobília, o que inevitavelmente se traduz, para as personagens, como cadeia que continua aprisionando os seres através dos tempos. Estas se sentem assim cobradas a ocupar seu devido lugar de acordo com uma lógica que se esforçam por entender, como se lhes coubesse dar vida a fantasmas do passado, recriando-o de alguma forma para assegurar sua manutenção; dificuldade essa que certamente se justifica pelo fato de encontrarem-se próximas demais de tal lógica para manterem uma atitude de completa lucidez, muito embora possam, por instantes, rebelar-se, como ocorre na passagem abaixo:

> As cadeiras montavam guarda ao antigo sofá, que abria seus braços no fundo da sala, encostado à parede. Era de jacarandá quase preto, e tinha no meio do encosto uma lira de madeira mais clara.
> Esses móveis conservavam a sua disposição, a mesma que tinham tido ali naquela sala, depois da fazenda, e agora de novo para onde voltaram, como se estivessem sempre à espera de numerosos amigos e parentes, que deviam acudir em contínuo tropel.
> [...] [Dodôte] Via homens e mulheres que se sentavam naquelas cadeiras e naquele sofá, que se moviam de um lado para outro, falavam, riam, suspiravam e choravam, sem que ela pudesse saber da razão de seus gestos e de suas palavras.
> [...] Ela bem viu o vulto que se refletia no espelho, único ornamento daquela parede. Desafiou o olhar inquisidor que dele vinha, e disse aos fanstasmas que tinha diante de si, como se estivesse sozinha perante a fantástica assembléia:
> - Podem morrer à vontade! Podem confessar que estão já mortos e vazios, a se desfazerem em fumo, porque ninguém virá; eu não inventarei nenhuma dessas figuras que vocês esperam, para poderem continuar a viver, a se afirmar, porque tudo passou, sem que todos percebessem que eu, eu sim! Eu existo... (p.482-3).

Assim como as marcas da mobília e da arquitetura, a convivência com os (ex)escravos e seus descendentes dá-se numa esfera bastante íntima, decorrendo desta proximidade uma dimensão menos óbvia em que mergulham as personagens e que igualmente funciona como veículo por meio do qual atuam as forças que, como já fica mais claro em *Repouso*, fazem-se entender no contexto de nossa formação social.

Em *Fronteira* há referências às criadas negras e à religião "primitiva e confusa" que, aos olhos de Emiliana, estas celebravam, em momentos cruciais como o das

repercussões em Maria Santa da chegada da viajante, e da suposta passagem de Nossa Senhora pela casa:

> E dizia ela [uma das mucamas]:
> - Maria meu ' tá'i... Maria meu 'tá'i... a cidade vai morrer... tudo vai morrer... as invenções do demônio também...*ela* também...
> Suas amigas entoavam um cântico que mais parecia um gemer de bruxas." (p.74-6 - grifo do autor).

A idéia de que partilhariam de um saber interdito aos demais – o que vai além da língua ou dialeto em que se expressassem - é reforçada pelo fato de uma mucama negra, a mesma que outrora fora de Maria Santa, ser "talvez a única pessoa na cidade que guardava o seu culto, e conservava religiosamente um dos alfinetes que tinham servido ao suplício de sua antiga ama." (p.165). É ela, inclusive, quem conta ao Leitor do Diário o que se passara após a morte de Maria, da cerimônia preparada quando do seu enterro e das pessoas lá presentes, lançando assim nuanças de interpretação à história que se acabava de acompanhar e que estrapolam o relato propriamente dito[378]. Também é ela quem entrega ao Leitor os papéis deixados pelo Juiz, presos por uma fita e um alfinete, que este se recusa a ler, encontrando, na fé total e tranquila daquela que acompanhara Maria de perto, apoio para o medo que sentia prolongar-se em si.

Em *Nico Horta*, os criados deixam-se flagrar aproximando-se "com precaução, no receio sempre presente dos súbitos furores dos donos da propriedade, inexplicáveis para eles, [e] agora entravam e saíam com inesperada segurança, sabendo-se invisíveis diante da preocupação absorvente dos donos." (p.226). A velha negra que criara Nico e Pedro é aquela a mostrar que, indepedentemente de como agissem os patrões e de quão incomprensíveis fossem seus furores, devia-se ouvir tudo

> [...]com a resignação fatal de sua raça, pois ela sabia que dos senhores se devia ter medo sempre, um terror sagrado que guardava no fundo do seu coração de mãe humilde e forte, iniciada desde a infância nos mistérios e castigos da família de seus donos (p.227);

[378] De acordo com a versão da mucama no "Epílogo" que enquadra a narrativa do Diário propriamente dita, Padre Olímpio, que dera a bênção a Maria, chorava e olhava perturbado para Sinhá Gentil, Didina Americana e o narrador do Diário, que "riam à socapa" (p.166). Quanto a este último, a mucama recusa-se a falar ao Leitor, ao passo que lhe informa sobre Dona Emiliana e a viajante, as quais tinham partido juntas levando em sua companhia uma outra negra que, como pensa, tinha maldição. Ao enquadrar a narrativa do Diário, Cornélio Penna, ao contrário do que seria mais lógico pensar, não revela a intenção de conferir veracidade ao relato, como quem procurasse "atestar" a existência das personagens por meio do testemunho da mucama. Antes, ao lançar suspeita sobre a confiabilidade do narrador do Diário e alimentar as desconfianças sobre Emiliana, embaça ainda mais as hipóteses de interpretação até então sustentadas pelos leitores.

o que não significa, de forma alguma, uma atitude de total e verdadeira submissão. Seu desejo de acariciar os filhos dos patrões, ela sabia poder satisfazer "nas doenças violentas que os derrubavam de vez em quando de seus altares", quando as estratégias de sua vingança tornam-se mais evidentes e revelam, pelo desequilíbrio provocado, como são arriscadas as tentativas de cruzar fronteiras e desafiar, ou simular desrespeitar – como é o caso -, uma lógica que parece determinar de forma implacável o comportamento dos seres.

Ainda que uma leitura como essa sobre os mecanismos de defesa dos (ex)escravos possa ser sustentada por elementos encontrados, como se acabou de acompanhar, nos dois primeiros romances de Cornélio Penna, é em *Repouso* que ela assume uma feição mais evidente, em grande parte pela presença mais notável de Chica, mãe-negra que acompanhara Dodôte desde a infância até a morte desta última. É também nesse romance que se deixa ver com mais clareza como, sob personagens aparentemente marginais em relação ao conjunto de forças que determina o universo ficcional explorado verticalmente por Cornélio Penna, recai o mesmo peso de um passado que insiste em permanecer, lançando os seres em sua busca de uma comunhão com si mesmos, com o Outro, enfim, de um papel que lhes caberia no curso dos tempos.

Na ficção corneliana, a condição de verdadeiros escravos que carregam aqueles outrora libertos – vivendo ainda sob o severo jugo de seus patrões – não torna menos problemática- talvez mesmo a acentue, pelo embaçamento- a compreensão do verdadeiro papel a ser ocupado no relacionamento com os demais. Uma passagem emblemática, nesse sentido, é aquela em que Chica, ouvindo um grande grito sobre-humano vindo do quarto de Dodôte, que acabara de chegar da fazenda do Jirau, já prestes a ser ocupada por outros donos, fica paralisada e

> Depois de um momento, moveu-se e levou a bandeja que tinha nas mãos para a cozinha, pousou-a sobre a pia, abriu a torneira, lavou as vasilhas lentamente, enxugou-as e guardou-as no grande armário aberto na espessura da parede. Só depois de tudo feito com meticuloso cuidado é que, como uma sonâmbula, veio até a sala de jantar, e chegou perto da porta do quarto onde vira sua menina entrar, e escutou, com o coração muito calmo. Suas batidas eram lentas e surdas, e, por isso, poderia distinguir qualquer ruído que viesse de lá de dentro, mas nada ouviu nem sentiu.
> Foi então que a maçaneta girou e a porta abriu-se devagarinho, diante dela, e seus olhos tornaram-se brancos, suas pernas se dobraram, depois o corpo, e aos poucos, lentamente, estendeu-se no chão, e apertava as unhas de encontro às palmas das mãos... (p.631).

A calma com que age a mãe-negra de Dodôte carrega a sombra de que manipulava suas reações, como se o fato de não ter tomado providências imediatas, dando continuidade às tarefas de costume, constituísse sinal de uma pequena vingança, aquela possível entre as brechas que se abririam no sistema opressor sob o qual se encontrava. No entanto, Chica mais parece deixar-se flagrar numa situação extrema em que se via dividida entre a atitude que dela era esperada como serviçal e sua verdadeira reação diante do grito desesperado de Dodôte, justificando assim o modo como, aos olhos do narrador, agia uma sonâmbula. Corrobora essa leitura, a visão deste último no capítulo seguinte, para o qual Chica "não pudera resistir ao terror da espera do que se passava." (p.632).

Trata-se essa de uma camada menos óbvia da ficção corneliana, a mesma em que se deixa entrever, entre patrões e mucamas, amas de leite e criados, um compartilhar de experiências, costumes e histórias, quase sempre marcado – como se o contrário fosse impossível - pela lógica da manipulação e do poder.

Em *Repouso* mostra-se com mais clareza como a difícil realidade de que se trata requer mecanismos que suavizem de alguma forma as relações entre os indivíduos, muito embora tais artifícios se revelem ineficazes e intensifiquem o sofrimento dos que neles são envolvidos. No capítulo LXVII, como em uma clara e sinistra revelação que a deslumbra com sua força, Dodôte sugere tomar nova consciência do papel de Dona Rita e de Chica em sua vida, as quais, já bastante próximas da morte, a acompanhavam com dedicação e humildade, e cujo apelo de companhia e de socorro não pudera compreender. É sugestivo que, justamente nesse momento, relembre o caminho que seguia, quando menina, da fazenda dos avós para a da tia, já falecida, em meio ao qual se encontrava "um vale, fechado como um escrínio de pelúcia verde, que tinha no meio da colina, em cujo tope se erguia um quadrado de muros gretados, que cercava as árvores crescidas dentro dele, muito grandes e copadas, as únicas naqueles pastos." (p.680-1). Aos olhos da menina, "Era ao mesmo tempo grandiosa e suave a tranquilidade que ali reinava, e Dodôte acreditava que aquele cercado lá no alto era o jardim misterioso e escondido da princesa, da menina de cabelos de ouro puro e de olhos cor do céu dos contos de Chica." (p.681). Como se acompanha no decorrer da passagem, o quadrado de muros no topo da colina era, na verdade, o cemitério dos escravos construído pelo primeiro senhor daquelas terras, onde Chica, acompanhada da filha de adoção ainda menina, rezara e chorara, sem que esta

pudesse compreender o que de fato se passava. Percebe-se assim que as histórias fantásticas contadas por Chica alimentavam na imaginação de Dodôte a existência de um mundo harmônico por meio do qual a menina protegia-se de sua face mais cruel e violenta, sobre a qual tomara consciência pela explicação de Dona Rita, que dera a entender que Chica devia ter seus pais africanos lá enterrados, ainda que isso não fosse certo. Embora seja possível pensar que as histórias contadas por Chica intencionavam, antes de mais nada, proteger a pureza do olhar da pequena Dodôte, não deixam de revelar, com o passar do tempo, uma armadilha que aprisiona, além dela própria, sua filha de adoção, como se a estratégia inicial tivesse seu resultado invertido – ou teria sido assim premeditado desde o início? É sugestivo, nessa mesma passagem, que Dodôte, cobrindo-se em seu leito de suor frio, como se tomasse consciência da tristeza e da revolta em sua mãe-negra, age "como se fugisse de alguma coisa, e conseguiu vencer o medo insensato que sentira, diante da figura vingadora de Chica." (p.682). Os sonhos que povoavam a imaginação da pequena Dodôte, trazidos ao chão pela avó– queda esta revivida com intensidade quando se encontrava já em seu leito, diante da velha Chica – passa a constituir novo peso a carregar, justamente quando Dodôte demonstrava um desejo exacerbado de liberdade, como se a velha senhora, com a tristeza e a revolta que guardava durante tanto tempo, a tivesse feito realizar, por meio de um percurso sinuoso cujo efeito implacável recairia também sobre si mesma, a impossibilidade de saída num universo marcado pelo sangue[379].

A passagem da fantástica carruagem pela casa da Ponte, dentro da qual Dodôte se via em momentos em que mergulhava numa dimensão entre o sonho e a lucidez, é paradigmática de como, na ficção de Cornélio Penna, a realidade reside entre a verdade e a

[379] Corrobora uma leitura como essa o fato de que, nesse mesmo capítulo, Dodôte, ainda tomada pelo impacto da presença vingadora de Chica, deixa-se levar pela imaginação, lembrando-se de uma viagem de trem que fizera. Sente crescer "em seu peito, com a sensação de fuga veloz, o cântico de liberdade sem medidas, de quebra absoluta das grilhetas que formavam a escravidão humilde de sua alma" , o que a faz sentir, num vôo sem asas, balançar "suavemente por mãos divinas que a sustentavam nos ares, e através das pálpebras fechadas via o infinito que se abria para recebê-la"(p.682). É justamente quando "[...]um choque brusco, um pequeno estampido de pancada vertiginosa, no vidro que a abrigava das rajadas selvagens que vinham das alturas, fê-la estremecer e procurar ver o que se tinha passado./Na vidraça um borrifo violento de sangue, partindo do corpo que o esguichava em todas as direções, formou uma grande estrela irregular, repentina, rubra e trêmula, que se quebrou logo em mil pedaços, e mil gotas, que fugiram, rapidíssimas, levadas em turbilhão pelo vento, e se perderam no ar./Mas, no vidro ficara uma cicatriz, um sinal vermelho de perigo, de parada e de morte, e de tudo, que se tinha passado em poucos segundos, guardara a impressão de que fora a mão ensanguentada do destino que batera brutalmente na janela, para preveni-la, para dar-lhe um fúnebre aviso, e desaparecera instantaneamente." (p. 683).

mentira, num jogo em que as relações entre os indivíduos revela-se mais complexa do que poderia conceber:

> De muito acima, de suas recordações mais antigas, quando ainda menina e dominada pela personalidade tão complexa em sua primitividade, tão singular pelo estreito consórcio de bom senso e mentira que caracterizava a sua velha mãe preta, vinha o desmentido de sua ilusão, da viagem e do rapto.
> Ela [Dodôte] sabia que aquela carruagem noturna e solitária, que percorria as ruas soturnas e desertadas da cidade, não a vinha buscar, e dentro dela não vinha o anjo companheiro... não poderia partir nele [sic], porque já trazia o corpo da senhora assassinada pelas escravas, e aquele corpo devia ser conduzido assim, eternamente, sem dilações. A morta devia estar ainda com o longo vestido branco, com três ordens de babados nas saias de tarlatana, presos com laço de seda alvíssima, mas todo manchado de sangue vivo e palpitante, que não devia secar nunca, enquanto não se cumprisse a maldição que as negras em revolta tinham lançado sobre ela. Devia ser assim arrastada, todas as noites, pelo mundo afora, em busca do noivo desaparecido. Mas o noivo não saíra da cidade, onde seu corpo devia estar escondido em algum desvão, e por isso a carruagem passava sempreem frente da Ponte... e todas as janelas e portas se fechavam à sua passagem (p.666).

4. *A menina morta* (1954)

De acordo com Augusto Frederico Schmidt, "Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos de *A Menina Morta*". Como quem pretende logo de início afastar uma leitura meramente social do romance, faz questão de ressaltar que

> Cornélio Penna não desejou retratar de forma alguma a condição servil no Brasil. O que o levou a escrever o seu livro, a sua história foi um certo quadro que ele recebeu por herança de uns parentes seus (não sei se da Baronesa do Paraná, sua tia) [380].

Como explica Schmidt, outrora amigo íntimo de Cornélio Penna, e dos primeiros a conhecer de perto o quadro "representando uma menina morta, prestes a ser deitada em seu caixãozinho branco", a pintura fora realizada "copiando o artista anônimo o original" - o que não deixa de ser sugestivo num universo ficcional, como o de Cornélio Penna, em que o mecanismo duplicador é central. O quadro da menina morta constituiria, assim, objeto de uma espécie de amor do amigo, sentimento do qual Schimdt também participava,

[380] SCHMIDT, Augusto F. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos.** Rio de Janeiro:José Aguilar, 1958, p. 723. Também publicado em *Correio da Manhã***,** Rio de Janeiro, 27 fevereiro 1955, sob o título de "O anjo entre os escravos". A menina retratada era, na verdade, uma tia materna de Cornélio Penna, a primeira Zeferina. Ver ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos.** Rio de Janeiro:José Aguilar, 1958, p. XXXVII.

indo ambos, altas horas da noite, espiá-lo "como se fosse a namorada, a inspiradora, a imagem do próprio amor irrealizado." [381]. A relação entre o romance *A menina morta* e o quadro pelo qual Cornélio Penna demonstrava, não seria arriscado observar, verdadeira obsessão, torna-se mais evidente quando Schmidt sobrepõe a imagem da menina retratada na pintura à personagem da filha do Comendador na ficção:

> O mistério, a santidade, o encanto espiritual que se desprende da figura da menina morta, revela-nos Penna, no seu romance, agora, escrito para durar enquanto dure a nossa literatura, o sortilégio, a aura da criança verde participante da eternidade, nascera de sua intercessão permanente pelos negros, pelos escravos. Nessa fazenda, da época próspera do Segundo Reinado [...] verifica-se o aparecimento de um anjo. "A menina morta" viera ao mundo para ligar essas duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra, a dos senhores, nas suas casas, com o seu conforto, com os seus caprichos e loucuras, e a da senzala, do eito, dos trabalhos sofrimentos sem recompensa. Entre esses dois mundos que não se contemplavam sequer, um mandando e dispondo de almas como se fossem objetos inanimados e o outro murado por uma sujeição humilhante, na sua noite resignada, surgiu a "menina", imagem de graça sensível e intercessora, nota de poesia, ser que dedicou sua breve existência a umedecer as almas secas, as almas desérticas dos senhores prisioneiros de sua própria incompreensão, do terrível pecado de uma crueldade tanto mais monstruosa quanto inconsciente. A "menina morta" trouxera para minorar a situação de desamparo dos escravos a sua caridade inocente. Antes mesmo da revelação do mundo, do conhecimento do mal, sabia a criança o que era o particular martírio dos seres de cor preta, que trabalhavam nos cafezais, que cuidavam do gado, que serviam na casa-grande e eram tratados como bichos, dormindo nas senzalas, segregados pelas necessidades disciplinares do serviço[382].

A figura da menina constitui um elemento por meio do qual Schmidt tateia a dimensão religiosa do romance, a seu ver responsável em grande parte pela particularidade de Cornélio Penna no quadro da literatura brasileira. Ao fazê-lo, entretanto, acaba por sufocá-la, como seria de se esperar num artigo breve e impressionista como esse, sob uma espécie de sentimentalismo cristão que não esconde o tom maniqueísta ao tratar da escravidão, não configurada na ficção corneliana como simples relação entre bons e maus, como os comentários inflamados do crítico podem levar a crer. Além disso, em *A menina morta,* diferentemente do que se sugere no artigo, o sofrimento revela-se mais de caráter moral e espiritual que propriamente físico, atingindo, numa detalhada rede hierárquica, do mais inutilizado dos escravos até o próprio Comendador.

---

[381]SCHMIDT, Augusto F. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos.** Rio de Janeiro:José Aguilar, 1958, p. 723.

[382] Ibidem, p. 724-5.

Com vistas na representação do sistema patriarcal-escravocrata no romance de Cornélio Penna, negando, de forma mais radical que Schmidt, qualquer intenção realista, Luiz Costa Lima também acredita que

> Com *A Menina morta*, o romance brasileiro alcança um de seus raros momentos ímpares. Eis um romance que, sem nada de documentalismo realista, formula o mais agudo *pathos* da sociedade patriarcal-escravagista: *pathos* pelo qual se opõe ao tratamento do *Casa-grande*[383].

Investigando o clima de angústia e terror que toma conta da fazenda de café do Grotão, Costa Lima conclui que a interdição – força que serve à ordem patriarcal e que, no romance, adquire dimensões extremas, impregnando o conviver na fazenda e assumindo as formas de "interdição de comunicação" e "de contato" - é a grande geradora da atmosfera de alarme e de potencial loucura que contamina os seus habitantes. Mais que isso, e seguindo um caminho diferente daquele proposto por Schmidt, constata ser ela "menos um tema historiado, que um traço de estrutura"[384].

Considerado pelo crítico o romance mais sombrio de toda a literatura brasileira, *A menina morta* seria também o mais alheio à desenvoltura da peripécia: apesar de haver acontecimentos, o que neles poderia ter de emocionante, como observa, é "recalcado e subtraído do relato, que se desenvolve por assim dizer ao revés, não no trânsito da ação mas no sentido inverso do realce de seus efeitos sobre a comunidade de brancos e escravos.". Não se trataria, no caso, de entender essa inversão como a usual conversão de eventos materiais em repercussões psicológicas, de que seriam padrões Proust, Faulkner ou Virgínia Woolf. Em *A menina morta*, como acredita Costa Lima, o próprio trânsito entre interioridade e exterioridade é interrompido: "o esforço da ordem patriarcal consiste em impedir o próprio fluxo entre eventos e efeitos psicológicos, que se fixariam no relato; em

---

[383] LIMA, Luiz Costa. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta***.** In:------. **Aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 281. Quanto ao contraste com *Casa-grande e senzala*, o crítico conclui que "Ao passo que no ensaio do sociólogo a interdição gerada pela estrutura escravocrata era abrandada ou mesmo superada pelo clima de confraternização e 'plasticidade' míticas, em *A Menina morta*, o mito da criança morta é minado pelo trabalho secreto da dissolução, que termina por implodir toda a empresa. O trágico seco do romance contradita a efusão mítica da interpretação sociológica. [...] do romance de Penna [deriva] um princípio de corpo radicalmente dilacerado, marcado por interdições milimétricas, estéril apesar da fecundidade da terra, de irredenta e apenas adiada explosão." (p.281).

[384] Ibidem, p. 240.

impedi-lo, transtorná-lo e apagar seus rastros"[385]. Caracterizariam ainda a narrativa de *A menina morta* elementos como o disfarce, o quiasmo e os enigmas, enfim, o que de um ponto de vista mais amplo poderia ser chamado de lei da subtração, de onde viria o truncamento e o mistério; todos eles de alguma forma relacionados com aquela que seria a questão central: a interdição[386].

Quanto à emblemática personagem da filha do Comendador, cujo caixão se prepara logo na cena de abertura do romance, a leitura de Luiz Costa Lima revela-se um divisor de águas na fortuna crítica de Cornélio Penna, opondo-se assim à interpretação de fundo cristão de Augusto Frederico Schmidt, segundo a qual a menina seria um anjo entre os escravos, espécie de protetora dos oprimidos. Como argumenta o primeiro,

> Para que a sociedade do Grotão apesar de tudo se preservasse e mantivesse alguma forma de estabilidade era preciso que a seus habitantes fosse oferecida alguma válvula liberadora. Mas que válvula seria possível sem entorpecer e neutralizar o funcionamento de uma ordem fundada em tão múltiplas garras? Esta fora precisamente a função cumprida pela irmã de Carlota, tanto em vida como morta[387].

Ainda que as interpretações de Schmidt e Costa Lima revelem-se incompatíveis num nível mais evidente, acreditamos haver entre elas um ponto em que se complementam; particularmente quando se tem em conta que a leitura deste último silencia qualquer aspecto místico ou religioso da ficção de Cornélio Penna.

Segundo Costa Lima, em *A menina morta* têm papel secundário os dados que indicam uma relativa precisão histórica e geográfica, já que apenas ajudariam a situar o tempo referencial da ação. Questões como a da dependência ou do favor, como a da própria escravidão, seriam igualmente marginais diante da dimensão que adquire a interdição, sobretudo em sua inscrição simbólica.

---

[385] LIMA, Luiz Costa. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta***.** In:------. **Aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.239-40.

[386] Em *A perversão do trapezista*, rigoso estudo do romance em Cornélio Penna, Costa Lima já havia reconhecido *A menina morta* como a mais inclusiva das "variantes" (tendo em conta os demais romances do autor), ou seja, aquela em que os significados encontram-se mais realizados, e a partir da qual se pode estabelecer uma leitura que ilumine os significados das demais, que dê conta do seu desenho integrativo (LIMA, Luiz C. **A perversão do trapezista:** o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976).

[387] LIMA, Luiz Costa. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta***.** In: ------.**Aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 269. Ver também o já referido *A perversão do trapezista,* estudo que dá origem ao ensaio em questão.

É inegável a dimensão simbólica da realidade em *A menina morta*, que ilumina pontos de contato com os romances anteriores de Cornélio Penna, numa leitura condizente com os significados mais profundos do conjunto da ficção do autor. Porém, há que se atentar para uma camada particular – como pretendemos fazer neste estudo - entre as várias outras de que se compõem os romances em questão: aquela em que o peso de um sistema opressor determinante de nossa formação social – destrinchado milimetricamente em seus mais diversos níveis hierárquicos-, determina a relação entre as personagens e suas tentativas de libertação; estas guiadas, num nível mais vertical, por uma sede de Absoluto que se concretiza em embates que travam consigo mesmas, com seus "duplos", com o Outro, num percurso sinuoso em que o peso de um crime, como que desafiando os limites entre o humano e o divino, movimenta um redemoinho de aflições que as desestabiliza e em que indiretamente se questiona a própria configuração de Deus como unidade, como sentido absoluto. Trata-se de uma perspectiva em que as dimensões social e religiosa cruzam-se de modo único na ficção de Cornélio Penna, e que possibilita reconsiderar o desenho de seu todo por meio de uma perspectiva que tenha também em conta o diálogo com o grande romance católico do século XX.

4.1. Um universo social e historicamente mais definido

A leitura do quarto romance de Cornélio Penna- sobretudo quando já se pôde ler aqueles que o antecedem - permite que se reconheça bem mais que um universo social e historicamente mais definido. A impressão de introspecção absoluta que se tem em *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*, em *A menina morta* dá lugar a mergulhos internos menos constantes e mais marcados pelo narrador, sendo relativamente mais fácil distinguir quando as personagens têm os pés no chão e quando se encontram em estado de alheamento - mesmo que realidade e sonho ainda se possam confundir. Verifica-se que os exteriores são recompostos com maior freqüência e raramente se perdem em meio aos estados internos conturbados das personagens, que podem sustentar com o que as cerca uma ligação relativamente mais direta, sem que seja intermediada necessariamente por estados de torpor ou semi-consciência, como acontece de modo extremo em *Fronteira*.

Como é comum em *Nico Horta* e *Repouso*, em *A menina morta* o narrador em terceira pessoa acompanha de perto as personagens, até um ponto em que a sua visão pode se confundir com a destas últimas. Ainda assim, seu papel é fundamental para que o cotidiano opressor da fazenda do Grotão ganhe dimensão relativamente mais palpável, compondo cenas que não escondem o tom naturalista, como aquela da preparação do azeite de mamona:

> Era dia de fazer azeite para as lâmpadas da sala e para as candeias e lamparinas de toda a casa, e um grande tacho de cobre tinha sido já posto sobre a trempe, e por debaixo dele fora feita pequena fogueira destinada a entretê-lo em fervura, abrigada pelas pedras soltas, tisnadas de carvão. A um canto, três negras socavam nos pilões as sementes de mamona que se viam em cestos alinhados junto da parede, cheios de bichinho de conta formados por caroços debulhados dos cachos, serviço para o qual tinham reunido os negrinhos de mandrião lá fora, no ângulo do pátio, durante horas de risos e de gritos. Dentro em pouco as maçarocas produzidas pelos pilões foram jogadas na água que começava a ferver, e a cozinheira aproximou-se muito séria, com a solenidade dos mestres incontestados, para dar uma mexida na panela, a antiga colher-de-pau mantida pelas duas mãos. Faria esse gesto gravemente, pois ainda era viva a memória do sério desastre acontecido com a antiga governante que viera até a cozinha a fim de mostrar saber fazer o trabalho das mucamas, e dera violenta volta com a colher, que fizera saltar gotas de óleo fervente. Alguns pingos foram em cheio em seu olho direito e a tinham cegado. Todos ali se lembravam sempre disso, mantinham a sua lembrança sempre fresca, e contavam esse fato invariavelmente todas as vezes que alguém tentava fazer o mesmo na ausência de Maria Crioula.
> [...] D. Virgínia chegou, vinda para ajudar. [...] Lá chegada foi imediatamente para junto do fogão onde preparavam o óleo de mamona, e pôs-se a apanhar com grande colher-de-pau o azeite à flor da água em ebulição, de onde de espaço a espaço subiam à tona grossas bolhas que surgiam de repente e arrebentavam em suspiros. No fundo do tacho, por entre as inumeráveis e pequeninas borbulhas que se formavam e se juntavam, desfeitas pelo movimento da água agitada pela colher, via-se espalhada a desfazer-se aos pedaços a massa das sementes de mamona socadas ao pilão. O óleo assim cozido era despejado em grande lata coberta por pano grosso que retinha as impurezas e a senhora tudo fazia com gestos majestosos e lentos como se cumprisse um rito.
> [...] A negra assistira muitas vezes a esta cena e, como agora, não ousava dizer nada, apesar de saber que seria castigada por vadiagem e não ter sabido fazer bem aquele serviço, tomado de suas mãos. Nunca poderia contar isso à prima do Senhor [referindo-se a D. Virgínia], aquela grande senhora que só com um franzir de sobrancelhas a cobria de tremuras (p. 824-26).

À primeira vista, sobressai a riqueza de detalhes do ritual - um entre muitos outros na fazenda do Grotão-, particularmente suas diferentes etapas, os procedimentos e materiais envolvidos nesse processo que se repete ao longo dos anos, e sob normas rigorosas. O modo como o azeite borbulhante é descrito no interior do grande tacho de cobre, como se o material viscoso tivesse vida própria e ameaçasse os que ousassem se aproximar demais sem o devido cuidado, é apenas um sinal mais evidente do forte clima de tensão e ameaça que recai sobre os que se encontram à sua volta. A ausência de Maria Crioula, responsável

pela tarefa, por si só representa um risco, que se intensifica com o medo cultivado pela memória do desastre que cegara o olho direito da antiga governanta. Não realizar o trabalho com o rigor esperado resulta em punição, como se acompanha ao final da passagem. Essencial é atentar que a atmosfera de terror que impregna a cena justifica-se independentemente de qualquer erro cometido, o que a simples presença de alguém hierarquicamente superior como Da. Virgínia é capaz de instaurar, como se assim assegurasse uma ordem que a leitura da ficção corneliana revela ser implacável[388].

A verdadeira fonte de aflição que, para os habitantes do Grotão, representa a complexa rede hierárquica vigente na fazenda vem à tona todo momento em que as personagens empreendem qualquer tentativa de interação; o que é constantemente reforçado pelo próprio narrador, desde o início do romance, como na passagem em que Da.Virgínia e Celestina banham o corpo da menina morta, filha dos Senhores, preparando-a para o funeral. Como é possível acompanhar, o narrador sinaliza que se adentra um universo em que ser parente do Comendador confere às personagens posição hierárquica superior à daqueles que são parentes da Senhora, e em que ocupar o lugar de um outro só faz intensificar o clima de tensão, o que justificaria o próprio comportamento calculado das personagens, este tão característico, como já se observou, da ficção de Cornélio Penna. Trata-se essa de uma rede milimétrica de posições que se sobrepõe, como se as filtrasse, às reações das personagens, no caso sua dor diante da perda da menina:

> O choro que a dominou [Da. Virgínia] foi rápido e a fazia tremer toda, porque não havia fraqueza nem perdão nele. Em poucos momentos foi contido, e as lágrimas, recalcadas, desapareceram. Olhou então com desconfiança para a companheira e parecia prestes a dizer alguma coisa, talvez pedir que não fossem repetidas suas palavras imprudentes, mas sacudiu pela última vez a cabeça, agora com maior impaciência, e seus lábios desenharam nítida meia-lua, com as pontas para baixo, em clara demonstração do desdém que a reanimava. **Celestina, sua ajudante, era a parenta pobre, a prima recolhida do Grotão, vinda depois da morte de seus pais, criadores de gado perdidos com a chegada do café em sua região. Não tinha autoridade nem valor suficiente para se fazer medo a Da. Virgínia, parenta próxima, e viúva sem filhos, ainda conservando em qualquer parte terras de sua propriedade.** Ah! essas terras eram bem conhecidas das crianças, pois tinham muitas vezes ouvido a sua descrição, e cada ano aumentavam um pouco e sua fertilidade e cultivo cresciam também com o tempo. Nada havia naquela casa superior ao que dava nas Goiabeiras, e até os negros lá eram maiores, mais fortes, de perna mais fina do que os "daqui", como ela dizia, em tom especial, com as pálpebras semicerradas e a cabeça lançada para trás...**E depois, era a prima do Comendador, parenta em primeiro**

[388] Acompanhar também a cena da sala das mucamas (p. 820), o jantar (p. 921) , os preparativos da merenda (p. 1161), o tingimento das roupas pela negra tintureira (p. 905-6). Nelas, como não é exceção a cena do azeite há pouco analisada, o fausto característico da casa-grande do Grotão adquire dimensões fantásticas, intensificando a atmosfera de terror que recai sobre as personagens.

> **grau, e a Celestina era do lado da fazendeira, considerada aparentada, simplesmente, e além disso, da "família da Senhora"...**
> **Da. Virgínia arrastava as sílabas, de forma chocarreira e misteriosa, quando se referia à origem da Senhora, e acentuava bem as reticências, com afetação, para deixar em suspenso, a fim de que se formassem à vontade toda a sorte de suspeitas em torno dessa gente altiva, intratável e maldizente, que tanto ocupava posições de destaque como surgiam com cara de fome e roupas no fio, sem deixar nunca de exigir respeito e acatamento.** Nunca pudera perdoar a alguns deles a indiferença fingida com que a tratavam quando vinham visitar a Sinhá, nivelando-a a essa "alemã" invejosa, ignorante e bajuladora, que agora servia como criada grave ou governante, sabia-se lá! **Nunca pudera saber ao certo qual era a situação social dessa família. tão diferente da do Comendador, unida e igual, apesar de algumas ruínas e desastres, porém honrosos e discretos**.
> - Mas prima Virgínia... - balbuciou a moça, sem erguer os olhos inflamados, atenta no que fazia.
> -**Prima? - interrogou a velha senhora, e breve riso a fez estremecer**. Toda ela exprimia vingança e mofa diante de injúrias antigas e alheias. Suas mãos se fecharam sobre a esponja com força, e fizeram escorrer grande quantidade d'água perfumada sobre a camisola fina, protetora do pudor do pequenino cadáver. As lágrimas que ainda permaneciam esquecidas em suas faces, presas aos vincos do pranto, desceram rápidas pelas rugas do riso. - **Prima? - repetiu - de onde virá esse parentesco? muito me lisonjeia, pois não sabia ter essa glória!** (p. 741-3 –grifo nosso).

Não se trata, ao apontar tais particularidades, de considerar o último romance de Cornélio Penna como responsável pelo questionamento da homogeneidade de sua obra. Ao localizar com relativa precisão os traços histórico-sociais do universo em que se passa *A menina morta*, por meio de um narrador de observação precisa, que recompõe os exteriores com maior frequência e de personagens que mantêm com tudo que as cerca uma relação relativamente mais direta, Cornélio Penna possibilita que se identifique o coração gerador de sua criação ficcional, mas de forma condizente com o sentido último de sua obra, de modo invertido e sem que o segredo assim se desvendasse por completo. Tendo em conta o contexto em que se desenrolam seus romances, mais distantes julgamos estar do espaço físico das cidadezinhas que, como a emblemática Itabira, outrora foram vitimadas pela exploração de metais e pedras preciosas, e mais próximos nos sentimos dos mecanismos definidores da ficção corneliana. Isso significa que, também sob a perspectiva da leitura cronológica dos romances – considerando-se aqui a data de publicação-, Cornélio Penna frustra as expectativas de compreensão que constrói no leitor. Por trás da aparente clareza e da suposta distância da órbita particular de Itabira, *A menina morta* mostra-se verticalmente tão complexo e obscuro quanto os romances anteriores, sobretudo quando sua dimensão religiosa menos evidente, num movimento complementar àquele determinado por sua posição central na ficção corneliana, é iluminada por estes últimos. Trata-se, assim, de um

jogo composto de camadas e em que os próprios atos de revelar e velar são postos em xeque.

4.2. Uma questão de hierarquia

A menina morta desenrola-se em uma fazenda de café no Vale do Paraíba, com sua imensa casa-grande, seus campos cultivados, suas senzalas, seus vários agregados e um grande número de escravos. Ainda que os episódios do romance se dêem basicamente no espaço físico que compreende a fazenda, é imprescindível observar que a caracterização desse espaço – tendo em conta sua configuração simbólica - dá-se na relação que mantém com a cidade de Porto Novo e também o Rio de Janeiro, mas também a natureza em seu estado bruto, particularmente a mata fechada que circunda a propriedade, delimitando suas fronteiras, vindo daí o nome Grotão [389].

Para além de sua própria configuração física, paira sobre a fazenda a sombra misteriosa do isolamento, do afastamento dos habituais visitantes que outrora a frequentavam - "Não é equipagem, porque ninguém vem mais ao Grotão. A nossa estrada é a mais deserta das redondezas !" (p.981). Praticamente incomunicável com a realidade externa, a que se tem acesso pela entrada de certos bens de consumo, jornais e correspondências, além de raras idas a Porto Novo e à Côrte, o Grotão carrega marcas de decadência, ainda que estas não excluam a opulência e o luxo tão característicos do local [390].

O rio de águas hostis, que separa o Grotão de Porto Novo, a mata, que constitui o vale fechado e misterioso em que se encontra a fazenda, e também o túnel de folhagens,

[389] Para uma análise mais detalhada a respeito da relação simbólica entre tais espaços, consultar o já referido *A perversão do trapezista*, de Luiz Costa Lima, particularmente o Capítulo V, "O Real e a produção do simbólico".

[390] A narrativa não faz questão de explicitar quais seriam as verdadeiras razões da sombra de decadência que paira sobre a fazenda do Grotão, mas reforça em vários momentos seu isolamento físico -"[...] fora da vida larga e majestosa que se desenrolava no grande estabelecimento agrícola, cercado de florestas vigorosas e sempre ameaçadas pelo fogo das novas culturas." (p. 892); " Já saídos na estrada e entrados no longo e murmurejante túnel de folhagens existente no trecho junto da fazenda, Carlota lembrou-se [...]" (p. 1157); "Pela estrada em direção oposta a Porto Novo, muito além do vale misterioso e fechado da fazenda, corria pequena caleça [...]"(p. 887); " [...] encetou a caminhada a pé, em busca de sua igreja lá do outro lado do rio com suas águas lodosas e hostis."(p. 957). O sentido mais profundo da noção de decadência na ficção corneliana será explorado mais à frente, neste trabalho.

que lhe dá acesso, delimitam uma dimensão particular. O papel da natureza, porém, não se restringe à delimitação física desse espaço. Comporta-se como uma personagem, que acorda, dorme seu sono tranquilo, e está sujeita a alterações de humor, podendo envolver a fazenda de calma, como também mostrar-se traiçoeira, agressiva e ameaçadora[391]. Apta a tudo devorar e a zombar dos esforços do homem, a natureza em *A menina morta*, como acontece nos demais romances de Cornélio Penna, apresenta-se comumente antropomorfizada:

> Mas sem ser chamada, sem que ninguém ousasse invocá-la , veio logo a mata invasora, sempre pronta a tudo devorar, a zombar dos esforços do homem, e foi em verdadeiro túnel crepuscular de verdura que o rápido veículo entrou, sempre em veloz disparada (p. 888).

Fonte de força, vitalidade e abundância, a natureza contrasta com a esterilidade associada à convivência no Grotão, particularmente entre os moradores da casa-grande, e é justamente nesse sentido – e por extensão – que se contrapõe a esse espaço:

> [Inacinha] Respirou com força a poderosa emanação da terra , no desejo de reviver, de retornar a ser a criatura viva e dedicada e hesitou em voltar para o interior do quarto onde flutuavam os odores das plantas medicinais dos chás preparados na espiriteira, a fim de conciliar o sono. [...] Eram dois fartos jacás e ela [Sinhá Rola] os olhara quase sem vê-los com a precisão bizarra de impropriedade daquela abundância no meio das cogitações estéreis dos moradores do Grotão"(p. 919)[392].

No Grotão, sobressai a casa-grande e seus traços imponentes e intimidantes, sendo menos frequentes as referências à paisagem física das senzalas e dos campos de café cultivados, procedimento que só faz reforçar o papel absolutamente central daquela

[391] Encontram-se exemplos às páginas 796, 823, 1058 e 1192 do romance.

[392] A associação entre natureza e força/ saúde/ fecundidade é recorrente em outros trechos do romance, como os seguintes: "O canto dos pássaros, àquela hora ainda abrigados nas copas das árvores, chegava-lhe aos ouvidos em música longínqua, muito calma, e os mugidos dos bois que eram levados para o pasto depois do exame e do tratamento ao qual deviam ser submetidos todas as madrugadas faziam um fundo majestoso e solene ao cântico da natureza mal desperta que lhe embalava o coração e a fazia respirar amplamente, como se quisesse se integrar naquela festa de saúde e de força." (p. 790); "Carlota recebia no rosto o ar perfumado e acre da mata, e da terra ainda úmida subiam colunas de calor, de mormaço, e tudo a embriagava, como se toda a fecundidade grave daquele solo que lhe pertencia a erguesse no ar em sua força irresistível." (p. 1205). Se a natureza, no romance, é sinônimo de liberdade, a fazenda do Grotão é, por oposição, caracterizada como um local sombrio, espécie de claustro ou prisão: "Gostava do ar sem fim, da liberdade dos campos, do sabor verde e acre das matas, do sol escaldante, muito alto e muito lavado. Era triste ter de retornar àquela habitação imensa, cheia de alcovas sombrias, cortada pelos corredores escuros e sonoros onde passavam fantasmas em pleno dia..."(p. 890); "Via através dos vidros a mesma paisagem de todas as manhãs apenas modificada pela chuva, pelo sol ou pelo nevoeiro, sempre o mesmo deserto com suas palmeiras enormes erguidas em colunas funéreas e mais longe as grades de ferro negro, muito altas, que aprisionavam o jardim e recortavam com listas sombrias e agudas o campo, estendido largamente entre as montanhas cobertas de mata." (p. 839).

construção, sobretudo no nível simbólico, no cotidiano dos habitantes de toda a fazenda, indepedentemente do ambiente em que efetivamente se encontrem:

> A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas, sem contar com alguma coisa de certo nem no presente nem no futuro (p. 856).

A passagem acima é paradigmática de como, em *A menina morta*, os signos decorativos e arquitetônicos carregam as marcas do poder e do controle: a grandiosidade é austera, o luxo é sóbrio e os móveis são, pelo tamanho gigantesco, imponentes e muitas vezes assustadores[393]. Se a casa-grande carrega as marcas do Comendador e é, nesse sentido, reforçadora do poder masculino em que se sustenta o organismo da fazenda de café, sua esposa apega-se ao espaço aberto no meio da mata espessa, delimitado, portanto, pela mesma natureza intensa que circunda o Grotão. É aí que se encontra a clareira, que, como já se mostrava na personagem de Dodôte em *Repouso*, constitui na ficção corneliana um espaço marcadamente feminino. Espécie de santuário de Da. Mariana, Senhora do Grotão e mãe da menina morta, é nesse local misterioso e isolado que realiza suas orações e renova suas forças, como se nele pudesse de alguma forma se rebelar contra o poder representado pelo patriarca (ver cap. XXXI)[394].

Em oposição à clareira e à natureza em estado bruto, a casa-grande pode assim ser encarada como verdadeira extensão do poder do Comendador, cuja simples presença física intimida a todos, como fica evidente, por exemplo, nas passagens referentes aos jantares majestosos e inevitavelmente constrangedores que se dão na fazenda[395]. O controle que

---

[393] É também exemplar a esse respeito o capítulo XVII.

[394] Não se trata aqui de uma leitura original. Como complementa Luiz Costa Lima, que trata da oposição entre os poderes masculino e feminino com extremo rigor no já referido ensaio "Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*", essa relação de oposição permite ainda que se apreenda o significado de um outro dado, que aglutina as inscrições geográfica e simbólica: "[...] do Grotão partem dois caminhos, o que conduz a Porto Novo, daí à fazenda do irmão rival do patriarca, à corte e ao porto a que se destina a produção da fazenda e o de direção contrária, que leva à mata, tendo por centro a clareira, lugar de meditação e recolhimento de Mariana. Mais que dotada de um sentido geográfico, essa bifurcação se investe de um valor simbólico. A estrada-da-corte, como podemos batizar a primeira, é o trajeto do poder instituído, por onde circulam as riquezas reconhecidas – o café a ser explorado e os produtos europeus que descem até as fazendas – e os instrumentos de legitimação do senhor. O caminho contrário conduz à mata, a seu mistério e perigo [...] é nela que Mariana penetra, na busca de resgatar a história de sua própria família e de constituir o sagrado antagônico ao domesticado sob a forma de capela senhorial."(op. cit., p. 242-3).

[395] Ver página 986 do romance.

exerce o Senhor é assegurado em sua ausência pela própria configuração desse espaço físico, observação que adquire dimensões bem mais amplas quando se tem em conta que, em sua dimensão simbólica – e é para este movimento que aponta a ficção corneliana- , tal controle atravessa gerações, perdurando no tempo e manifestando-se na arquitetura das construções, na disposição dos móveis, nas marcas que carregam de seus antigos donos, nas atitudes autoritárias e intransigentes dos atuais moradores. A esse poder se submetem, em *A menina morta*, não somente os escravos, como todos os habitantes da fazenda e, de certa forma, a própria natureza circunscrita nos domínios desta última. Em *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso,* não acreditamos ser outra a fonte geradora das aflições que atormentam as personagens em busca de seu verdadeiro lugar no mundo, diante do Outro e de Deus, dimensão essa que transparece, como foi possível acompanhar, nas marcas da natureza, dos signos arquitetônicos e decorativos, e também no modo como as personagens se relacionam com o poder. Trata-se de um ponto em que, apesar da sugerida distância espacial e temporal envolvendo o contexto em que se desenvolvem as narrativas, as fronteiras entre os romances de Cornélio Penna tornam-se mais fluidas, bem como aquelas que à superfície podem sugerir certa distância entre as razões pelas quais as personagens se debatem em busca de redenção.

No contexto da ficção corneliana, não se pode afirmar que as dimensões de poder que se apreendem na simbólica dos espaços e impregnam o cotidiano dos habitantes do Grotão numa delicada e milimétrica teia de relações hierárquicas sejam propriamente instauradas em *A menina morta*. Nos romances que o antecedem, as distinções hierárquicas previstas pelo sistema patriarcal-escravocrata já se fazem notar na atmosfera opressora, no clima inexplicável de constante controle, nas personagens que parecem tatear qual seria o seu lugar num universo em que não raro sobressaem atitudes austeras e intransigentes, e em que se tem a insistente impressão de cruzar uma fronteira proibida, determinada por uma lógica embaçada, que paira e atua sobre os seres feito fantasma. No quarto romance de Cornélio Penna, tais distinções não somente se dão num contexto mais claramente apreensível em suas coordenadas histórico-sociais, como também são levadas à última potência pelo romancista. Luiz Costa Lima, dos primeiros a atentar para a questão com o devido rigor, explica que

> [...] a partir de um critério básico - senhores ou escravos - acrescenta-se o da ascendência do homem sobre a mulher e, daí, de seus respectivos grupos de parentes.

> Daí parte o direito de cada um ao lugar que ocupam à mesa. O Comendador e Mariana, seguidos pelos lugares (vazios) dos dois filhos e Carlota, de Virgínia, de Inacinha e Rôla, com que se esgota a linhagem masculina. Vêm em seguida Celestina, na condição de parenta da senhora, os agregados e os eventuais visitantes. O terceiro critério, já não mais traduzido no direito à mesa, é também comum: concerne à proximidade dos serviçais quanto aos senhores. Deste modo os escravos dedicados às tarefas domésticas estão em posição melhor do que os escravos do eito, a ponto de o administrador ao encarar os primeiros no interior da casa ter a desagradável sensação de não ter poder contra eles. As prerrogativas da escrava doméstica serão maiores se, independente de sua idade, portanto de sua permanência, não na área do trabalho, houver sido ama de leite de alguém da família. Lembre-se por fim a situação dos forros, naturalmente melhor situados, quer se movam ou não dentro da casa. **Mesmo se detalhássemos esse plano geral, não chegaríamos a um resultado divergente do que, sem o romance, saberíamos da prática hierárquica em nossa sociedade patriarcal. O quadro começa a singularizar-se quando se observa que há tamanho requinte na hierarquização que nenhuma outra personagem ocupa a mesma posição que outro; que todos, com a única exceção das velhas órfãs e desvalidas, Inácia e Rola, estão sempre a porfiar em sobrepujar ou ao menos diminuir algum outro**. A regra tampouco se restringe ao mundo dos brancos. Libânia e Joviana, esta porque preferida por Carlota, aquela por haver sido a ama da menina morta, se engalfinham por palavras e ameaças. Mesmo o cocheiro, cuja única prerrogativa quanto aos critérios hierarquizantes é o de conduzir os brancos, antes de obedecer a admoestação que se lhe faça, analisa quem e quando lhe ordena o silêncio (cf. MM, cap. III)." [396].

Sob determinações tão severas quanto ao lugar a ser ocupado na teia de relações hierárquicas da fazenda, seus habitantes deixam transparecer – em maior ou menor grau – uma constante preocupação em aparentar normalidade, mecanismo de defesa que é descortinado ao longo do romance e que, entende-se, é trazido à superfície com a crise provocada pela morte da filha dos Senhores:

> [Carlota] Queria aproveitar o impulso que a fizera vir até ali, abrir o móvel e tomar os apetrechos destinados a escrever, e repetira a si própria, enquanto agia, ser indispensável, mostrar-se natural e tudo fazer simplesmente, com espontaneidade ... (p. 1125-6);

[396] LIMA, Luiz Costa. **Aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 247(grifo nosso). É preciso acrescentar que as distinções hierárquicas de que trata Costa Lima se fazem perceber em detalhes aparentemente insignificantes e que na ficção corneliana transcendem a função de dados culturais, como é o caso, por exemplo, da intensidade do café: " [...] pela chegada das xícaras de café, distribuídas simentricamente pelas mucamas em grandes bandejas, a maior para os homens, a menor para as senhoras, porque não era da mesma intensidade o líquido negro e perfumado que as enchia até as bordas." (p.988 – ver também 1106). No quadro hierárquico que determina a convivência no Grotão, é patente em Sinhá Rôla o medo de parecer indiscreta e ocupar um papel que não lhe caberia. Algo semelhante poderia ser dito sobre Inacinha. A reação desta última diante do anúncio da chegada próxima de Carlota sugere, porém, que o comportamento referido por Costa Lima como de exceção ocultava, na verdade, o mesmo impulso de diminiur o outro que vinha à tona em tons mais fortes nas demais personagens:" As senhoras fizeram menção de se levantarem, para poderem iniciar no mesmo instante os preparativos da chegada, e Da.Inacinha e Frau Luísa mediram-se com olhar de desafio, como se tivesse sido dado sinal de competição entre elas [...]" (p. 987). Deve-se ainda considerer que, aos olhos de Sinhá Rôla, Inacinha demonstrava "malícia inesgotável" (p.942).

> Parecia a todas elas tratar-se de tentativa desesperada, por parte da Senhora, de dar aparência da antiga normalidade, de continuidade à vida da fazenda (p.944).

Trata-se de uma faceta particular do comportamento falseado, que atravessa os romances de Cornélio Penna e que é reforçado, num nível mais superficial da narrativa, pelas frequentes referências ao teatro[397]. Tem-se aí uma perspectiva em que, não obstante as rigorosas distinções de poder, senhores, agregados, escravos e escravos-forros se igualam[398].

As atitudes premeditadas e os sentimentos fingidos, em certa medida possibilitam que a convivência num contexto de regras tão inflexíveis torne-se minimamente suportável. Porém, revelam-se logo traiçoeiras e perturbadoras, já que a desconfiança quanto ao comportamento e os sentimentos alheios passa a ser uma das razões de tormento dos habitantes da fazenda, chegando ao extremo de gerar uma constante dúvida a respeito da sinceridade dos demais:

> A velha senhora [Sinhá Rola] habituada à malícia inesgotável de sua irmã [Inacinha] e de Da. Virgínia não pudera ainda acostumar-se à idéia de que, quando Celestina dizia alguma coisa, era realmente aquilo que desejava dizer, sem nada escondido por detrás das palavras cautelosas ou falsamente francas (p. 942);
>
> - Não sei o que pensar - disse Da. Inacinha absorta, e passou os dedos pelos lábios - ou ela de tudo sabe, e é verdadeira atriz ... (p. 957).

---

[397] Exemplo particularmente interessante a esse respeito é o capítulo LXXVII.

[398] É preciso observar que tal preocupação chega ao ponto de levar as personagens a estudar suas atitudes, fingir seus sentimentos, agindo, enfim, de maneira premeditada: "Não seria suportável a humilhação de ser também chamada [Frau Luísa] à ordem por uma Da. Inacinha ... aquela mistura de autoridade e de doçura nunca lhe parecera de bom augúrio, e vivia sempre assustada e em desconfiança diante dela, pois não sabia jamais qual era o momento de rir ou de ficar séria e as observações ácidas, envoltas em palavra amáveis ouvidas quando menos esperava, a deixavam torturada, ansiosa e inquieta por muitos dias." (p. 966); " [Celestina] Dirigiu-se lentamente para o alpendre da sala da capela, para fingir ter vindo da horta onde fora ver o serviço dos negrinhos mandados colher legumes para o almoço, e subiu os degraus com os braços soltos e caídos de cada lado, no cansaço do serviço imaginário. Não erguera os olhos pois não quisera ver quem surpreendera a cena [...] e foi para o corredor, e de lá para o seu quarto onde se deitou para poder melhor pensar em sua conduta futura." (p. 1003); "Mas ao pressentir Sinhá Rôla observá-la com inquietação, animou-se e virando-se para ela disse com fingida alegria:/- Como está lindo [...] (p. 1069). Não se pode deixar de notar que os escravos não estão livres da preocupação de manter a aparência de normalidade e também agem de maneira falseada, ocultando o que lhes passa na alma: " O negro, vestido de surtum alvadio, estava furioso com o trabalho dado pelos animais e ainda com a agravante de saber que todos os seus sacrifícios eram para aquela dona impertinente, a qual nunca o saldava sequer com um "para sempre seja louvado", quando ele lhe dizia com fingida humildade:/- Siô Cristo, Nhanhã..." (p. 845) ; " [Logo após ter sido espancado pelo noivo de Carlota, o escravo,] ao ver afastar-se o seu amo, passara com presteza a manga da véstia no rosto, e também se arrumara todo, para depois pôr o caixote nos ombros a fim de trazê-lo para o alpendre onde ao chegar saudou jovialmente, como se nada tivesse passado com ele:/- Sua bênção, Nhanhã!" (p. 1168)

A situação apresenta-se particularmente desesperadora quando se constata que as próprias personagens perdem o controle sobre o seu comportamento, não podendo mais distinguir se suas atitudes são de fato verdadeiras, tudo se passando num meio fio entre a verdade e o fingimento, tão comum nos romances de Cornélio Penna:

> [Carlota] Lembrava-se dos teatros a que fora levada por Da. Maria Violante, encarregada de seus dias de férias, cuja companhia se tornava para ela mais penosa do que a prisão do colégio. Estaria representando? interrogou a si mesma. Seria mesmo sincero o impulso que a aproximara de Celestina? Condenada por sua própria experiência, essas interrogações irônicas ficaram sem resposta [...] (p. 1055)[399].

A técnica narrativa escolhida por Cornélio Penna, que renuncia o ponto de vista único ou central de um narrador e dessa forma fornece acesso a um complexo e multifacetado jogo entre a aparência e a essência, não revela propriamente a intenção de esclarecer: a verdade em sentido último permanece oculta entre os gestos e pensamentos das personagens e a sua mais profunda motivação, sobre a qual resta sempre uma sombra.

Na leitura de *A menina morta* empreendida por Luiz Costa Lima, o extremo zelo hierárquico, ou seja, a necessidade das personagens de preservar a indivisa unidade de seu lugar, questão articulada ao comportamento falseado, deve-se à insuportável sensação de ameaça que paira sobre o Grotão, e não propriamente à simples vontade de manter um privilégio ou mera disputa pelo poder. Para o crítico, a própria ordem escravocrata não seria suficiente para justificar, como causa única, a forte tensão que recai sobre as personagens:

> [...] se é verdade que a ordem escravocrata precisa da repressão e da violência, então caracterizadoras da ordem "masculina", a repressão e a violência contudo se autonomizam de sua motivação primária, i.e. sócio-econômica, e se convertem em sinais de terror generalizados. Isso significa dizer que então não é correto explicar-se a atmosfera sufocante do Grotão como decorrência de causação única: a simples ordem escravocrata [400].

A repressão e a violência, adquirindo autonomia, manifestar-se-iam por meio de imagens e procedimentos literários recorrentes, estes já reconhecíveis nos romances anteriores, de onde vem a afirmação de que, na ficção de Cornélio Penna, a interdição

---

[399] O modo como o narrador faz questão de ressaltar o comportamento (supostamente) sincero de Carlota só faz reforçar que as atitudes falseadas constituem regra na convivência no Grotão: " Cobriu o rosto com a amarra do lençol, e já voltada para a parede, murmurou em voz cujo tom era simples e claro, nenhuma insinuação o manchava, nenhuma ilusão oculta o falseava: /- Vamos dormir, Libânia ..." (p. 1012- 3).

[400] LIMA, Luiz Costa. **Aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 259.

constitui muito além de mero tema[401]. Partindo de uma análise do que chama de semiologia do masculino e do feminino, na qual identifica o domínio da ordem masculina, Costa Lima acompanha a manifestação multifacetada da interdição, que, associada à exacerbação do princípio hierárquico, seria responsável pelo sentimento de tensão quase insuportável na fazenda.

Ao encarar a ficção de Cornélio Penna como um sistema cíclico movido pela violência e pela repressão, por meio do qual o romancista conceberia a simbólica "que expresse o espaço ocupado pela formação social brasileira", Luiz Costa Lima privilegia, como já havia sido observado, a dimensão social dos romances, ao passo que delimita, tendo em conta esta mesma perspectiva, qual teria sido a verdadeira intenção do autor ao pôr em prática procedimentos literários asseguradores de um clima de constante terror, pesadelo em que se veriam como saídas possíveis a loucura, a morte e a fuga[402]. Compreende-se, assim, na argumentação do crítico, o papel essencial de *A menina morta*, que iluminaria, sem desvelar o pesadelo por completo, o conjunto da obra corneliana.

É inegável que, num contexto em que impera a ordem masculina, a presença da interdição em suas várias formas, aliada ao rígido princípio hierárquico, constitua razão de terror entre os habitantes do Grotão, alimentando um comportamento falseado que asseguraria o lugar pertencente a cada um e a nenhum outro, bem como uma convivência minimamente suportável. É preciso reconhecer, no entanto, que, ao assegurar tal lugar, as personagens não se sentem realizadas ou totalmente protegidas, o que equivale a atentar que suas preocupações não se restringem ao zelo hierárquico. Este seria, como pensamos, a manifestação mais evidente de uma necessidade intensa de conferir sentido à existência, porém em um outro nível e de forma enviesada, como é tão comum na ficção corneliana: a necessidade extrema de zelar pelo seu lugar na hierarquia da fazenda– atitude aparentemente egoísta- camuflaria, nesse sentido, uma necessidade de compreender com urgência qual é o seu papel na vida, o que só se daria – e é quando então as aflições das personagens ganham outra dimensão – por meio de uma percepção mais profunda e

[401] Quanto às imagens ligadas à interdição- ave de rapina, fantasmas, demônios e vampiros - e ao modo como ela atravessa os mecanismos de composição romancesca da ficção corneliana – particularmente o quiasmo e os enigmas -, consultar o já referido *A perversão do trapezista*, particularmente a "2ª. Sessão".

[402] LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILLA, Afonso et al. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 81 (ver também p. 83).

verdadeira de si mesmas e do Outro, da qual se vêem, por sua vez, impossibilitadas. Tem-se, assim, uma perspectiva de leitura que acompanha um movimento particular quando se tem em conta o caráter central de *A menina morta* na ficção de Cornélio Penna: aquele em que este último, sem deixar de ter papel fundamental, vê-se iluminado pelos romances que o antecedem, quando então a busca que norteia as tentativas de interação dos moradores da fazenda do Grotão mostra-se mais próxima da sede de Absoluto que compartilham Maria Santa, o autor do Diário em *Fronteira*, Nico Horta, Dodôte e Urbano, sem contar com Didina Guerra, por quem o romancista tem tanto apreço. Em sentido último, trata-se esse de um caminho que possibilita a um só tempo apreender as dimensões social e religiosa da ficção de Cornélio Penna, ponto em que a rigorosa lógica prevista pelo sistema patriarcal-escravocrata da fazenda do Grotão, segundo a qual dois não podem ocupar o lugar que é de um, inunda *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso* feito fantasma, justificando o peso de um ato criminoso que recai sobre as personagens, e determinando nos romances a configuração de um catolicismo diluído e não dogmático.

4.3 – A morte da menina e suas repercussões

Já no primeiro capítulo do romance, uma imagem em particular reforça o aspecto angelical da filha mais nova dos Senhores, instaurando na narrativa uma dimensão religiosa que tem como centro a questão do sofrimento, que a atravessa de forma sutil, possibilitando assim acompanhar, para além da dimensão social, a articulação mais profunda entre *A menina morta* e os romances anteriores de Cornélio Penna. Na sala de costuras, Da. Frau, ajudada pela mucama Lucinda, prepara o vestido a ser usado pela menina em seu funeral. Para a governanta alemã,

> Antes do vestido ficar pronto, bem ajustado e todo chuleado por dentro, pois com ele a menina subiria ao céu onde iria comparecer diante de Deus, e Ele tudo vê, antes de ser feita também a grinalda de rosinhas ainda guardadas na caixa, lá bem no fundo da prateleira do alto do segundo armário, seria necessário experimentar tudo, para ver se estava no tamanho e em condições... [...] Seria o pior sacrifício, o serviço mais triste que se poderia exigir de suas mãos cansadas e mercenárias, o de tocar de novo naquela boneca de carne imóvel, enrijecida, que tinha sido a sua menina, e representara toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio (p.731).

A imagem que Da. Frau guarda da menina não é diferente daquela que alimenta o choro solitário do cocheiro Bruno, encarregado de buscar o padre para abençoar o corpo da pequena:

> Como não iria ela para o céu, se os anjos deviam estar ansiosos por tê-la em sua companhia? pensou, pois sempre imaginara que os serafins deviam ter aquele rosto pequeno e redondo, onde dois olhos escuros e muito grandes se abriam com reflexos dourados, e eram graciosos e leves como a menina (p.739).

Pode-se acreditar que a pureza e a doçura da menina é que levam as negrinhas e mulatinhas da fazenda à ousadia de pedir licença ao Comendador para carregar o caixão da Sinhazinha-pequena até o cemitério – pedido este negado (p.752). Tais qualidades explicariam ainda as fartas lágrimas reluzentes do administrador da fazenda (p.755), os olhos vermelhos do feitor ao fiscalizar José Carapina, escravo carpinteiro cuja visão nublada e mãos trêmulas impedem-no de executar com a desenvoltura de sempre o caixão da menina (p.733-735).

A aura de inocência em torno da criança parece tocar até mesmo aqueles que não tiveram a oportunidade de ter com ela uma convivência mais próxima, como é o caso do padre que realiza o seu sepultamento, que durante a cerimônia tenta abafar os soluços que o sufocavam (p.779); ou então aqueles aparentemente mais resistentes aos seus apelos, como o velho Manuel Procópio, para o qual

> Era a criança alegre que dormia ali, diante dele, atrás daquela pedra, e ele que nunca se abaixara para a erguer do chão, em um misto de medo de ser repelido, de desdém por essa manifestação de carinho, e de revolta em seu orgulho de homem decaído até a condição de parasita (p.798).

A bondade que transparecia nas atitudes da menina tão cheia de vida e alegria, num misto de caridade e pureza que lhe era tão peculiar, não raro se manifestava em suas brincadeiras infantis, quando então se mostrava particularmente sensível aos mais oprimidos e necessitados de sua ajuda. Como recorda Celestina, a pequena

> [...] com habilidade, furtava algumas chapinhas para dar disfarçadamente às negras, quando vinham receber seu quinhão. Muitas delas ajoelhavam diante da criança, agradeciam com lágrima o favor escondido e arriscavam assim fazer com que os encarregados da fiscalização percebessem a fraude (p.895).

Para Cambinda,

> [...] o fato da menina saber o seu nome representava para ela a recompensa de muitas dores... e mais tarde na esteira onde dormia lá na sala grande das negras de dentro, ela muitas vezes beijava o lugar onde se tinham pousado aquelas pequenas mãos que lhe pareciam tão lindas (p.923).

Isso não significa, porém, que para a criança a realidade se filtrasse pelas lentes das milimétricas distinções hierárquicas vigentes na fazenda. No universo opressor do Grotão, em que o zelo hierárquico atinge dimensões extremas e em que o comportamento é constantemente vigiado, a menina seria a criatura cuja falta de malícia lhe permitia ignorar as distinções de poder ao relacionar-se com os demais, prevenindo-a ainda de julgá-los. É o que ilustram as reflexões de Da. Inácia, para a qual a filha dos Senhores era a

> [...] criança que muitas vezes viera a correr e embaraçar-se em suas amplas saias como um animalzinho alegre, inteiramente confiante e sem segundos pensamentos... Para a menina ela não era a parenta pobre e protegida, sempre pronta a dizer qualquer coisa depois ácida e impertinente, em seus amargos exames de consciência...(p.836).

Aos olhos dos moradores do Grotão, a filha mais nova dos Senhores parecia constituir uma forma de relação menos calculada ou burocrática, verdadeiro alento dentro do rígido esquema da fazenda. Entende-se, assim, que sua morte fosse encarada como verdadeira catástrofe, como tão bem sintetiza o escravo carpinteiro José Carapina ao interpretar o silêncio caído sobre o local:

> Ninguém lhe dissera nada, pois negro não precisa saber do que se passa com os senhores, mas logo suspeitara ser a desgraça completa, pois lá se fora a alegria, o enfeite daquelas salas grandes, daqueles pátios de pedra, agora sinistros, desmedidos, e também mortos sem remédio (p. 736).

Nesse universo opressor em que, a exemplo dos demais romances de Cornélio Penna, as personagens falseiam a realidade para torná-la minimanente suportável, é preciso suspeitar, como já o fez Luiz Costa Lima, da imagem etérea da menina morta[403]. Isso implica questionar se a figura da criança desarmada e inocente não esconderia um mecanismo atenuador da dura realidade. Como todo mecanismo falseador, verificar em que medida tal figura tornava a convivência no Grotão ainda mais insuportável.

É justamente para esse sentido que apontam as seguintes reflexões de Celestina que, sem perceber, faz cair por terra a imagem da menina como possibilidade de verdadeira comunhão:

> Assim também chegara a menina morta, pensou Celestina, e justamente tinha aparecido quando todos da fazenda estavam já mais velhos e cansados, e viviam sozinhos entre eles, já separados pela experiência da vida e suas amarguras ocultas. Mas esta segunda menina que também achara a casa vazia de crianças, não pudera reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro, e vivera entre os maiores como aquelas florinhas

[403] Não se trata esta de uma leitura inédita. Como se observou há pouco, Costa Lima diverge da interpretação de Schmidt ao considerá-la um mecanismo de escape que em sentido último sustentaria a própria ordem masculina de poder, baseada na interdição.

> entre os arbustos e as árvores, sem nunca poder comungar inteiramente com eles. Correra e brincara pela casa, perante o amor contido de todos, passara por entre os braços e as mãos que não podiam estender-se para ela, atados pelo temor e pela sensação indefinida de perigo, no receio de provocar alguma coisa que não podiam saber ao certo qual era, mas sempre presente, a acompanhá-la noite e dia por toda a parte (p.940).

Tais reflexões sugerem que a interação promovida pela criança sustentava-se apenas como efeito momentâneo, prevendo uma relação que, de acordo com a própria ordem vigente, não poderia se dar num nível vertical. Indissociável da presença da filha dos Senhores – o que Celestina intui mas não pode compreender – o peso da interdição a um só tempo é o empecilho à comunhão com a menina – e num sentido mais amplo, com o Outro. É também em grande parte responsável pelo cansaço e pelo desgaste da insuportável convivência na fazenda, estes alimentando, por sua vez, a própria imagem da menina como alento, num círculo vicioso que só fazia intensificar o clima de pesadelo e prisão. Não parece se dar ao acaso que, em nome dos demais habitantes do Grotão, Celestina assuma para si a culpa da ausência de verdadeira comunhão com a criança, camuflando assim as repercussões mais profundas de um sistema injusto e opressor. É sugestivo, quando se tem em conta a contribuição da menina para o fortalecimento da ordem de poder masculina, que a pequena seja vista pelas encarregadas da preparação das tachadas de doce de goiaba, por exemplo, como "a miniatura de uma senhora, a futura dona delas todas que surgia entre os umbrais enegrecidos da sala da copa e vinha até elas.", com cuja proteção julgavam poder contar, certamente mais pela intenção do gesto, que propriamente pela possibilidade de sua real efetivação, sendo a punição como sempre inevitável – "Estavam certas de que a menina tudo faria para as salvar de uma repreensão, se o susto a fizesse gritar e desse alarme." (p.921).

Não se deve cair no engodo de que se trata de uma visão pessoal apenas, de Celestina no caso, parente desiludida do lado da família da Senhora, forçada muito cedo a trocar a juventude por uma vida de solidão e dependência. Uma cena em particular ilumina o verdadeiro papel da filha mais nova dos Senhores na severa e precisa engrenagem do Grotão:

> Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as fingidas contorções de dor. A governante trejeitava visagens de repugnância e isso alegrava mais ainda o escravo, mas não ousava tomar das mãos da menina o chicote improvisado, e a cena se prolongava entre risos abafados do cocheiro e sonoras

> gargalhadas infantis, correrias e gritos impetuosos, até que, de repente, o estalido dos galhos mais baixos, o farfalhar de plantas secas, ou mesmo o silêncio estranho da mata, os prevenia de que a Senhora estava de volta. Como nas mágicas vistas na Côrte, tudo cessava em segundos, e quando a figura alta, emergindo do grande balão que parecia caminhar sozinho, soerguido pelas mãos cobertas de rendas, sem tocar no chão, sem despedaçar a cassa que o cobria nas pedras e nos espinhos secos, surgia, tudo se tinha transformado. O cocheiro estava tranquilo no seu posto, a alemã em seu lugar no banquinho, e ao seu lado a criança muito séria, os olhos brilhantes, leves covinhas agitadas e a boca miúda presa nos cantos, sufocando o alegre segredo prestes a explodir (p.738-9).

À primeira vista, a passagem reforça a figura pura da menina que, com sua brincadeira inocente, abre um espaço em que os participantes, descuidando por momentos da posição hierárquica ocupada, transformariam o sofrimento real em motivo de diversão, como quem, reproduzindo-o dessa forma zombeteira, desautorizasse o poder representado pela ordem patriarcal. Chama a atenção, entretanto, o modo automático e "natural" como os atores reinterpretam seus papéis e, mais que isso, o fato de que a encenação não poderia se dar na presença da Senhora. Aparentemente aquela que os repreenderia por desrespeitarem o devido lugar que é de cada um, cabe questionar se a prevista recriminação da esposa do Comendador não seria decorrente desse tipo de licença sustentar, ao atenuar por meio do jogo suas reais consequências, a mesma ordem masculina que a oprimia. Tal hipótese torna-se mais concreta quando se verifica que, no Grotão, o jogo reproduz a realidade: " [Libânia] Teria de levantar-se e ir para o seu serviço... Mas que serviço? Passava o dia inteiro sob as ordens imperiosas da Sinhazinha, e não lhe era possível viver sem aquela constante pressão sobre o seu espírito e sobre o seu corpo." (p.763).

No fundo não há diferença entre as atitudes de Bruno e Libânia: a pressão que a ama de leite tolera em seu espírito e seu corpo é a mesma da varinha de bambu no corpo do cocheiro, na brincadeira com a menina e a governanta, ambos mecanismos suavizadores de uma realidade violenta e cruel. As consequências últimas de tais mecanismos podem ser ilustradas pela própria Libânia que, diante da proibição do Comendador, sustenta a resolução inabalável de visitar o túmulo daquela que mamara em seu seio, ousadia que a leva ao desespero e a rasgar a carta de alforria (p. 760-4).

Bruno e Libânia – e também as negrinhas e mulatinhas que pedem para levar o caixão da pequena morta-, trazem à tona um aspecto menos óbvio do culto à imagem angelical da menina. Trata-se do risco que por ela se corre, o que implica pôr em perigo a relativa segurança da posição hierárquica ocupada. Entre outros exemplos, a presença

sagrada da menina morta leva Da. Virgínia, parente próxima do Comendador, ao esforço sobre-humano de deixar-se chamar de prima por Celestina, parente do lado da família da Senhora, atitude que a rebaixaria no severo sistema de poder da fazenda (p.743). Pela mesma razão, a negra velha que fiscalizava o trabalho na sala das mucamas livra das palmatoadas as escravas que choravam e sufocavam seus gritos histéricos com o avental, sucumbindo, ela também, por instantes, e retomando logo em seguida sua posição de comando sobre as outras (p.821-2). Tais atitudes, ainda que nem sempre de forma consciente, são pequenos sacrifícios oferecidos à criança morta, e não raro provocam uma sensação de transgressão que é ilusória e que, de fato, não se concretiza. Outras vezes a punição é física e das mais violentas, como acontece com as negras que tentavam visitar o túmulo da pequena-Sinhazinha (cap. XVI).

A imagem da filha dos Senhores era ainda manipulada de outras formas. Aos olhos de Da. Virgínia,

> Tinha sido o seu amor mais puro, aquele que dedicara à menina, e por ele sentia-se redimida de todas as intenções amargas e muitas vezes sangrentas que a tinham agitado em sua vida, de todos os crimes que cometera no recôndito de sua alma, atrás de seus olhos e de sua boca sorridente (p.750-1).

Além de suavizar suas culpas e remorsos, a dor pela pequena morta chega a servir-lhe, numa atitute provocadora, de estratégia para impressionar a Senhora, o que a leva ao paradoxo de simular o que no fundo sentia:

> Como ousava agora fingir o que sentia cruelmente, com profunda realidade? Essa era a pior das humilhações, e não poderia suportá-la diante de seu tribunal íntimo, onde poucas vezes pudera perdoar seu gênio inquieto, seu coração confuso e exaltado (p.751).

Em outra passagem, ao atender o pedido de Da. Virgínia que a ajudasse a escolher os vestidos que levaria à Côrte, Celestina desarma a velha senhora ao relembrá-la do luto da menina, que, como pensava, requeria um traje todo preto. O que de fato se apreende da cena é que, desconfiada do impulso de amizade que movia o pedido de ajuda de Da. Virgínia, Celestina tem frustradas suas próprias intenções de lealdade, quando então ambas se vêem em meio a uma cena de teatro em que nas mãos de Celestina o luto da menina se transforma em arma certeira para atingir sua companheira (p. 840-4). O mecanismo de defesa utilizado por Celestina se repete na passagem em que, envergonhada de sua condição miserável no Grotão – o que é ressaltado pelos comentários venenosos de

Da. Virgínia -, pede a esta que trouxesse da Côrte uma coroa de *biscuit* das bem grandes para a menina morta, afirmando ter guardado a razoável quantia de dinheiro que mantinha na caixa que se encontrava em seu colo "unicamente para esse fim...", abandonando, com isso, e sem a outra senhora suspeitar, seus sonhos de independência (p.860).

O caráter opressor da morta faz-se ainda perceber pelo fato de o sofrimento decorrente de sua perda tornar-se uma espécie de regra entre os moradores da fazenda, como se só por ela fosse digno demonstrar suas dores, como se somente em nome da pequena fosse permitido expressar sua tristeza, ainda que o Comendador proibisse qualquer demonstração nesse sentido. Em meio a um sistema controlador que desnorteia os seres, a menina certamente conferia sentido ao sofrimento e, não seria arriscado acrescentar, à própria existência. O alento que isso poderia oferecer aos moradores da fazenda, no entanto, tranforma-se inevitavelmente em obrigação, sendo qualquer desvio merecedor de severas punições, momentos em que as próprias personagens revelam-se seus mais atrozes juízes. Numa cena em que depara com Sinhá Rôla chorando desolada ao piano, Celestina rememora as tristezas passadas em sua vida monótona e humilde de parente órfã recolhida, quando então se entrega à mesma melancolia e ao desânimo da outra senhora, extravasando o choro há muito tempo refreado. É então constrangida por uma pergunta que fazia sua alma e que sabia não poder responder sem humilhar-se, mais do que julgava merecer: " Como podia lamentar-se, como podia chorar, sem ser pela menina que há tão pouco tempo representava tudo para ela?" (p.833). Ao perguntar, em atitude aparentemente maternal, se Sinhá Rôla estava triste por causa da menina, Celestina provoca nesta última uma nova e inesperada explosão de lágrimas: "Não, Celestina, não era por causa da menina, e estou tão envergonhada!" (p.833-4).

Num universo implacável em que o próprio sofrimento é também refreado, quando não manipulado e transformado em algo que pode ser, inclusive, uma manifestação (teatral) de dor, a menina morta mostra-se mais uma vez como mecanismo atenuador. Embora não se possa negar a verdadeira dor provocada pela perda da filha dos Senhores nas personagens, a leitura do romance corrobora a hipótese de que o sofrimento decorrente dessa perda em última instância só faz denunciar – ainda que possa escamoteá-lo – o sofrimento inerente à consciência de que se vive um sufocante pesadelo em que as saídas estariam lacradas. Nesse sentido, a intensa manipulação da morte da criança– implicando aí

sua instrumentalização como estratégia de ataque/proteção- seria o sintoma agudo de uma percepção mais vertical da convivência em um ambiente tão opressor como o do Grotão, consciência essa provocada pela perda daquela que aos olhos das personagens tornava suportável a existência vazia e marcada pela solidão, e que se arrasta sob a máscara da normalidade:

> Entretanto era visível que havia sido posto [sic] uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração. Fora o aviso definitivo que lhes tinha sido dado, com a inexplicável brutalidade daquele desaparecimento, e todos esperavam agora que alguma coisa sucedesse, que alguma coisa nova e terrível os despertasse da modorra em que sentiam estavam sendo mergulhados. Cada um tentava romper, em tentativas a princípio tímidas mas logo depois mais enérgicas, o véu muito unido que os aprisionava e alguns fatos aparentemente insignificantes tomavam vulto e foram reconhecidos, nas conversas à meia voz, em torno da mesa, ou na sala de visitas nas intermináveis vigílias que se seguiam em sessões de um tribunal silencioso e implacável, como tendo tido capital importância no acontecido...
> E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver a galvanização daquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas ele próprio andava pelas salas e saía paraos campos como um autômato, apesar dos esforços que se tornavam muitas vezes visíveis para manter a mesma atitude de sempre, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam (p.823-4)[404].

É revelador que a vida dos habitantes da fazenda pareça maquinal e que as almas mostrem-se fechadas, que se sintam mergulhados na apatia, justamente quando o rígido sistema de poder do Grotão encontra-se abalado pela morte da filha dos Senhores; o que denuncia, a um só tempo, a força de controle exercida pela ordem masculina em que esse sistema se sustenta - que transforma a anulação dos seres em normalidade –, e também a figura da menina como mecanismo fortalecedor dessa mesma ordem. Como se acompanha na passagem acima, a perda da menina suscita nas personagens a necessidade de fazer reviver o organismo que as aprisiona, como se, paradoxalmente, vislumbrassem algum tipo de socorro ou salvação nos mecanismos responsáveis pelo seu aniquilamento; como se estes últimos de alguma forma lhes fornecessem alguma estabilidade ou segurança. É sintomático que o Comendador, logo após a morte da menina, mande pintar um retrato da

[404] A sensação de desabamento é compartilhada pelos moradores da fazenda, como acontece, de forma bastante clara, com Da. Inacinha, para a qual "Desde a morte da menina parece que nesta casa alguma coisa se quebrou, e toda ela está ameaçando desabamento..." (p.1100).

pequena morta, muito embora algum tempo depois, com a chegada de Carlota, sua filha mais velha, passe a ser mais conveniente a retirada da pintura da casa-grande.

O cadáver que no início do romance Da. Virgínia e Celestina levam até a igreja de Porto Novo não representa, de forma alguma, que a imagem da menina se apage com a morte, ou que a fazenda sucumba sem um de seus principais mecanismos reforçadores. Revelando o desejo de voltar ao Grotão e colocar a pequena de novo em sua caminha, Da. Virgínia deixa escapar os seguintes pensamentos, antecipadores de como a menina passaria a ser revivida, no longo período em que se estende o seu luto, como presença que não se quer apagar – " – Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá na casa, e isto que trazemos aqui nada significa. Como compreender que vamos fechar aquela criança buliçosa em um carneiro de igreja, onde ela vai..." (p.767).

Depois de morta, porém, a menina deixa um rastro indefinido de vazio que a retomada das atividades regulares da fazenda jamais poderia suprir, por mais que a aparência de normalidade se impusesse, como se a desorientação provocada conduzisse inevitavelmente a uma consciência mais profunda e reveladora da terrível realidade em que viviam as personagens:

> [Celestina e Da. Virgínia, após o sepultamento da menina] Não sabiam que fazer, e lhes pesava nos ombros a incompreensão e a tristeza do que se passava. Tinham feito todos os movimentos necessários, tinham cumprido até o fim com o dever que lhes impunham o costume e as obrigações que deviam ao parente poderoso, senhor daquelas terras. Mas alguma coisa de vazio, alguma coisa que faltava, que não devia ser, o sentimento de uma injustiça indefinível, que pairava no ar e se infiltrava em tudo, as desorientava (p.779).

É justamente nesse sentido, e de forma invertida, que a menina morta pode ser vista como um anjo, justificando assim a verdadeira adoração que Cornélio Penna devotava à pintura de sua tia Zeferina. Não o seria, entretanto, por sua pureza e sua caridade inocente, como a vê Schmidt, muito menos pelo seu caráter pervertido e assegurador da ordem masculina, como ressaltou Costa Lima: sem perder as características relativas a essas duas leituras, a menina morta possibilita uma experiência mais direta e intensa com o sofrimento, colocando assim as personagens mais próximas de, ultrapassando sua condição humana, aproximar-se de Deus, num percurso em que apenas se vislumbra alguma possibilidade de redenção e em que a idéia de morte e destruição tudo contamina. De forma obscura, a menina morta seria assim uma espécie de anjo instaurador de uma época nova, a

mesma que se anuncia com o fardo pesado em que subitamente seu corpo se transforma nos braços de Da. Virgínia e Celestina:

> Como poderiam acreditar que agora se transformasse naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado da banqueta do carro, onde o tinham pousado, para poderem saltar? Era alguma coisa de aterrador, de estranho e suspeito, essa resistência aos seus braços, e o pequeno caixão pareceu-lhes inimigo hostil, como se dele emanasse um aviso, uma advertência, de que tudo cessara , tudo mudara, com o fechar de olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leito, como início do horrendo pesadelo que viviam. Devia ser agora uma época nova, em que já não poderiam fazer nada por suas próprias mãos, e teriam sempre de recorrer aos outros, para os mais simples atos de suas vidas. Pois se nem sequer carregar a menina conseguiam elas, as duas ao mesmo tempo, quando tinham erguido ao colo mil vezes, com facilidade, colhendo-a do chão como uma grande flor muito fresca e agitada...(p.777).

É revelador que a necessidade de contar com o Outro seja interpretada negativamente pelas senhoras como a antecipação de uma nova época marcada pela dependência, como se assim não tivesse sido sua situação no Grotão desde sempre. Seria possível reconhecer nessa interpretação um indício de que a consciência trazida por essa época nova já se havia instaurado com a morte da menina, sem que as próprias personagens se dessem conta. Nesse sentido pode ser lida a sensação de inutilidade e completo abandono e de descrença em si mesma que prostra Celestina em "lento torpor maligno", ao longo do caminho a Porto Velho, pouco antes da cena que se acompanhou acima (p.766); ou então os murmúrios de Da. Virgínia, nessa mesma ocasião:

> Por que não se fez a vontade das negrinhas, que desejavam acompanhar o corpo de sua Nhanhã? Por que não se mandou reunir a banda de música da fazenda, para que acompanhasse com as marchas tristes o enterro? Nós vamos assim, sozinhas, empurradas neste carro sem um laço de crepe, sem um ramalhete de flores, como se levássemos uma mendiga, uma doente de doença má... (p.768).

É pertinente cogitar que, sob o sinal que ambas interpretam como dependência, residiria um movimento que ainda não pudessem perceber, espécie de abertura em direção ao Outro, ou então da necessidade do Outro para conhecer a si mesmo; como se o peso do caixão, requerendo as forças das duas senhoras, constituísse uma sugestiva imagem de aproximação entre os seres por meio do sofrimento. A imagem de José Carapina carregando o delicado caixão da menina nos ombros já anunciava a intensa busca em que mergulhariam as personagens após a perda daquela responsável pelo pouco de alegria que podiam ter na vida, num processo em que a consciência da própria miséria, como em

cadeia, provoca as reações e a consciência no Outro, e talvez fosse esse mesmo o sentido do sinal que incomodava às senhoras:

> Estava pronto o pequeno esquife, e a mucama poderia vir agora, para esconder as tábuas debaixo do cetim tão bonito, com os reflexos prateados e azuis. Contudo era preciso levá-lo, e o carpinteiro colocou-o sobre os ombros, como se fosse uma cruz, e atravessou o grande quadrado, muito curvo, penosamente, esmagado pelo peso enorme, acima de suas forças... (p.736).

4.4. Sobre a experiência do sofrimento no Grotão

4.4.1. Os Senhores

Desde a morte da filha, o Comendador não esconde sua intenção de manter o organismo da fazenda em pleno funcionamento, como faz questão de deixar claro a Da. Virgínia, no dia em que o corpo da menina seria sepultado em Porto Novo:

> Não quero que nenhum dos escravos saia da fazenda, sob pretexto algum. O dia de trabalho há de se passar como todos os outros, logo que se acabe tudo, o que vai ser já. O carro irá com as Sras.Virgínia e Celestina, e mais ninguém da casa. As pessoas acompanharão... se quiserem (p.759).

As palavras de Libânia, quando informa Celestina, no dia seguinte, de que o Senhor proibira que se colhessem flores e que se deixasse a fazenda para ir à cidade, aparentemente sustentam a hipótese de que este intencionava apagar a imagem da filha ao impedir qualquer forma de culto à menina. Ao mandar pintar um quadro da pequena morta para ser colocado numa das amplas salas da casa-grande, o Comendador aparentemente contradiz o sentido oculto de suas próprias ordens. Entretanto, pode-se cogitar que o que procurava extinguir eram as repercussões maléficas da perda da menina, e não exatamente a sua presença, hipótese que parece confirmar-se ao trazer da Côrte Carlota, sua filha mais velha, quando então a pintura é convenientemente retirada do local, para o espanto de todos.

Ao passo que sobre o Comendador recai a expectativa dos moradores da fazenda quanto à retomada de seu rumo habitual, espécie de salvação coletiva posta em suas mãos, de Da. Mariana, de modo mais evidente que do marido, cobram-se manifestações claras de sofrimento pela perda da filha. Contrariada ao saber que a Senhora ainda daquela vez não tomaria parte na refeição - o que por si só seria um indício de estar emocionalmente

abalada-, Da. Virgínia, como quem quisesse expressar uma opinião geral, acredita tratar-se de simples estratégia: "Não sei para que tanto fingimento – murmurou de si para si – todos sabem que ela está muito tranquila desde que tudo aconteceu... só se é para esconder isso mesmo!" (p.817). Quanto aos sentimentos do Comendador, a visão da velha senhora era bastante diferente, como acontece ao se ver forçada a entregar ao primo a carta que recebera das mãos de Ângela, criada da Senhora, e que seria entregue a Carlota. É quando então os laços de família falam mais alto, além do próprio poder que a figura do patriarca representava:

> Todavia, era o seu sangue, era a sua família que ali estavam, representados pelo primo, agora com a cabeça caída, os punhos dobrados debaixo da grande marquesa. Seria uma crueldade, pensou, abandoná-lo sem socorro quando era visível que sofria masculamente (p.855).

Diante do sacerdote que chegara para encomendar o corpo da menina, Da. Virgínia diz-lhe "que o primo Comendador estava doente, assim como a prima, e por isso não podiam ir recebê-lo, e que deveria fazer a encomendação sem a presença deles, porque não estavam em estado de sair do quarto." (p.757). A resposta do padre, que observa ter visto o Comendador naquele mesmo dia inspecionando os trabalhos da fazenda, faz questionar o que de fato residiria sob a desculpa dada pelo Senhor e, num sentido mais amplo, sob o enigmático comportamento do casal: seria este devido à dificuldade dele e da esposa em enfrentar a perda da filha, à necessidade de resolver alguma questão íntima do conturbado casamento que transpareciam levar, ou então a uma tentativa calculada do Comendador de controlar o comportamento da esposa e as repercussões da morte da filha, como se assim pretendesse abafar suas consequências nocivas? Ao mandar vir Carlota da Côrte, o Comendador parece mesmo confirmar esta última hipótese, já que sua segunda filha supriria a sensação de vazio deixada pela menina morta. Muito embora se revele preocupado com a felicidade da filha mais velha, deve-se questionar se, de forma consciente ou não, teria em mente, antes de mais nada, a substituição de um mecanismo que assegurava o seu poder.

Aos olhos dos demais moradores da fazenda, as conjecturas sobre a vinda de Carlota constituem verdadeira razão de tormento. Sinhá Rôla acredita que o Comendador não suportava mais a vida que levava, tão abandonado se encontrava, do que discorda Frau Luísa, que acha tudo mal feito o que se passa no Grotão. Sem entender a insinuação da governanta, Da. Inacinha acha natural que se mande chamar Carlota quando a Senhora está

doente, já que a jovem poderia ajudar a mãe a tratar-se. Sinhá Rôla, por sua vez, traz por terra o que diz a irmã ao observar que todas elas sabiam não estar lá ninguém doente (p.850). A necessidade de tomar partido de um dos lados do poder- o que já se insinua nos comentários acima – fica ainda mais patente diante da tentativa de assassinato do Comendador e do suposto suicídio do escravo Florêncio, atos criminosos que levantam suspeitas sobre Da. Mariana e o marido, respectivamente[405].

Deve-se atentar que a atitude de isolamento de Da. Mariana, sempre tão seca e altiva, que deixa misteriosamente a fazenda antes mesmo da chegada de Carlota, já se fazia notar bem antes da morte da menina, como revela Da. Virgínia, sempre incomodada com o comportamento ausente da esposa do primo Comendador:

> Não seria de admirar que a prima adoecesse gravemente com aquele modo de vida por ela adotado, de não sair do quarto, quase sempre no escuro! Quando Carlota fora para o colégio da última vez já a Senhora tinha se retraído há muito tempo e vivia fora inteiramente dos amigos, das visitas costumeiras que o primo Comendador recebia muito afavelmente, mas constrangido por inexplicável embaraço. A princípio, tudo passara como sendo moléstia, mas pouco a pouco, as senhoras primeiro, depois os maridos e parentes, foram deixando de vir, e ultimamente ninguém mais vinha nem mesmo na data tradicional do aniversário do Senhor, em outros tempos festejado com banquete e à noite baile (p.848).

Evidencia-se, assim, no comportamento de Da. Mariana, a atitude de quem se recusa a compactuar com os rituais previstos pela ordem masculina, mantenedora do organismo da fazenda e representada pela figura do Comendador, visto pelos olhos de Carlota como

> Aquela presença masculina, poderosa, fonte e origem de potência de muitas vidas, que viriam ao mundo ricas de seiva e prolongariam e multiplicariam pelos séculos, era bem a do patriarca dominador de todo aquele grupo de homens e mulheres, era o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziriam sem cessar (p.1058).

Nesse sentido, a suposta indiferença de Da. Mariana quanto à morte da filha poderia ser interpretada, ao contrário do que todos suspeitavam, como uma recusa em compactuar com o mesmo poder de que se sentia vítima. É revelador, nesse sentido, o apego da Senhora pelo espaço da clareira, onde, a seu modo e afastada do restante da fazenda, parece expressar seus verdadeiros sentimentos, seu luto pela menina:

> Foi então que a Senhora segurou o braço da escrava, e fez-lhe sinal de suspender a corrida. De onde estavam, avistava-se pequena palhoça muito rústica que parecia mocambo de tomador de conta da lavoura, mas quando se via de mais perto percebia-se

[405] Ver cap. XXXIX.

> ter tido outro destino... Grande cruz de madeira fora colocada de encontro à palha do fundo e nas pedras que a rodeavam via-se ter o sebo de velas primitivas deixado a sua marca negra e fuliginosa. Desceram ambas e para lá se dirigiram através das plantas e do alto capim de tudo vencedor. A Senhora ajoelhou-se, rezou por alguns minutos e depois sentou-se na pedra maior. Ficou calada, sem prestar atenção à mulata que de mãos cruzadas na cintura a contemplava com tristeza.
>
> [...] O silêncio era absoluto, e até os pássaros pareciam evitar aquele lugar taciturno, onde a sensação de vazio e de ausência se fazia sentir de forma insidiosa, que subia do coração ao cérebro, sufocando primeiro a garganta, como nos envenenamentos da bela-dona. Ângela imobilizara-se, tomada de susto pela estranha solenidade que compreendia confusamente haver na clareira, gelada pela solidão, tornada ainda maior pela figura toda de preto erguida diante dela, com o rosto sem vida voltado para o seu lado, mas sem vê-la. Caminhou para junto da Senhora e ficou uns momentos perplexa se devia ou não pedir-lhe que se fossem embora. A sua dona não fez o menor movimento e pareceu completamente alheada do que se passava, sem reparar na expressão de angústia da mucama que a fitava com olhar súplice.
>
> [...] – Cuidei que minha Sinhá desejava ir mais longe... – disse timidamente [referindo-se aqui, certamente, à igreja em que estava enterrada a menina morta, em Porto Novo].
>
> Todavia a Senhora não respondeu, e agora ela não lhe via o rosto oculto pelo véu preto que segurava com a mão também muito pálida, onde rebrilhava o anel de ônix, irisado de luz e de luto (p. 888-90).

Para o mesmo sentido aponta o comentário provocador de Da. Mariana quanto ao saleiro de cristal que Da. Virgínia derruba durante a refeição que antecede a viagem à Côrte em busca de Carlota, como se, pela inversão do sentido positivo comumente atribuído ao ato de derrubar algum objeto à mesa, pretendesse ressaltar sua ciência das verdadeiras intenções do marido – " Não é bom sinal – disse Da. Mariana, e sua voz ressoou pela sala e parecia que seus ecos a recolhessem avidamente já desacostumados de sua vibração grave." (p.853). O verdadeiro sentido de seu comportamento, entretanto, mantém-se obscuro:

> Devia ser pela sua posição a [janela] do quarto da Senhora, mas não era o reflexo de lamparina bruxuleante e própria para tornar mais tranquilo o sono com seu prato e redoma de cristal vermelho e sim a iluminação bem forte de quem velava desperta pela preocupação ou pelo remorso naquele silêncio sem fim [...] (p.788).

Sabe-se ao menos tratar-se esse de um intenso combate diante do qual Da. Mariana parece sucumbir – "Estou realmente mal – disse ela [a Celestina] com tom seco e breve e parecia falar de outra pessoa, mas a sua voz era amarga e profunda, dominada apenas pela firmeza de sua vontade. – Sinto-me perto do fim..." (p. 917).

Ao impossibilitar o acesso à psicologia mais profunda dos Senhores, o narrador alimenta o mistério em torno do seu casamento. Ainda que sejam vários os olhares e julgamentos voltados para o casal, a inexplicabilidade do seu comportamento frio, indiferente e enigmático permanece, como se fosse esse mais um sintoma do poder da

interdição. Dados esparsos sobre a família tradicional e poderosa do Comendador convivem com observações maldosas a respeito dos parentes de Da. Mariana, em meio a insinuações e comentários cuja isenção pode sempre ser questionada. Como faz questão de reforçar a todo momento Da. Virgínia, "Não sei fazer segredos nem posso fugir ao dever que me cabe, como sua parenta mais próxima e mais velha, de tudo tornar claro e de acordo com a tradição entre nós, das velhas famílias do Império." (p. 1173); "- O nosso sangue é muito forte, todo ele de povoadores e de homens fundadores das cidades e de fazendas onde os índios flechavam os negros, e não será a febre amarela que o vença..." (p. 1174). Já Celestina, prima do lado da Senhora,

> [...] sabia muito bem o que ela queria dizer, pois eram constantes as alusões à situação estranha de sua família, muito numerosa, e contava em seu seio homens de grande projeção na política do Império, sendo porém sem conta os primos de triste reputação que ultrapassava todos os limites da verossimilhança[....]" (P. 933).

Incomodava-a ainda como o

> [...] Comendador autorizava com seu silêncio que se ferisse até o sangue aqueles senhores desvairados pelo excessivo poder muitas vezes reunido em suas mãos, cuja memória se desrespeitava friamente, e as precauções e reticências ironicamente tomadas faziam ainda mais insultantes as alusões (p.933).

Da. Inacinha, por sua vez, ao tecer comentários sobre a família de Da. Mariana, faz alusão a um ato criminoso hediondo que mancharia ainda mais sua reputação:

> [...] mas minha cara amiga, eu conheci essa gente toda, esses mendigos orgulhosos, que andam no paço sem ninguém saber por quê, nem com que direito surgem das fazendas lá dos matos onde vivem. Eu vi com meus olhos o corpo da velha e foi preciso o próprio Chefe de Polícia da Côrte comparecer para que não houvesse coisas piores... (p. 896).

O episódio em que a escrava Joviana, instigada pela curiosidade de Carlota, relembra a chegada da família da Senhora à fazenda explica a importância do espaço físico da clareira para Da. Mariana, ao passo que reforça, sob outro ângulo, a relação de poder entre as famílias dos Senhores:

> [...] nesse lugar onde as senhoras vão almoçar amanhã [a clareira], no tempo do Senhor velho, estava certa tarde acampada uma família composta de cinco pessoas, além dos dois camaradas, e faziam a refeição da tarde, pois vinham de longe e iam para longe, e traziam grande matalotagem nos alforjes. O Senhor velho tinha ido passar revista nos eitos e vinha a cavalo para a casa, quando deu de encontro com aquela gente, o homem, duas senhoras e duas crianças... Ele parou e depois de receber os cumprimentos, exclamou zangado: "Como é que o senhor tem coragem de deixar sua família fazer refeição em lugar ermo, sem comodidade alguma, quando estamos a dois passos de minha fazenda? Não posso permitir isso e insisto que venham todos participar do nosso

> jantar" [...] E assim foi feito e eles todos vieram para o Grotão antigo, onde foram recebidos alegremente pela Senhora velha e pelos outros moradores da fazenda, e nesse tempo eles eram muitos! [...] - Eles só continuaram caminho um ano depois, minha menina, e iam para a fazenda comprada pelo Senhor lá para baixo do rio, para os lados de São José. [...] - Era sim Nhanhã, o avô da menina...e a mais velha das crianças era mesmo a Sra. Da. Mariana, nossa sinhá..." (p. 1134-5).

Certamente por entender que a violência e a repressão perpassavam as questões entre os Senhores, das quais ela mesma, Joviana, era vítima, a escrava parece querer despertar em Carlota, de modo indireto e sem se comprometer tanto, uma imagem mais nuançada da mãe, e não exatamente a de vítima. Ao ressaltar a bondade e a honestidade da Senhora Da. Mariana, suavizando o julgamento que viria logo em seguida, Joviana só faz ressaltar que esta última era a um só tempo vítima, mas também agente de um sistema inevitavelmente opressor:

> - Ah, Sinhazinha! ela era muito boa e não gostava de mentir! Zangava muito quando a queriam enganar. Parecia a rainha, porque só sabia mandar e não queria nunca aceitar as razões dos outros...Deixava tudo no mesmo instante ao ser contrariada e nos mandava embora quando nós as negrinhas não obedecíamos imediatamente às suas ordens ! (p. 1136)[406].

Por essa mesma ótica, a figura onipotente do Comendador poderia ser vista. Independentemente das razões que se encondem sob a vinda de Carlota, ela não deixa de revelar certa vulnerabilidade do Senhor, que de início parece ver na filha alguém com quem poderia contar para o comando da fazenda – "Ela deverá sair do colégio, definitivamente, e vir para aqui a fim de ficar ao meu lado!" (p.829). É evidente como as sutis tentativas de aproximação à filha mais velha vêem-se frustradas por uma barreira que se instaura entre ambos, e talvez essa dificuldade explique - para além do mistério criado - que o Comendador não tenha ido ao encontro da comitiva que a trazia, como havia dito, estando ainda ausente do jantar a ela oferecido quando de sua chegada[407]. Chega-se mesmo a suspeitar de que a postura severa conservada e reforçada em cada gesto, sempre devoto à rotina da fazenda, denunciaria, além do seu poder, a vulnerabilidade de quem busca de

[406] Diante da pergunta de Carlota sobre a partida de Da. Mariana antes de sua chegada, Joviana dá-se conta de que fora longe demais, como se, assumindo o estado mental debilitado, pudesse embaçar o que a jovem acabara de ouvir – " – Quem sabe é melhor a minha menina dormir, e não escutar mais as histórias da cativa, já tantã de tão velha..." (p.1137). À semelhança das mucamas e (ex)escravos dos romances anteriores, Joviana é quem detém certo saber sobre o passado, podendo assim manipulá-lo, como se pudesse encontrar uma brecha de liberdade momentânea no rígido sistema do Grotão. Ainda quanto à imagem forte e dominadora de Da. Mariana, acompanhar as impressões de Da. Frau no capítulo primeiro.

[407] Ver p. 1008, 1017 e 1059 do romance.

alguma forma proteger-se. É o que parece acontecer ao anunciar a Carlota suas intenções de que assumisse o governo doméstico da fazenda, que fosse dona de tudo, sem restrições, quando então a filha desfalece diante do pai:

> Quando a pôs muito mansinho sobre o leito, ficou algum tempo a contemplá-la, sem querer decidir, sem querer dar por terminado aquela cena, que não viera dar fim a nada... Depois, retirou-se e de passagem mandou chamar Libânia, para vir ver sua ama, e sem esperar mais foi parao quadrado, onde o esperava o pajem e o cavalo já arreado, e partiu para as novas plantações de café (p. 1025).

Os sinais de fragilidade do Comendador deixam-se ainda entrever no modo como reage à distância mantida pela esposa - "Foi então para junto da Senhora, para perto da mãe da menina, mas já sabia que não encontraria ao seu lado apoio para o seu coração vacilante. Era sozinho que devia atravessar as longas horas que o esperavam..." (p.749)[408].

Assim, as ordens masculina e feminina de poder, representadas respectivamente pelas famílias do Comendador e de Da. Mariana, numa relação que inclui segredos, mistérios insondáveis, e até mesmo a sombra de atos criminosos, não representam de forma alguma um simples confronto entre ricos e pobres, poderosos e desprestigiados, carrascos e vítimas, ou então entre o Mal e o Bem. A "bondade severa do Sinhô" e a "caridade distante e rica da Sinhá", percebidos por José Carapina (p. 735) , o tratamento privilegiado que os Senhores possam conferir aos seus criados prediletos, as demonstrações de agrado e assentimento a iniciativas dos trabalhadores não tornam a opressora realidade da fazenda do Grotão mais aceitável, tampouco conseguem encobrir o peso de um sistema que nem mesmo poupa aquele que representa a ordem em que se sustenta. É dessa forma que *A menina morta,* sem que se verifique uma intenção propriamente documental de Cornélio Penna, de fato constitui dos romances mais pungentes sobre nossa formação social.

A relação entre os Senhores é um exemplo extremo de como as camadas mais profundas das repercussões do pesadelo em que vivem as personagens mostram-se interditas ao leitor. Como foi possível observar anteriormente, Luiz Costa Lima considera que tal característica se deve ao fato de o relato não se desenvolver no trânsito da ação, mas no sentido inverso do realce de seus efeitos sobre as personagens, inversão essa que não se

[408] Há outros momentos ainda em que o Comendador deixa entrever sua vulnerabilidade, o que se percebe, por exemplo, quando vem à tona qualquer assunto relacionado ao seu irmão, do qual Da. Virgínia se aproxima, como quem quer munir-se de uma "arma" a ser usada em sua defesa quando necessário (ver p.817; 884-5). Quanto às razões pelas quais os dois irmãos se odiavam desde meninos, consultar as páginas 815-6.

trataria da usual conversão de eventos materiais em repercussões psicológicas. O esforço da ordem patriarcal consistiria justamente em impedir o fluxo entre essas duas instâncias, de apagar os seus rastros[409].

De uma perspectiva que tenha em conta a dimensão católica de *A menina morta*, seria possível acreditar que o que experimentam as personagens se encontra absolutamente atrelado a uma dimensão mais imediata e concreta da realidade da fazenda de café sob o regime patriarcal-escravocrata, como se a experiência do sofrimento fosse de outra sorte e distante daquela que caracteriza a trajetória de outras personagens, como Maria Santa, o narrador de *Fronteira*, Nico Horta, Urbano e Dodôte, todas elas iluminadas pela imagem de Didina Guerra; como se essa particularidade, associada ao modo como os exteriores são recompostos com mais frequência, sugerisse que *A menina morta* fugiria à mesma órbita de Itabira que impregna *Fronteira, Nico Horta* e *Repouso*, e assim não se enquadrasse nos mesmos elementos definidores do que seria a poética corneliana. É preciso questionar, no entanto, se sob essa aparente distância não se identificaria, sufocado pela força da interdição, o mesmo processo de transformação pelo sofrimento que marca os romances anteriores.

Trata-se esse de um caminho que permite investigar por que Cornélio Penna, em *A menina morta*, teria reconstituído com tamanha riqueza de detalhes um universo que aprisiona os seres, nele levando à última potência o rigor hierárquico, e sem que a intenção fosse a de compor um retrato sobre nossa formação social patriarcal escravocrata; entender por que o romancista insiste na imagem do duplo e suas repercussões, no uso do quiasmo, na configuração simbólica da natureza e dos signos arquitetônicos, na impossibilidade de compreender o sentido último das aflições das personagens, na dissonância entre pensamentos e ações, enfim, nas marcas de um passado opressor que resistem e atravessam o tempo, as quais, sendo determinantes em *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*, ganham dimensão mais palpável em *A menina morta*. Há que se atentar, portanto, para as repercussões mais profundas da morte da menina, e desconfiar do que se esconde sob a exacerbada precocupação com o zelo hierárquico, verdadeira obsessão das personagens.

4.4.2. Os moradores da casa-grande

[409] Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta***.** In: LIMA, Luiz C. **Aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.239-40.

É evidente em Frau Luísa a dificuldade em entender seu verdadeiro papel na fazenda do Grotão, razão de constante desconforto: "Era incapaz de iniciativas próprias, e até então, sendo estrangeira, ainda não se adaptara, não compreendera o mecanismo da grande colmeia que era a fazenda com a sua numerosa escravatura." (p. 1193). Sempre preocupada com os acontecimentos misteriosos que tornavam incertos os rumos do Grotão, a governanta alemã tem o constante cuidado de reforçar o lugar superior que julgava ocupar diante dos escravos, muito embora raramente merecesse alguma atenção dos demais habitantes do local: "A Sra. Luísa estava entretanto habituada há muito tempo a ninguém prestar inteira atenção às suas palavras, e estava realmente nervosa e preocupada." (p. 1129). Intrigada com as questões domésticas relativas aos Senhores, Frau Luísa mostra-se particularmente incomodada com a falta de demonstração de tristeza de Da. Mariana pela perda da filha, o que a faz ter consciência ainda maior de sua própria solidão – "A alemã sentiu súbita fraqueza nas pernas, ao lembrar-se disso [da frieza e apatia de Da. Mariana], e viu como estava longe e só na outra metade do mundo..." (p.731). Quando se sentia "esmagada, enterrada bem fundo pelo olhar verdadeiramente imperial da fazendeira, ou quando temia e se curvava, ao vê-la passar com seus passos pequenos, sem fazer mover a fímbria de seus vestidos enormes, de cabeça erguida", a governanta, como se assim procurasse justificativa para não se sentir tão humilhada, atribuía o porte de rainha da Senhora a estar ela acostumada a viver entre os escravos (p.732).

As esperanças de deixar a vida monótona que levava na fazenda ressurgem quando pensa em sua terra natal, para onde pretendia retornar assim que obtivesse a quantia de dinheiro suficiente, como se essa meta fosse a única a conferir algum sentido a sua vida, ou talvez mesmo uma forma de enganar-se:

> Ao lembrar de sua pátria reagiu contra o desânimo, a indecisão que a dominara, pois sabia que toda a sua vida, o seu futuro, dependiam da quantia aos poucos ajuntada em crescendo no seu baú, fechado com cadeado muito forte adquirido no porto de Hamburgo (p.969).

De modo geral, a governanta revela uma visão um tanto simplista de tudo o que acontece à sua volta, tomando como parâmetro normas supostamente mais rígidas de moral e conduta que seriam as de sua terra natal, onde, como pensa, dificilmente aquilo tudo aconteceria. Essa atitude transparece, inclusive, no modo como experimenta a dura

realidade da fazenda e entrega seu sofrimento a Deus, como se a humildade dependesse de uma simples resolução sua, espécie de fórmula matemática que lhe asseguraria a salvação:

> Enfim, ela resolvera naquele instante ser humilde e aceitar todos os trabalhos impostos pela vontade divina. Era mais uma provação para ela, estrangeira de qualidade, perdida em certo rincão selvagem em plena América, nesse mundo ainda na infância, como ouvira dizer a respeitável conselheiro em sua terra natal (p.970).

É sugestivo como a condição de real estrangeira de Frau Luísa ganha dimensões mais amplas, sendo compartilhada pelas demais personagens em nuanças diversas, como se acompanhará.

Primas distantes do Comendador, abrigadas na fazenda quando já não podiam contar com mais ninguém, as irmãs Da. Inacinha e Sinhá Rôla vivem atormentadas pelas lembranças de um passado com o qual foram forçadas a romper laços, condição que as oprime e reforça a todo o momento a situação de dependência econômica e moral em que se encontram:

> Às oito e meia Da. Inacinha e Sinhá Rôla levantaram-se do sofá e retiraram-se sem nada dizer, pois sabiam sempre que eram importunas e que deviam viver como sombras para não serem enxotadas... Pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra o que julgavam da bondade daquele que as recebera quando, tendo morrido todos os que lhes podiam servir de arrimo, as trouxera para ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua, onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer... (p. 784)[410].

Para muito além da questão da dependência e da posição hierárquica que ocupam na fazenda, chama a atenção na passagem a impossibilidade de comunicar, uma à outra, seu julgamento sobre a atitude do Comendador em acolhê-las; como se na fazenda, até mesmo entre pessoas ligadas por estreitos laços de sangue, fosse forçoso que se mantivessem prisioneiras de suas próprias misérias, sem possibilidade de defesa ou argumentação, como é tão evidente nas personagens de Cornélio Penna. Encontram-se, assim, num estado de isolamento sobre o qual pesa ainda a indiferença alheia, mas sob o qual de certa forma se protegem, estudando as atitudes a serem tomadas e as palavras a serem ditas, tudo para lhes assegurar uma posição relativamente estável. Isso, no entanto, não é suficiente para conferir significado a sua existência. O pesadelo das irmãs torna-se ainda mais insuportável ao

[410] A respeito da decadência econômica e moral da família de Da. Inácia e Sinhá Rôla, consultar as páginas 806-7 do romance.

sentirem, com a chegada de Carlota, que o Grotão se aproximava do fim. É justamente quando se torna mais evidente o quanto as irmãs se encontravam por demais desgastadas pelas tristezas e amarguras da vida para vivenciarem o próprio sofrimento como experiência transformadora:

> Minha querida – disse por fim Da. Inacinha – nós vamos sair desta casa, e se sabemos para onde vamos, não sabemos o que nos espera... Novas tristezas, novas asperezas, e novos espinhos...- Já sei – interrompeu ela, ao ver o gesto de protesto cansado e humilde da irmã. – Já sei: estamos acostumadas... a tudo, e há muito tempo que nos esquecemos de nós mesmas. De tal forma, minha irmãzinha, que até creio não vivermos mais. Ficamos esquecidas aqui no mundo, sem ninguém precisar de nós, e a única coisa ao nosso alcance em benefício dos outros, é nos fazermos pequeninas para ninguém sentir a nossa presença... (p. 1250).

Buscam abrigo junto ao irmão do Comendador e deixam a fazenda sem pretender nela deixar quaisquer marcas, como se sua salvação pudesse se dar, não obstante, pelos objetos de família que conseguissem sobreviver aos tempos, mas sempre fora do Grotão:

> Ah, não! Para que continuem mortas, e recomecem a viver tudo o que passaram até hoje, ah, isso não! [Inacinha referindo-se à sugestão da irmã de oferecer duas jarras de família como presente de casamento a Carlota] Nós nada deixaremos nessa casa. Devemos levar tudo conosco, todas as nossas pobres companheiras, para que, como nós, completem o nosso destino comum sempre triste, apagado e sem fim, mas só conosco! As que se salvarem por nossas mãos, deverão ressurgir e criar novas forças, novos sofrimentos, mas para a vida e sempre! (p.1251).

Parenta próxima do Comendador, Da. Virgínia à superfície não demonstra a mesma fragilidade das demais senhoras. De temperamento forte e dominador, é sempre incumbida das tarefas de maior responsabilidade, sendo ela ainda quem substitui o primo quando este se encontrava ausente, oportunidades em que se esforça para tudo fazer "de acordo com a tradição entre nós, das velhas famílias do Império." (p. 1173). Para a defesa do seu sangue e do poder que ele representa, Da. Virgínia mostra-se sempre pronta para o combate:

> [...] virou-se para Carlota tal qual um guerreiro pronto para o combate (p. 1173) ;
>
> Ao passar por Da. Maria Violante e as duas primas solteiras, [Da. Virgínia] chamou-as com gesto imperioso, e assim o general chamaria suas tropas para o combate [...] (p. 1049).

Apesar de fiel ao Comendador, a velha senhora mantém relações com o irmão mais velho deste último, "cujas grandezas lançavam uma sombra na testa do Senhor quando as visitas vindas da capital contavam o que em sua casa tinham visto e admirado",

certamente por saber o quanto essa proximidade – não raro utilizada como provocação – incomodava e fragilizava o grande patriarca do Grotão (p.813).

Entre os seus constantes ataques aos habitantes da fazenda, Da. Virgínia não perde uma oportunidade para denegrir a imagem de Da. Mariana, como se não pudesse sequer concebê-la como mãe dos descendentes do Comendador, ou quisesse apagar essa mácula de sua família. Também à própria Carlota, a quem dirige uma perseguição velada, particularmente quando fica mais evidente que a jovem seria a nova dona da fazenda – "[...] recebera a referência aos pais de Carlota como se fosse grave punhalada. – Felizmente 'ele' virá breve!" (p. 1174).

Aparentemente confortável na condição de quem põe em prática o poder delegado pelo Comendador, Da. Virgínia, entretanto, vê-se fragilizada pela autoridade de Carlota, diante da qual sua condição não parece tão distante das outras senhoras -"Aceitou humildemente o prato a ela destinado pela Sinhazinha, e comeu o seu conteúdo até a última migalha, com respeito e gratidão de mendiga." (p. 1142-3). Ao dirigir-se à jovem, num dos raros momentos em que demonstra suas emoções, deixa transparecer o quanto se sente desconfortável no papel de braço direito do Comendador, quão penoso era ter que arcar com a responsabilidade de tomar conta da jovem e de seu casamento:

> - Carlota - disse, e a emoção que a dominava transparecia fortemente em sua voz - eu sei que a minha presença nessa casa não é desejada. Há muito tempo deveria ter saído daqui, não devendo ter assistido ao que assisti, e não devia ter tomado parte na vida transcorrida nestes últimos anos na fazenda. Mas, fui encarregada por seu pai de defendê-la e fazer-lhe companhia, até o seu casamento, até sua filha ser entregue ao marido e à família dele. Julgo estar cumprindo meu dever, apesar de ser demasiado pesado para mim." (p. 1180).

Já se insinuava, nessa confissão velada a Carlota, a necessidade de poder amar e ser amada que se torna mais explícita na seguinte passagem: " Mas, de repente ela levou ambas as mãos à boca e ouviu-se profundo soluço que a despedaçava toda, e saiu a chorar em pranto ríspido e triste, de velha sem filhos e sem ninguém para amá-la." (p. 1196-7). Além da difícil convivência no Grotão e das tarefas desgastantes de que se vê incumbida, pesam sobre Da. Virgínia as marcas de um casamento mal resolvido que insistem em atormentá-la, ressaltando-lhe ainda mais a solidão [411].

[411] "Viera para a fazenda do primo enlouquecida de dor e de humilhação, quando ele [o marido que se toenara em "homem embriagado e enfurecido pela mais triste das decadências"] morrera assitido pelo oficial de justiça que teimava em transmitir-lhe uma das inumeráveis intimações, cuja perseguição os acompanhou até o

A vida toda de sofrimento e humilhação de Da. Virgínia parece ter chegado a tal ponto, que a experiência que poderia lhe apontar um caminho para a libertação converte-se inevitavelmente em prisão na qual se vê afogada em maldade, culpa e remorso, tal qual a própria possibilidade de ultrapassar os limites de sua miséria e continuar vivendo soasse necessariamente como vingança, ou mesmo se justificasse nesse nível:

> Fora levada até ali pelo desejo incontido de pensar em outras coisas e de fugir do ponto crucial a que chegara, depois de se perder em si mesma, nos caminhos que não podiam ser percorridos senão por ela mesma. Procurara com triste avidez ao chegar junto do muro intransponível, do limite extremo de sua tristeza, encontrar fora, no pequeno mundo que a cercava motivos e etapas novas para viver. Alcançara enfim um terreno livre de remorsos e de acusações aos outros e a si própria, através do mal que atribuía aos que a cercavam, mas sempre sem poder deixar de julgar-se culpada de cumplicidade ou de fraqueza. Afastara de si naquela manhã, como um mau sonho que se dissipa no simples despertar e levantara-se disposta a viver aquele dia, e os outros que se seguissem, com a serenidade reconstiuída ou talvez imperturbada que notara nos Senhores, vagamente maléfica. Uma pequena divindade confusa vivia agora em seu coração e quem sabe seria a da vingança, muito longa e muito sutil...(p.812-3).

4.4.3. Celestina

O sentimento de não pertencer ao Grotão também se reconhece em Celestina:

> Mais uma vez a insegurança de sua vida a feriu cruelmente. Estava naquela casa sem saber nunca até quando seria tolerada a sua permanência, e o mundo lá fora parecia sempre à sua espera, para agarrá-la e absorvê-la (p. 986-7).

À semelhança de Sinhá Rôla e Da. Inacinha, deslocada no ambiente da fazenda, Celestina controla o tempo todo suas atitudes na intenção de não parecer uma intrusa no local, certamente porque interessar-se pelo que se passa com os demais, particularmente os Senhores, era visto como intromissão: "Provavelmente seria tratada como intrusa, a única pessoa a desejar saber do que se passava só pelo desejo vulgar de conhecer as novas, de entrar na intimidade dos Senhores." (p. 986). São diversas as razões de suas aflições. A mais evidente é ter que contar com a caridade dos parentes, situação humilhante e incômoda: "[...] e o tabelião lhe comunicara poder ela contar somente com duas apólices da Dívida Pública do Império e ... a caridade dos parentes." (p. 1032). Outra razão diz respeito

---

casebre onde se tinham refugiado. O primo Comendador a recebera com simplicidade, e fora tudo como se ela voltasse de uma excursão prolongada. Mas o silêncio, a ausência absoluta e fria da Senhora, que nem sequer a olhara de frente por muito tempo, e lhe dirigia a palavra como se cada uma delas fosse esola que deixasse cair quando se encontravam, gravara-se no coração da velha dama e muitas vezes não soubera dizer a si própria se sofria agora mais do que sofrera com o marido." (p.814)

à lógica segundo a qual prezar pelo seu lugar único na teia de relações da fazenda não significa, de forma alguma, saber exatamente qual é esse lugar. As aflições de Celestina, nesse sentido, não são diferentes das de tantas outras personagens da ficção corneliana, que têm sua liberdade tolhida ao sentirem-se como se ocupassem, ou tivessem que ocupar um lugar determinado por uma lógica que não compreendem:

> Ela não sabia que posição era a sua no meio de todos aqueles parentes e criados, e caminhava por entre eles com medo de ser chamada ao seu lugar a todo o momento, pois nunca pudera conhecer o limite de sua liberdade naquele círculo estreito em que se movia (p. 856-7).

Parente dos Senhores por parte de Da. Mariana, além da falta de recursos financeiros com que contar, pesava ainda sobre Celestina o fato de não pertencer ao lado "nobre" da família:

> Celestina, sua ajudante, era parenta pobre, a prima recolhida no Grotão, vinda depois da morte de seus pais, criadores de gado perdidos com a chegada do café em sua região. Não tinha autoridade nem valor suficiente para fazer medo à Da. Virgínia, parente próxima [do Comendador], e viúva e sem filhos, ainda conservando em qualquer parte terras de sua propriedade (p. 741).

Além de conferir-lhe uma posição hierárquica inferior, o grau de parentesco com a Senhora despertava, muitas vezes, a desconfiança dos demais,

> [...] pois deviam ter receio de que ela lesse em seus olhos o que pensavam, e pudesse assim denunciá-los a sua prima. Entretanto, ela bem sabia que nunca pudera dirigir-lhe a palavra em confiança, no abandono e franqueza que seria de se esperar entre a pobre protegida e sua poderosa protetora (p.856).

Ainda assim, são constantes as tentativas de um contato mais estreito com Da. Mariana, e depois, como se acompanhará, com Carlota, oportunidades essas que poderiam ser interpretadas como a possibilidade entrevista por Celestina de encontrar, junto àquelas a quem se ligava por laços de sangue mais estreitos, uma resposta mais verdadeira para suas intenções de lealdade de amizade, sempre frustradas no relacionamento com as demais senhoras; ou então, de vencer o medo de entregar seu coração, contaminado pela desconfiança[412]. Tais impulsos deixam também entrever uma necessidade de aproximar-se do Outro como possibilidade de conhecer melhor a si mesma, como se, assim, seu lugar na fazenda e na existência pudesse tornar-se mais claro. É evidente, nesse sentido, a identificação com a filha mais velha do Comendador: " [Celestina] sabia ter a jovem ficado

[412] Ver cap. XXII, no qual Celestina se confronta com Da. Virgínia.

desamparada, sem alguém que a pudesse compreender, cercada por mulheres idosas, talvez azedadas pela dependência ou pela idade." (p. 1002).

Já no momento em que, ao lado de Da. Virgínia, conduzia o corpo da menina morta a Porto Novo, Celestina sente despertar em si uma nova consciência quanto a sua vida de sofrimento. Diante do pedido da companheira de que a ajudasse com o peso do esquife,

> Celestina endireitou-se rapidamente e pareceu abrir novos olhos para o mundo. Na realidade ela vinha de muito longe, de muito fundo, até onde fora levada pela sensação de imenso abandono, de completa inutilidade, de absoluta descrença de si mesma, que a invadira e prostrara em lento torpor maligno (p. 766).

No dia seguinte, enquanto colhia flores para oferecer à pequena morta, deixando-se levar por "aqueles momentos de calma e de absoluta independência [como se] fossem sua própria vida", Celestina sente vontade de integrar-se à natureza que a cercava "naquela festa de saúde e de força", quando então reforça-se mais uma vez como, aos seus olhos, os impulsos de liberdade confundem-se com sentimentos estranhos que devem ser afastados, ainda que sempre vivos e latentes:

> Instintivamente, sem o perceber, ela murmurava as orações que devia dizer lá na capela. Prometera bem no íntimo de sua alma rezá-las todos os dias para livrar-se dos sentimentos estranhos que sentia ocultos dentro de si, aprisionados pelo próprio terror por eles inspirado, mas que sabia estavam bem vivos e latentes, tal tumor maligno à espera de instante propício para irromper sem piedade e matar...(p. 790).

Talvez no fundo Celestina percebesse tais impulsos como sendo tão mesquinhos quanto sua frustração em saber que não era original a idéia de prestar homenagem à menina morta, que não era a única a ter tal delicadeza de sentimentos: "Mas reagiu a esses mesquinhos pensamentos que mais tarde a tornariam amarga e fariam o suplício de sua insônia." (p. 792). Sugere, nesse sentido, não ter real consciência do mecanismo opressor de que era vítima, baseado na rigorosa distinção hierárquica, na constante vigia e na punição, e que procura incutir a idéia do sofrimento como punição.

Na passagem em que, após uma visita a Joana Tintureira, Sinhá Rôla, Da. Inacinha, Frau Luísa e Celestina aventuram-se em um passeio pela fazenda, esta última, ao imaginar-se sozinha com o touro feroz que as ameaçava, num ímpeto estende as mãos e agarra as saias de Sinhá Rôla, puxando-as fortemente a ponto de a companheira perder o equilíbrio, soltar as mãos das plantas em que se apoiara, e cair de novo para junto de si

(p.911). Tal gesto, supostamente resultante do extremo terror que a situação provocava em Celestina, é interpretado por ela como revelação da maldade que sempre suspeitara em si, talvez porque assim encontrasse uma justificativa para a sua vida de anulação na fazenda:

> Parecia-lhe ser o seu gesto de há pouco a denúncia de seu verdadeiro eu, da profunda maldade que sempre suspeitara existir escondida em seu seio, e agora não sabia como continuar a viver e arrastar consigo aquele monstro sempre de tocaia que a ameaçava, a todo momento pronto a saltar sobre ela. Como agora lhe pareciam merecidas as injustiças sofridas, as longas humilhações que tinham sido sua vida até ali, privada do apoio de todos os entes amados, e jungida pela sua incapacidade de compreender os outros, de saber-lhes os limites, a uma solidão que a desesperava...(p.912).

É sugestivo que, justamente nesse momento, Celestina se lembre de quando o Comendador "a segurara pelo braço, e sem dizer uma só palavra a trouxera para a mesa do almoço, deixando entender a todos que a expulsara do quarto da Senhora [...]" (p.912). Acreditando agora não passar esse de um mero incidente em sua existência, e sem compreender "ainda por que padecia e por que era castigada", Celestina demostra ultrapassar a justificativa que há pouco julgara encontrar para o seu sofrimento, como se a descoberta da maldade em si fosse somente o passo necessário para, além de qualquer compreensão racional do que se passava em sua vida, não se ver mais como vítima, e sim parte ativa num combate cujo inimigo se mostrava de forma mais clara:

> Mas ao mesmo tempo sentia seus dias se encherem de significação nova, e eram agora marcados por doloroso selo que enobrecia a sua humilde paixão tornando-a calvário merecido. Não era mais o ente miserável, que se arrastava pela vida dos outros, sempre pesada a todos com sua presença inexplicável, sem jamais poder justificar-se nem justificar aqueles que dela se aproximavam. Agora sabia... o seu próprio segredo lhe fora revelado... e não estava mais só, precisava lutar e combater o mal conhecido que decerto não era invencível (p.912).

Dessa obscura passagem, em que o corpo de Celestina, guiado pelos pensamentos que lhe vinham em tumulto, reagia de forma descontrolada, fica a suspeita de que o segredo revelado à jovem senhora, o mal agora conhecido contra o qual precisava lutar, ultrapassava os limites pessoais e a incluía, sem que tivesse total consciência disso, no jogo de poderes centralizado na figura dos Senhores, aproximando-a assim da luta travada por Da. Mariana, como se sugere na seguinte passagem, marcada pelo espelhamento, para além de seu sentido literal mais aparente:

> Batia as mãos e as apertava de quando em quando uma na outra, e balançava o corpo para frente e para trás, enquanto continuava a sua marcha interminável.
> Risos de outra banda de sua porta, vozes tranquilas de pessoas a passarem no corredor, fizeram com que ela se acalmasse um pouco, e pensou em arranjar-se para sair para as

> salas. Sentou-se diante do espelho e teve um movimento de recuo, pois pareceu-lhe ver a Senhora refletida em seu fundo indeciso (p.912-13)[413].

Se em momentos como esse Celestina se mostra mais próxima do que seria uma grande revelação, não se deve acreditar que, com eles, sua busca se dê com a linearidade de quem encontrou um norte e se vê livre de suas amarras. Evidência de sua conturbada trajetória, determinada em grande parte pelo poder desnorteador da ordem vigente na fazenda do Grotão, é que, diante de um exame de consciência, momentos antes de comungar, na igreja de Porto Novo, sente que "Vivera todos aqueles dias em dissipação, e não era possível agora recordar-se do que fizera de bem ou de mal e se de tudo se lembrara." A impossibilidade de julgar suas próprias atitudes não somente a faz duvidar da verdade de sua confissão ao vigário – que deixara a fazenda aos prantos (p. 956-7) -, como também converte-se mais uma vez no reconhecimento de sua inutilidade:

> Sentiu os olhos arderem, ao contato das lágrimas despertadas com a lembrança de que não era necessária a ninguém, e só poderia viver esgueirando-se entre os outros, sempre desapercebida, sem nunca poder auxiliar a alguém, nem mesmo os desgraçados que passavam ao seu lado... (p. 964).

A força desnorteadora a que se vê submetida mostra-se ainda mais evidente com a chegada de Carlota, em quem Celestina parece projetar alguma possibilidade de atenuação para os seus tormentos, para o forte pressentimento de que algo muito ruim e incontrolável conduziria ao fim do Grotão, "sem nada poder surgir de bom para a salvação de todos, desde a morte da menina" (p.987): "[...] bem no fundo do seu coração sentia pequeno conforto, a sensação esquisita de terem sido abalados os ferros que a encerravam [...]" (p. 1032).

Não seria arriscado afirmar que expectativas semelhantes Carlota depositava na prima, justificando assim as tentativas de aproximação de sua parte, que mais pareciam pedidos desesperados, e nem sempre assumidos, de socorro junto àquela que poderia ajudá-la a entender as atitudes da mãe, bem como sua imagem em relação a esta e à irmã recentemente morta; e, num sentido mais amplo, esclarecer qual era o seu verdadeiro papel, diante do pai, dos demais habitantes e de todo o organismo da fazenda. Como é comum na

[413] Como se acompanha no capítulo seguinte, que dá sequência à cena em questão, "A princípio Celestina julgou ser ela própria, a figura refletida no espelho, pois era flagrante a semelhança existente entre os olhares que se cruzavam na sua superfície polida, e neles havia a mesma expressão de indefinível angústia, talvez de tédio irremediável que os tornava o reflexo um do outro. Mas era mesmo a Senhora que entrara sem bater e caminhava silenciosamente em sua direção, e finalmente viera parar atrás dela, sem a saudar." (p. 914).

ficção corneliana, os momentos em que Celestina e Carlota procuram estabelecer um contato mais íntimo e verdadeiro resultam em novas barreiras a afastá-las ainda mais, com o agravante de se encontrarem, para além da simples questão de sangue, do lado feminino do poder. De modo mais acentuado que em relação às outras personagens, qualquer confidência entre as duas jovens acaba por soar como transgressão, tal qual agissem de modo conspiratório, como se pressentissem que as consequências de se aproximarem de qualquer verdade seriam ainda mais insuportáveis que a incompreensão [414]. A relação entre Celestina e Carlota chega ao extremo de dar vazão a uma tristeza indefinível que, extravasada, não provoca o verdadeiro sofrimento:

> Celestina deixou suas lágrimas correrem livremente, sem soluços, sem sofrer na realidade. Era simplesmente certa tristeza sem nome a invadi-la, e que a impedia de pensar, de julgar, de escolher o que deveria fazer em socorro daquela menina ali tão perto, perdida em sua vida sem horizontes (p.1087).

Culpando-se por não ter sido boa para Carlota, por não poder fazer da prima sua confidente (p.1086), já desnorteada e sem poder julgar o verdadeiro sentido dos seus próprios atos, Celestina megulha em sua solidão, quando passa a demonstrar sintomas de doença. Para Da. Virgínia, o mal de Celestina não passava de imaginação, afetação de moça romântica, de cujos apelos Carlota deveria afastar-se (p. 1057; 1115). Aos olhos desta última, o estado de alheamento em que se encontrava a jovem prima confundia-se com possibilidade de fuga, de atenuação de todas as suas aflições, muito embora, ao contrário de Da. Virgínia, sentisse o "sutil aviso que penetrava toda a fazenda, como se a morte mandasse prevenir de sua própria vinda, apesar das vãs palavras em contrário dos vivos" : " [Celestina] Parecia tão longe dali, perdida em algum país diferente, em regiões onde não

[414] É exemplar, nesse sentido, a seguinte passagem: "- Você, prima Celestina, não terá em seu álbum retratos de... sua prima?/A moça aturdida não soube qual a resposta a dar. Teve vontade de perguntar de que parenta se tratava, mas envergonhou-se de lembrar esse subterfúgio comum, e quis desprender seus dedos dos de Carlota para fugir, e foi segura nervosamente./- É impossível você não ter, e não posso pedi-lo à prima Virgínia nem às outras duas. Você deve possuir o daguerreótipo ou qualquer fotografia do gabinete, pois eu me lembro de ter visto algumas... noutros tempos! Já procurei às escondidas por toda a casa, e nem nos álbuns, nem nas gavetas dos dunquerques achei qualquer deles. Foram decerto tirados, rasgados ou queimados, mas você, você deve ter, pois ninguém iria ver em seus guardados.../Via-se entretanto fugir do seu corpo a energia que o animara. Deixou cair as mãos de Celestina e deu alguns passos hesitantes. Virou-lhe as costas sem azedume, mas apenas deixara de a considerar presente. Era uma despedida desolada, indiferente, e Celestina sentiu não lhe ser possível vencer a barreira erguida entre elas. Quis acariciar aquelas mãos muito pálidas, agora pendentes inertes sobre o vestido branco, e à luz oscilante da vela tudo surgia fantástico e irreal. Nada poderia dizer sem ferir ainda mais aquela alma fechada ao seu lado, toda dolorida e em sangue... Tudo que dissera seria pior que a dúvida, e também a nada poderia se referir além das confusas suspeitas, dos venenos a flutuarem no ar como baforadas de antigos demônios" (p.1087). Ver também cap. XCI.

houvesse espinhos, onde tudo fosse pálido e suave, onde a vida fosse um segredo apenas sussurrado" (p.1116).

A consciência da doença e a despreocupação com o "futuro que já sabia não ter mais" aparentemente fornecem a Celestina o distanciamento necessário para encontrar certo consolo na vida, como também mais segurança em relação ao que sentia: " Pude assim pensar livremente, e ver melhor o que se passa com os outros, pois já me retirei de entre eles e nada me perturba, nada me faz recear ou duvidar de meus sentimentos..." (p.1146). O alheamento decorrente da doença, se assim confere aos tormentos de Celestina relativa estabilidade, provoca a sensação de que já estava "fora do jogo", como se não tivesse mais o direito de lutar pela sua liberdade e pela própria felicidade. E é justamente assim, com os escrúpulos acirrados, que, diante de Carlota, demonstra lidar com o seu casamento com o médico que a visitava na fazenda desde os primeiros sintomas da doença:

> – Para nós, Carlota... ajude-me um pouco, porque tenho grande acanhamento, sinto-me tão humilhada. Parece-me estar a roubar algum bem que não me pertence, a felicidade que não é minha, pois devia caber a outras pessoas melhores e mais dignas... (p.1177);
>
> - Foi com esse véu que minha mãe se casou... e queria mostrá-lo, para que me aconselhassem... Sinto-me tão feliz, que até tenho vergonha e remorso (p.1247).

De acordo com o ponto de vista do vigário, a quem Carlota pede que faça uma visita à prima doente, Celestina havia encontrado novo sentido para o sofrimento: "[...] ela vive com Deus porque lhe agradam os desígnios divinos, sem sofrer com o seu sentido oculto..."(p.1164). Muito embora se deva desconfiar desse ponto de vista um tanto simplório, de quem não conhece suficientemente bem a senhora, tampouco o modo como se dava a convivência no Grotão, ele parece confirmar-se na própria visão que Celestina passa a ter de si mesma:

> E qual explicação poderia justificar sua presença ali? Não era mais a menina pobre e abandonada, cuja miséria maior ou menor poderia apenas regular a grande compaixão a inspirar. Devia respeitar a si mesma e guardar-se para o papel a ela reservado na vida, fosse ele todo de humilde e de obscuro sacrifício, mas seria contemplada por olhos que para ela representavam todo o bem e o belo do mundo...(p.1216).

Não há como afirmar, porém, se as reflexões acima vão ao encontro da interpretação do vigário, ou então se aquele a que Celestina se referia não era, na verdade, o médico com quem se casaria, com a permissão do Comendador. O que importa, ainda assim, é que a senhora deixa de encarar o sofrimento como uma punição para os erros e

imprudências que tenha cometido na vida, em relação a si mesma e ao Outro, vislumbrando nele um caminho novo, como se as suas dores finalmente ganhassem sentido e, mais importante, sem que a necessidade de compreensão se fizesse necessária. Talvez o seu casamento devesse ser visto por meio dessa nova percepção do sentido de sua existência e das dimensões humanas do seu sofrimento, percepção essa marcada pela humildade, e, nesse sentido, bem mais que a simples possibilidade de uma vida pobre, mas digna, junto ao doutor em Porto Novo.

Ao encontrar-se com o noivo de Celestina, Carlota sente vir por terra a figura que até então idealizara:

> Pela bondade, pelo silêncio de sua atitude recolhida e simples, sempre dedicado aos seus doentes, mesmo os pretos mais humildes, pelo seu próprio amor à moça pobre e protegida encontrada sob o sinal da doença e emprazada para a morte breve, que ele transformara em menina sonhadora e radiosa, Carlota sempre pensava nele representado por gentil figura. E agora, aquele homem ali a ouvi-la respeitosamente, mas sem nada a distingui-lo dos outros frequentadores habituais da fazenda, causava-lhe estranheza [...] (p.1252).

Diante de Carlota, as palavras de agradecimento do médico revelam que este acreditava "tirar de sua companhia a sua parenta e amiga, que encontrou aqui todo o aconchego perdido por morte de seus pais" (p.1253). Chocada pela revelação, a jovem questiona como teria ele chegado à conclusão de que Celestina era cercada de carinho e de afetuoso amparo por todos no Grotão e tem vontade de "pedir-lhe que se calasse e se fosse embora, sem compreender nada, e assim poder guardar sua inocência para sempre." (p.1253). Ao tentar confusamente explicar ao médico a verdadeira situação da prima e sua intenção de amparar o jovem casal, Carlota consegue finalmente articular, com clareza, que resolvera dotar Celestina e que desejava oferecer a ele a quantia destinada para isso, não a entregando pessoalmente à prima para que não guardassem entre elas aquela recordação. É assim que, para surpresa ainda maior de Carlota – quando então toma consciência de uma verdade que certamente já percebia, mas que por algum motivo relutava em aceitar - , fica patente como o mesmo distanciamento que levara o médico a julgar de modo supostamente equivocado a real situação da futura esposa no Grotão era o que lhe permitia compreender os mecanismos cruéis em que a fazenda de café se sustentava:

> - Não quer receber... de minhas mãos?
> - Não, minha senhora, não é isso... – conseguiu ele articular com dificuldade – eu tudo receberia das mãos de V. Exa., mas não esse... dinheiro! [...]

> – Não quer este dinheiro... – balbuciou sem compreender e levantou os olhos, espantada, para ver se lia a resposta no rosto dele, sempre contraído. – Não sei o que quer dizer...
> - Não quero esse dinheiro, porque não o ganhei com meu esforço, e ele...- e com dificuldade concluiu – ele tem sangue... (p.1254).

Ao despedirem-se, é patente o remorso mútuo entre Carlota e Celestina, num misto de necessidade de perdão e consciência de não o merecer. Decorridos alguns minutos da partida, a filha mais velha do Comendador vê que Celestina e o médico cavalgavam

> [...] rapidamente em direção oposta à da vila para onde deveriam ir [caminho rumo a Porto Novo, que também conduzia à Côrte]. Fez instintivo gesto de abrir a guilhotina, para chamá-los e avisar que seguiam caminho errado, na direção dos confins da fazenda ou então na da clareira onde tinham ido passear tantas vezes... (p.1259).

O final destinado a Celestina reforça, pelo caminho tomado pelos noivos, a estreita relação da personagem com o lado feminino do poder representado pela Senhora, Da. Mariana. É nesse sentido, ou seja, simbolicamente, que aponta para uma possibilidade de libertação do pesadelo que constitui a convivência na fazenda e, por extensão, da ordem de poder representada pelo Comendador. O fato de estar marcada pela morte próxima – o que sugere a inviabilidade da saída encontrada- não anula o processo sinuoso que Celestina atravessa no romance e que em parte se sobrepõe à sua doença e ao seu casamento, e que aponta para uma nova consciência do sofrimento como possibilidade de transformação.

4.4.4. Carlota

A percepção das personagens a respeito da convivência na fazenda, o modo como reagem à pesada atmosfera que se confunde com prisão e parece conduzir os seres ao aniquilamento, deixa entrever, sob a questão mais evidente do zelo hierárquico - que pode despistá-la-, a mesma falta de encadeamento lógico na compreensão do sentido da vida, de si e do Outro que revelam as personagens centrais de *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso.* Não seria arriscado, nesse sentido, considerar que o próprio comportamento afetado se deve em parte à necessidade de encontrar, como em teatro, um papel "representável" para si mesmo, como se este fosse o único modo de expressão possível num contexto em que a existência, em sua dimensão mais vertical, não faz sentido. Tem-se, assim, uma perspectiva por meio da qual *A menina morta* mostra-se mais próximo da órbita de Itabira do que se

poderia supor, leitura iluminada pela trajetória de Carlota, na qual, e não por acaso, concentram-se as repercussões do duplo.

Retornando à fazenda por ordem do Comendador logo após a morte de sua irmã mais nova, Carlota, que até então se encontrava num colégio interno na Côrte, depara-se com uma realidade à qual não sente mais pertencer - "Ela era estranha em sua própria casa, e era assim que a queriam..." (p. 1202). Realiza, dessa forma, o percurso da volta, semelhante ao de tantas outras personagens cornelianas, mais evidente no narrador e no Leitor em *Fronteira*, e em Urbano, em *Repouso* -, movimento central nos romances de Cornélio Penna e que repercute em diversos níveis da narrativa, inclusive sob a forma do duplo.

Se a chegada de Carlota, como há pouco se observou, representava alguma forma de alento a Celestina, Da. Inácia e Frau Luísa chegam a acreditar que, com a filha mais velha do Comendador, a normalidade seria restituída à fazenda, abalada pela morte da criança (p.971). Tais expectativas, que repercutem como cobranças veladas – não menos pesadas que aquelas explicitamente externalizadas por Da. Virgínia -, convivem com uma necessidade extrema de preservar as marcas de sua irmã morta, quando então o elemento de tensão que representa a vinda de Carlota começa a revelar-se com mais clareza, pondo em xeque o sentido que o Comendador procura instituir, com autoridade velada, ao anunciá-la formalmente aos demais – "Tenho a dizer-lhes que minha filha mais velha chega amanhã, acompanhada por nossa prima Da. Virgínia. Creio ser essa uma boa notícia..." (p.987)[415].

Quando chega ao Grotão, Carlota ressente-se da ausência do Comendador, que não fora encontrar a comitiva que a trazia, como havia dito aos demais. Sobre Da. Mariana nada pergunta, como observa em seu íntimo Sinhá Rôla, e, mais tarde, as tentativas de encontrar uma explicação para a ausência da mãe mostram-se frustradas[416].

---

[415] Não parece se dar ao acaso, nesse sentido, que Carlota, em sua volta à fazenda, viesse acompanhada de Da. Maria Violante, espécie de sinal antecipador da desestabilização que a jovem representaria no mecanismo do Grotão. Dentro das severas distinções hierárquicas do local, questiona-se que papel de fato caberia à amiga da família, que fica na fazenda mais tempo que o esperado e, não obstante a deixe no final do romance, pede a Carlota para ficar, à espera que estava do lugar deixado por Celestina, do quarto que deixaria vago (ver p. 1008, 1102 e 1259).

[416]Sabe-se por meio de Da. Inacinha, esta incumbida de governar a casa na ausência da Senhora e também de Da. Virgínia, braço direito do Comendador, que Da. Mariana ausentara-se em viagem, notícia que provoca espanto em Frau Luísa (p.966-7). Entende-se que a partida misteriosa da Senhora, como se acompanhará mais adiante, relaciona-se com a tentativa de assassinato do Comendador e o suposto suicídio do escravo Florêncio, possível autor do ato criminoso. Sobre ela paira a suspeita de que teria arquitetado a morte do marido.

O reencontro com o pai dá-se quando este vai até o seu quarto informar-lhe de que havia sido pedida em casamento e que desejava que assumisse o governo doméstico da fazenda, que fosse "a dona de tudo aqui, sem restrições, e tudo tomará nova direção, muito firme". Nessa cena, uma entre tantas outras, é evidente a dificuldade de comunicação com aquela que Carlota acreditava ser a "única pessoa capaz de poder dizer a verdade toda inteira" (p.1024) [417].

Em relação aos demais moradores do Grotão, torna-se cada vez mais claro a Carlota que "nada fazia sentido e ao olhar em torno de si só via rostos e não almas" , o que era agravado pela forte sensação de que todos tinham um segredo que não podiam compartilhar (p.1018). As tentativas de contato mais íntimo com a prima Celestina e de assim aproximar-se dos segredos em torno da Senhora e de sua família materna só fazem acirrar em Carlota a impressão de representar – "Estaria representando? [Carlota] interrogou a si mesma. Seria mesmo sincero o impulso que a aproximara de Celestina?" (p.1055).

Num primeiro momento, paralisa Carlota a impressão de que, ao contrário dos outros, "que sabiam já o que fariam dentro de minutos, [...] ela não sabia como sequer levantar-se da cadeira onde se achava." (p.1019). Via assim, diante de seus olhos, desaparecer rapidamante tudo o que imaginara no colégio, " e quanto mais se aproximava da fazenda, mais sentia abrirem-se diante de seus pés obscuros precipícios, tristes armadilhas, ausências inexplicáveis e tinha medo de procurar esclarecê-los." (p.1019). Tudo isso se agravava ao sentir-se controlada pelo pai, ainda que esse controle muitas vezes se externalizasse no tratamento recebido dos demais habitantes da fazenda, não sendo raros

---

[417] Como sugere o final da seguinte passagem, a imagem quase impessoal do Comendador como o Senhor do Grotão impõe-se a Carlota como se fosse a única permitida, tal qual fosse repelida ou condenável qualquer visão mais humana do pai. Trata-se de uma questão, nesse sentido, que ultrapassa o significado de que a jovem se sentiria culpada por flagrar-se vendo o pai também como homem, fisicamente atraída por sua mocidade e sua saúde – "Depois de sentado não pode encará-la e compreendeu terem-se tornado pobres demais as palavras preparadas enquanto vinha pela estrada, para dizer-lhe logo que estivessem a sós... e o silêncio entre ambos tornou-se quase palpável, espesso e angustioso, porque nenhum deles encontrava o ponto comum, o contato de compreensão amiga para a explicação que sabiam dever ter. Entretanto, levada pelas severas admoestações sempre recebidas, Carlota não ousou levantar-se e sair da capela, nem pode vencer o enleio que não a deixava interrogar o pai. Para ela, ele devia ser o velho senhor, a quem devia respeito total, mas de novo não pode deixar de verificar como ele parecia ainda moço em seus gestos varonis e sua magreza sadia./A perturbação da jovem cresceu e teve ímpetos de fugir, pois parecia despenhar-se por rápido declive e seus pensamentos eram sacrílegos. Foi então que muito simples meteu a mão no bolso da saia, tirou de lá o seu peqeunino terço de pérolas,e pôs-se a rezá-lo sem afetação." (p. 1022-3).

os momentos em que sente algo maior que a prendia, para além das ordens e proibições a que estava sujeita – "Descubria-se [sic] presa, limitada, prisioneira de alguma coisa difusa e rastejante, que a cercava de forma invisível e a tolhia sem algemas sensíveis, semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheira dos velhos." (p.1083).

Sem sentir que pertencia ao organismo da fazenda, desnorteada pela falta de compreensão do que se passava ao seu redor, do comportamento dos pais e de seus próprios sentimentos, Carlota sente cada vez mais que o destino do Grotão encontrava-se em suas mãos, responsabilidade que se agrava ao saber, pela fazendeira vizinha, que o pai se demorava na Côrte, preso por doença (p.1126). Da. Virgínia, asseguradora das ordens do Comendador e seu braço direito em sua ausência – certamente por sentir sua posição na hierarquia da fazenda ameaçada-, faz alarde dos rumos incertos que a propriedade então tomava, temendo ainda possível revolta dos escravos:

> Estamos todos aqui sem nos entendermos e parece vivermos em hotel sem gerência! Ninguém nos diz nada, e, aliás, não vejo quem nos possa dizer alguma coisa autorizada! Até os escravos já sentem isso e tenho mesmo medo de se aproveitarem da oportunidade para uma revolta (p.1151)[418].

A percepção de Da. Virgínia não é muito distante da visão das demais senhoras, que sentem a desordem insinuar-se em tudo na fazenda e provocam em Carlota a impressão de constante vigia – "Não gosto que me assistam viver." (p.1163) –, de que nunca pudera de fato contar com aquelas que a cercavam – "Não conseguira uma só palavra de consolo, de compreensão e conforto desde sua vinda para o Grotão e todos pareciam à espera de qualquer movimento de fraqueza seu, para feri-la." (p.1175). Celestina, nesse sentido, revela-se uma exceção, certamente pela proximidade com Da. Mariana. Muito embora Carlota acreditasse não poder contar com a prima – "pois era mais fraca e ameaçada do que ela própria" – chega à conclusão de que só ao seu lado sentia-se segura, sendo evidentes os laços de cumplicidade que as aproximavam, apesar de todas as barreiras (p.1176-7).

O percurso de Carlota como aquela que carrega o destino da fazenda em suas costas pode ser apreendido por meio de um outro viés, o modo como a jovem se comporta diante dos planos estabelecidos pelo pai para o seu casamento, cujos rumores corriam no Grotão antes mesmo que chegasse da Côrte (p.945; 1104-5).

[418] A pressão de Da. Virgínia sobre Carlota é constante e confunde-se com um combate em defesa do lado da família do Comendador, ao qual pertencia (ver p. 1174).

Ao ser informada pelo Comendador sobre os planos traçados para o seu futuro, Carlota acredita por instantes ter encontrado nova razão para sua vida e para o seu sofrimento, quando então, mais do que breve, vêm por terra suas mais escondidas esperanças:

> Era como se dentro dela se erguesse o cântico da vida e da força, como se as portas de seu destino se abrissem de repente, e mostrassem haver agora nova razão para existir e justificar-se perante todas as dores. Quis perguntar se estava realmente noiva, se era alguém suspeitado que a pedira, mas não teve forças para falar. Esquecera por momentos as dúvidas de sempre, a desconfiança de tudo e de todos que a tinham feito chegar à sua própria fazenda semelhante a uma fugitiva, alguém escapada de seus perseguidores e se refugiasse e se refugiasse em alguma cova cheia de bichos rampantes e traiçoeiros, sem saber para onde ir, se a expulsassem dali. Entretanto dentro em pouco a retomaram as mesmas preocupações, a curiosidade dolorosa sentida de saber qual a desgraça à sua espera, à espreita ali, presente em toda a casa e oculta apenas pela vontade de todos que a cercavam (p.1023-4).

Sobre o seu noivo, sabe-se por meio de Da. Maria Violante que o Comendador mandara sondar um jovem morador de uma fazenda chegada ao Grotão para um casamento destinado a ligar as duas famílias vizinhas (p.1037). Como o próprio pai faz questão de ressaltar – tendo em conta certamente as questões entre ele e sua esposa -, a Sra. Condessa dentro em breve viria com o filho para pedir Carlota em casamento, e assim tudo se resolveria sem que tivessem que se "envergonhar" (p.1039)[419].

A primeira impressão de Carlota a respeito daquele com quem se casaria sugere que, no fundo, a jovem já intuía o que de fato a união planejada pelo pai representaria em sua vida. É assim que

> Vira chegar o mancebo destinado a ser o seu noivo, e **não estranhara** ter ele permanecido na saleta de jogo com os homens, até ser chamado para a mesa quando então veio cumprimentá-la, o que fez com a **seriedade e a cerimônia de antigo senhor** (p.1060-1 –grifo nosso)[420].

[419] Desde o início, é patente como o Comendador procura reforçar, de modo autoritário, que o casamento seria a felicidade da filha, muito embora nem sempre conseguisse disfarçar o constrangimento e a afetação escondidos sob um entusiamo que não combinava com suas atitudes sempre tão graves – "Teremos dentro em breve uma baronesa entre nós, pois o decreto já foi apresentado a Sua Majestade!..." (p.1042). Muitas vezes, o poder que exerce confunde-se com uma real preocupação com os sentimentos da jovem, que, indagada se se sentia feliz, só consegue responder ter medo (p.1059). Progressivamente, na narrativa do romance, reforça-se a idéia de que os planos para o casamento, como parte do destino traçado para Carlota, desenrolam-se como conspiração, como se ele envolvesse consequências que a jovem ainda não pudesse conceber – e talvez mesmo fosse necessário que assim tudo se arranjasse. Até mesmo o enxoval havia sido encomendado, havia seis meses (p.1058).

[420] Talvez por isso – e não exatamente porque pretendesse casar-se por amor – mostre-se desde o início indiferente ao rapaz –"Pareceu a todos não ter Carlota respondido à saudação de João Batista, pois assim se chamava o filho da titular, e quando o Comendador de volta anunciou vir a Sra. Condessa dentro de uma

À falta de certeza quanto à concretização do casamento de Carlota – alimentada pela indiferença da jovem- subjaz uma atitude negativa, e nem sempre assumida de forma consciente, em relação à união, cujos preparativos atravessam o luto – sempre estendido- da irmã morta. É nesse sentido que Carlota passa a ser vista, a um só tempo, como vítima de um casamento de conveniência, e instrumento por meio do qual se pretendia que a memória da irmã fosse apagada, o que é reforçado pela retirada do quadro da menina morta pelo Comendador (p.1063;1066)[421].

Cresce em Carlota a consciência de não estar preparada para a vida que passaria a levar, acompanhada da sensação de partir-se em duas, como se o casamento constituísse uma passagem para o desconhecido, "para novo e estranho mundo":

> Quem era aquele homem apenas entrevisto, e cujo olhar a fixara de relance, e diante dele baixara logo os olhos, na atitude desconfiada e humilde de quem cometera uma falta? E quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram as idéias que se formavam e fugiam em sua mente? (p.1073).

É revelador desse estranho universo a que Carlota era conduzida o presente enviado pela Sra. Condessa, um cavalo negro que segundo Sr. Justino "sabe fazer mágicas iguais às dos circos" (p.1071). Ao demonstrar os poderes do cavalo a Carlota, o administrador da fazenda pergunta ao animal se gostava da Sinhazinha, diante do que não obtém qualquer resposta. É então que o Comendador, fazendo a mesma pergunta, e enquanto acariciava o cavalo, dele obtém movimentos amplos de cabeça, de cima para baixo. A resposta é oposta quando a pergunta refere-se ao administrador, ficando assim todos maravilhados com amabilidade da Sra. Condessa, na certeza de ter sido o jovem pretendente o verdadeiro autor do presente. Pouco mais tarde, ao visitar o animal na

---

semana fazer sua visita oficial, todos se entreolharam surpreendidos, pois julgavam que o ajuste não iria por diante." (p.1066).

[421] Justifica-se, assim, a atitude ambígua de Da. Virgína, que, sob o pretexto de um equívoco, sugere que o vestido da noiva fosse cor de malva, dor de luto aliviado, segundo Celestina – " – A malva é vede – afirmou em tom ríspido e breve Da. Virgínia. – Mas mesmo que seja roxo, dadas as circuntâncias, parece-me perfeitamente adequado para a menina na situação em que está." (p.1045-6). A mucama Libânia, insistindo no caráter arranjado do casamento da sua Nhanhã – " – O namorado já está arranjado – exclama Libânia e destaca as palavras, no tom de quem anuncia um axioma" (p.1063) -, observa que, referindo-se à irmã mais nova de Carlota, "Parece quererem que a menina morra outra vez!" (p.1067).

cocheira, sabe que viera à fazenda já com o nome Satã, e é da seguinte maneira que a jovem desvenda os segredos do animal:

> A Sinhazinha percebeu ter o cavalo vindo da fazenda vizinha já com aquele nome e nada disse, mas quis de novo fazer-lhe carícias e maquinalmente passou os dedos atrás de sua orelha, e logo o cavalinho sacudiu a cabeça de alto a baixo estusiasmado como se estivesse respondendo a uma pergunta. A moça riu-se e fez nova experiência e obteve o mesmo resultado. Vinha trazida pela idéia de mandá-lo atrelar em sua caleça, mas não teve ânimo para isso ao vê-lo proceder igual aos brinquedos de molas como os que recebia em criança (p.1078).

É sugestivo que, no momento em que descobre o truque responsável pelas respostas do cavalo, Carlota tenha

> [...] penosa impressão diante da partida discreta do parente [referindo-se aqui a Sr. Manuel Procópio, que se encontrava na baia contígua], durante a viagem tão cordial com ela, e sentiu certo desapontamento de ter descoberto com tamanha facilidade o segredo de Satã [...] (p.1078).

Ainda que a jovem não tivesse consciência do verdadeiro segredo revelado aos seus olhos, é evidente a sobreposição entre a farsa representada pelos julgamentos emitidos pelo cavalo – mecanismo não por caso controlado pelo Comendador e sob a aparência de um gesto de amabilidade para com o animal – e o comportamento falseado que caracterizava a convivência no Grotão, o que tornava Manuel Procópio um entre tantos outros bonecos comandados pela lógica do poder em que se sustenta a fazenda[422].

[422] Segue-se a essa passagem uma cena em que a jovem se detém diante da tropa vinda do Rio de Janeiro, num "espetáculo cheio de cores e de animação ase desenrolar diante dela" (p.1078). Ao receber de todos o "louvado", Carlota sente que a olhavam com espanto, abaixando os olhos e pondo-se de novo ao serviço, fingindo atenção redobrada. Ao correr de volta para casa, vê o vulto do pai já pronto para sair. Este recusa que a filha lhe beije a mão, repreendendo-a por sair sem acompanhante, atentando que só deveria ir às cocheiras em sua companhia. Atrás do vulto do pai, sente mover-se Sr. Manuel Procópio, que a ela se volta com olhos paternais. Reforça-se, assim, a constante vigia que recai sobre Carlota –como aos demais moradores da fazenda -, o que se reforça sobretudo quando o poder representado pelo Comendador de alguma forma é ameaçado. É preciso atentar que Carlota, como os demais moradores da fazenda– incluindo-se aí o próprio Comendador -, não deixa de ser vítima do mesmo mecanismo falseador que o cavalo simbolicamente duplica. E é assim que, na capela, junto das senhoras que rezavam, retém suas lágrimas sob seu "rosto voluntariamente tranquilo e sem o menor traço de emoção" (p.1079). A passagem em questão repercute ainda no capítulo seguinte, em que Da. Virgínia, acompanhada das senhoras, condena o cocheiro a severa punição por ter invocado o "Inimigo" ao chamar o animal. Sugere-se que é justamente nesse momento que a realidade começa a mostrar com suas tintas mais verdadeiras a Carlota, ainda que seja difícil afirmar o que a jovem enxergava além da simples falta de delicadeza da Sra. Condessa e do futuro pretendente – "[Diante das senhoras, indignadas] A jovem tudo ouviu e o rubor subiu-lhe vagarosamente ao rosto. Não tinha mais vontade de rir... sentia em sua alma obscuro embaraço e compreendia vagamente que uma secreta vergonha a diminuía e ficou espantada de não ter compreendido desde logo, admirada e entristecida pela sua insensibilidade, a indelizadeza, a falta absurda de ter sido dado aquele nome à dádiva a ela ofertada com tamanha ostentação. [...] Carlota se aborrecia, sim, mas não em consequência do procedimento do cavalariço para com elas..." (p.1081). Há que se desconfiar, ao menos, dos seguintes comentários de Da. Inacinha, ou

O carater de urgência do casamento de Carlota torna-se cada vez mais evidente, sendo não raro explícitas as referências à união como um grande negócio[423]. Se os constantes comentários e insinuações maldosas afligem Carlota, as verdadeiras razões do pesadelo em que se vê tornam-se mais evidentes quando passa a ter maior consciência de que seu pretendente personalizava o que o organismo da fazenda do Grotão possuía de mais cruel, processo que se dá de forma brutal, como acontece na cena em que a jovem vai

---

melhor, da lógica que se enconde – ainda que a senhora não tenha disso consciência – sob sua intenção de "dissipar aquela nuvem de tristeza" - " - Agora cheguei a compreender que se trata do nome do cavalo... é uma simples brincadeira de moço da Côrte e prova apenas não ter ele medo das mesmas coisas que nós..." (p.1082). Como não poderia se dar de outra forma, Da. Virgínia, temendo ter censurado com suas reações o "gosto e finura do noivo", revê o que aconteceu, prometendo falar com o feitor para que suspendesse o castigo ao cocheiro – cujo sugestivo nome, deve-se mencionar, era Sátiro. Como observa a velha, "Até que ele é bom negrinho..." (p.1082).

[423] O Comendador avisa a todos que o noivado devia dar-se com urgência porque deveria partir à Côrte para cuidar de um dos seus filhos, que não passava bem, temeroso porque no Rio de Janeiro estava havendo verdadeira epidemia de febre amarela – "Provavelmente teremos que receber o filho do Conde do Meal do domingo próximo, mas como o senhor ministro está preso à capital pela situação do Gabinete, diante desse impedimento a Sra. virá fazer o pedido." (p.1085). Pouco mais tarde, Carlota sabe pelo pai que "Não haveria convidados por causa das circuntâncias imprevistas... e sua fronte se cobriu de rubor sombrio, ao dar esta explicação do motivo pelo qual a cerimônia se passaria na intimidade." (p.1089). Nessa mesma noite a Sra. Condessa e o filho vão até a fazenda, quando então a senhora não esconde os termos em que se faria o acordo – " Todos aqui já sabem termos formado o projeto de casamento entre nossos filhos, e é isto que venho dizer sem mais rodeios." (p. 1094). O Comendador é quem tenta atenuar a situação constrangedora – " –esse projeto a que agora se refere com tanta bondade só poderá se tornar realidade se os interessados consentirem em realizá-lo..." (p.1094). Pouco depois de entregar sua mão em penhor a João Batista, seu jovem pretendente, Carlota fica aturdida com as palavras amáveis que a futura sogra dirige aos noivos, incomodando-a "aquela sucessão de frases ditas à meia-voz de modo ofegante e entrecortado, em tom de conspiração, e os rápidos golpes de olhos lançados pela senhora ao Comendador [...]" (p.1095). A situação torna-se ainda mais angustiante para a jovem quando ouve "[...] a frase dita por um deles [Sr. Manuel Procópio então conversava com o tabelião no alpendre], em voz mais alta do que o segredar do colóquio: - Bem, vamos dormir, pois o negócio está feito!" (p.1096). De fato são muitos os comentários e insinuações quanto ao casamento de Carlota como simples negócio entre famílias, muitas delas vindas de Da. Virgínia, para a qual era de bom gosto manter as aparências, mesmo quando se tratava de casamento de conveniência (p.1127). Em certos momentos a senhora é ainda mais explícita quanto ao aspecto econômico da união –" Imagine agora justamente, quando precisamos mostrar que o nosso ouro pode salvar as bancarrotas...!" (p.1165). Não seria arriscado afirmar que, mais que o casamento como negócio entre famílias – que, como se pode acreditar, não era tão incomum no contexto cultural em que se passa o romance-, perturbava Carlota o modo obscuro como se desenrolava o acordo, à semelhança de tudo mais que a cercava, o jogo de forças e de poderes que ele, de forma velada, acirrava. Talvez intuísse o sintoma de que se encontrava numa situação em que daria continuidade a uma ordem de poder com a qual não compactuava. É revelador, nesse sentido, que a jovem se vista de escuro para encontrar-se com o noivo, no que a mucama Libânia vê mau agouro – "Ela até parece viúva, assim vestida de escuro.../ - Não me diga nada, disse a moça sem descerrar os lábios – estou decente e é o bastante./ Celestina sentiu no tom dessas palavras não ser apenas capricho infantil aquele vestuário, e parecia desejar exteriorizar, pela sua maneira de se apresentar, o sentimento que devia ser compreendido pelo moço prestes a vir vê-la. Havia qualquer coisa de inseguro, de desorientado, naquele rosto impassível e a voz impaciente se quebrara, talvez de emoção, talvez de enervamento." (p.1162). Comparado ao seu casamento, o de Celestina, apesar de todos os pesares, mostrava-se a Carlota como possibilidade de redenção à qual já não sentia ter mais acesso.

receber à porta João Batista, numa de suas visitas à fazenda, como lhe aconselhara, em tom de ordem, a Sra. Condessa:

> Quando chegou no alpendre, viu o moço já apeado do animal em que acompanhara a vitória e estava agora junto da boléia de onde assistia o trintanário tirar pesada caixa de pinho. Ele não pressentira estar sendo visto pela noiva, pois achava-se de costas, e Carlota pôde ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não o conseguira reter na sua queda brusca, ao se romperem as correias que o prendiam às grades do assento. Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. O trintanário recebeu as chicotadas que deviam marcar profundamente a sua carne, mal protegida pela pobre libré por ele envergada, sem qualquer gesto de defesa, sem experimentar fugir ou se proteger, nem mesmo tirar o pé debaixo do engradado, a esmagá-lo. Mantinha os olhos muito abertos, sem expressão, e era semelhante ao animal resignado à dor por ele sabida inevitável, e entregava-se à vontade do dono sem restrições, esquecido até dos primeiros instintos das criaturas.
> Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo. Nunca pôde saber quanto tempo ali estivera, nem de que maneira conseguira manter-se, mas viu João Batista, o noivo, enxugar o rosto coberto de suor pela violência de seus movimentos, reajustar a gravata, cujas dobras se tinham desfeito, alisar a calça e fazer correr as mãos pelas pernas e só então deu pela sua presença e veio ao seu encontro iluminado pela alegria e com a naturalidade dos noivos.
> Carlota continuara sem vê-lo, os olhos fixos no escravo, que ao ver afastar-se o seu amo, passara com presteza a manga da véstia no rosto, e também se arrumara todo, para depois pôr o caixote nos ombros a fim de trazê-lo para o alpendre onde ao chegar saudou jovialmente, como se nada se tivesse passado a ele:
> - Sua bênção, Nhanhã! (p.1168).

Perdida em suas reflexões, Carlota mostra-se extremamente perturbada, sem poder ainda dar-lhes verdadeiro sentido, muito embora o impacto da cena seja inquestionável. Completamente exaurida, a jovem "sentiu que se libertava, que retornava afinal dos confins crepusculares do mundo real e a inexprimível fadiga que lhe fora infligida fê-la dormir de um só sono, como se tivesse caído morta em seu leito." (p.1170).

Ao saber por meio de Celestina que também Da. Inacinha e Sinhá Rôla aguardavam permissão de saída, Carlota surpreende-a ao tornar-se extremamente calma, "como alguém que consegue libertar-se de grande peso." (p. 1178)[424]. Não se pode afirmar em que medida a jovem se sentia aliviada por ver diminuída sua responsabilidade pelo

[424] Nesse momento, desconfia-se até mesmo daquela que era o braço direito do Comendador – " Da. Virgínia era até ali a única a não falar em deixar acasa, mas Celestina sabia de sua amizade com os inimigos daquela família ameaçada de desaparecer, e talvez a sua permanência fosse apenas traiçoeiro perigo a mais, entre os outros a se delinearem confusos..." (p.1178).

destino de todos no Grotão, ou mais exatamente por já intuir o final a que o organismo da fazenda seria conduzido em suas mãos, como se acompanhará, mais adiante.

Extremamente sozinha nesses que seriam os últimos momentos no Grotão, Carlota recebe uma fria carta do pai sobre ter adiado a volta da Côrte por estar ele também doente[425]. Num outro envelope, que julgava ser da mãe, lê o recado de alguém que se diz sua parente, prevenindo-a de que era inútil escrever porque Da. Mariana não poderia responder-lhe (p.1180). Pouco depois, sabe por meio de um primo que a mãe voltaria em breve. Demonstrando interessar-se pela saúde do pai, mais que pelos seus negócios, é preciso que o Sr. Manuel Procópio reforce que, por escritura, a jovem seria a única proprietária do Grotão, quando se casasse. Paradoxalmente, aos olhos deste último, Carlota "mostrava de repente a autoridade e a energia da nova Senhora do Grotão" (p.1200), o que não excluía, como se acompanha no romance, o sentimento de culpa pela realidade vivida pelos escravos, espécie de crise de consciência que então se mostra de modo mais acentuado e que revela um novo olhar para tudo que a cercava[426].

Cumprida na ausência dos pais, dos futuros sogros e do próprio noivo, dá-se a assinatura do contrato de casamento de Carlota, cujo dote ultrapassa as expectativas de todos os presentes: "Carlota passava a ser desde aquele momento pequena rainha em seu domínio, e para completar a sua inteira liberdade de ação, seu pai lhe reconhecia a maioridade com todos os seus direitos." (p.1230). A partir de então, passa a recair sobre Carlota a súbita dependência em relação à Sra. Condessa, que por sua vez vê-se incomodada com a firmeza que Carlota então adquiria, como quando a jovem toma a decisão de pedir um tempo para que fosse acertada a data definitiva da cerimônia (p.1238).

---

[425] Pouco depois, Bruno, pajem do Comendador, chega e pede audiência particular com o Sr. Manuel Procópio em razão de uma grande quantia de dinheiro que o Senhor pedira que viesse buscar (p.1196-9). Não se pode afirmar a que serviria o dinheiro, mas é bem provável que se destinasse aos negócios do patrão. De acordo com João Batista, quando questionado por Carlota, o Comendador estava de cama, embora continuasse a tratar dos seus negócios e recebesse muita gente. O filho caçula também estava enfermo, com suspeita de febre amarela (p.1236-7). Não se pode descartar que esses negócios incluíssem de alguma forma o casamento da filha. Quanto a este, sabe-se, por exemplo, que o Conde, pai de João Batista, diante da última crise do Ministério Conservador, seria chamado a organizar novo gabinete, o que tornaria difícil sua ida ao Grotão (p.1182). Já o filho, segundo Da. Virgínia, seria barão logo depois do casamento, bastando para isso assinatura do Imperador (p.1222). O afastamento do Comendador e seus dois filhos na Côrte só faz acirrar as críticas de Da. Virgínia sobre Carlota e sua incapacidade de agir, de dar continuidade à vida da fazenda (p.1196).

[426] Acompanhar o modo como passa a ver Libânia (p. 1223-4).

É revelador do sinuoso processo de transformação por que passa Carlota que, instantes antes de tomar tal decisão, tivesse se deixado invadir por uma grande onda de doçura diante da presença de João Batista, como se tivesse encontrado remédio para sua solidão:

> Não estaria mais só, pensou consolada por íntima alegria, poderia enfim abrir a sua alma em inteira inocência, e seria capaz de analisar seus sentimentos com coragem e bondade, diante desse alguém a ser seu confindente absoluto. Tudo se revestiria de significação nova e fecunda, e talvez a sua vida se alargasse de repente, e se prolongasse pelos anos em fora, até o futuro impossível de ser medido (p.1237).

A passagem seguinte sugere que, mais que a simples suspensão das proviências quanto à cerimônia de casamento, Carlota no fundo intuía que a sua própria felicidade dependia da eliminação –ainda que simbólica – de João Batista e do que o seu casamento representava[427]:

> –Bebo à sua felicidade, porque tudo darei para que seja feliz, até mesmo a minha vida.
> Carlota, que não mandara vir a bebida, segurou a taça posta à sua frente e, depois de corresponder ao brinde feito pelo moço, disse, sem sequer um sorriso a suavizar-lhe as feições:
> - Aceito esse penhor (p.1239).

Em meio à inexplicável magia que pairava sobre o Grotão, "presença indefinível de incerteza e de fuga", o Sr. Manuel Procópio assume a direção da lavoura e da criação, tomando conta logo depois também dos negócios (p.1260; 1263). Carlota recebe a notícia de que o pai não resistira à febre amarela, falecendo horas depois do filho mais moço, vitimado pela mesma doença (p.1260-1). Quando o irmão mais velho a visita na fazenda, constata que ele renegava o Grotão e tudo o que dizia respeito ao lugar, que jamais poderia contar com o seu apoio "pois tinham sido cortados sem se saber como entre eles os laços de sangue e de amizade" (p.1275):

> - Não sei o que vim fazer aqui! Odeio esta casa, odeio tudo isso, odeio até o ar que respiro! É preciso a mana saber que nunca mais porei os pés no Grotão, e necessito pôr em ordem toda a minha herança, para não ter mais necessidade de voltar! Regresso à Côrte amanhã mesmo, ainda que tenha de ir a cavalo o caminho inteiro... e não quero ouvir uma só palavra sobre o seu noivo e sobre a família dele!

[427] A idéia de que o casamento com João Batista representava algo a ser evitado, como se incorporasse a própria imagem do Mal, é reforçada ainda pela passagem em que Carlota, numa visita à fazenda da Sra. Condessa, sente-se extremamente indisposta. Esta última não permite que a jovem faça o retorno a cavalo e manda pôr um carro conduzido pelo seu cocheiro de confiança. No caminho de volta à fazenda, o cocheiro assusta-se com um cavaleiro vestido em grande capa a fazer sinal para que parassem e deixa que os animais tomem as rédeas nos dentes em louca correria. Ao cair da boléia, deixa Carlota e Da. Virgínia – que a acompanhava – "entregues à Providência Divina" (p.1212-13). A suposição de que o cocheiro estaria bêbado, como acredita Da. Virgínia, não elimina o tom de mistério que prevalece nesse sinistro episódio.

> - Mas, eu não tenho noivo... – disse Carlota ao enxugar os olhos para o encarar atentamente, da mesma forma que o faria a qualquer estranho. – Não sei também a razão de sua vinda aqui, pois não sou a encarregada do inventário de nosso pai...
> - Como você está instruída em negócios, como sabe de inventários e de parilhas! – murmurou o moço, tomado de súbito frouxo de riso ríspido. – Não vim reclamar os meus tostões. E por que diz não ter noivo, se viajei em companhia do Conde, que me disse ser necessário terminar o quanto antes esse "negócio", antes da dissolução e desaparecimento da família! (p.1275).

Diante da violenta reação do irmão, Carlota sente que deve ficar, embora pareça intuir que a sua permanência implicaria o fim de tudo o que o lugar representava:

> - Eu ficarei no Grotão até morrer – afirmou serenamente Carlota e até mesmo as paredes, ao repretirem o eco de suas palavras, pareciam com ela se identificarem. Era toda a enorme mansão, as terras sem fim em derredor, as matas ainda intocadas, os campos lavrados, os morros cobertos pelos cafezais a falarem por sua boca. – Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida e para a morte do trabalho de nosso pai, e de nossos avós...Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui... (p.1276)[428].

Pouco tempo depois, os escravos, atônitos, recebem sua carta de alforria, como se o sentido do ato praticado por Carlota se visse subitamente invertido, como se tivesse lançado à fazenda "terrível malefício" (p.1281). Ainda que as construções do Grotão tomem súbito aspecto de ruínas, "Lentamente, tal o organismo ferido de morte que reage e se põe a reviver vida vegetativa, até poder sustentar-se em agonia lenta de muitos anos, a vida da enorme propriedade agrícola se refez, dentro de outro ritmo, sem a antiga pujança, desaparecida para sempre." (p.1281).

Da. Virgínia e Da. Maria Violante finalmente deixam a fazenda. A Sra. Condessa e o filho seguem para a Côrte e a cerimônia de casamento não se concretiza. Algum tempo depois, chega Da. Mariana, que não reconhece a filha e revela sinais de grave doença. O trabalho retorna ao seu ritmo na fazenda, enquanto Carlota megulha em sua solidão:

> O trabalho, depois do torpor do primeiro desânimo, surgira, a princípio escondido e tímido, mas logo outra vez invencível voltou a fecundar os campos e as colinas com suas plantações opulentas, com seus arbustos quase negros pejados de frutos sumarentos e rubros, e os bois já não soltavam seus longos mugidos de medo primitivo, deixados sozinhos nos pastos desertados pelos campeiros (p.1295).

4.5. Carlota e o mecanismo duplicador

[428] A jovem mostra-se alegre e em paz com a partida de Pedro, como se não quisesse que o irmão se contaminasse por tudo o que se passava na fazenda, quando então, ajoelhado diante do oratório, diz-lhe que não ficará sozinha em sua casa, anunciando assim a volta da mãe – " –Você não ficará sozinha em... nossa casa. Ela virá para junto de você, ela não tem outro lugar no mundo..." (p.1278).

O significado mais profundo da trajetória de Carlota é redimensionado quando se atenta para o principal procedimento utilizado por Cornélio Penna para concretizá-la na narrativa de *A menina morta*: o mecanismo do duplo, que assim a aproxima de Da. Mariana, e a faz enfrentar a ambígua figura da menina morta[429].

Antes mesmo que Carlota chegasse ao Grotão– e enquanto ainda se cogitava quais seriam as verdadeiras intenções do Comendador ao trazê-la da Côrte-, constrói-se na narrativa do romance um movimento de sobreposição entre a jovem e a irmã morta. É o que fica claro, por exemplo, na passagem em que Da. Inacinha, motivada pela lembrança da carregação de goiabas vindas do outro lado da serra, decide preparar sua famosa goiabada para receber a filha do Comendador, não por acaso doce de predileção da pequena morta:

> Da. Inacinha estava tão absorvida que não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que viria da Côrte... E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos miúdas que puxavam suas vestes" (p.920).

Como relembra Celestina, que acompanhava Sinhá Rôla numa visita ao jardim de Carlota,

> [...] tinham acompanhado a infância da moça da casa, onde trouxera alegria incomparável e todos com seu gênio buliçoso, mas suave, e surgira quando os dois rapazes já eram meninos internos em colégio e só vinham nas férias. Assim também chegara a menina morta (...). A moça esforçou-se por fazer reviver a figura de Carlota poucos anos mais moça do que ela, e fora sua companheira de infância, mas o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorgeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante...(p.940).

Diante da observação de Sinhá Rôla de que gostaria que Carlota encontrasse tudo tal qual havia deixado, Celestina sente o coração parar diante da consciência de que as alterações haviam sido feitas pelas pequenas mãos da menina morta, quando então parece-lhe que a vinda de Carlota da Côrte não traria paz, mas tristes consequências:

> Era uma substituição odiosa que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão, e formavam agora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol (p.941).

[429] Tendo em conta que em *A menina* morta as imagens duplicadas reproduzem-se de forma vertiginosa, como em grande espiral, acompanharemos de modo mais atento as repercussões do duplo envolvendo Carlota, Da. Mariana e a menina morta.

Ainda que Carlota inevitavelmente passasse a ser vista pelos habitantes da fazenda como aquela a tomar o lugar da menina morta, não se deve acreditar que se tratasse propriamente de uma substituição, mesmo porque a imagem desta última encontrava-se viva, feito fantasma a percorrer a fazenda, cativando a todos com seus gestos inocentes. É justamente nesse sentido que, também aos olhos do leitor, as atitudes e reações da irmã mais velha, ao contrário de apagá-la, carregam a sombra da pequena morta, num fluxo em que as imagens por vezes se confundem[430]. É revelador, nesse sentido, que, no momento de sua chegada, Carlota tenha ficado "um pouco para trás para falar com os pretos à sua espera na estrada, já sabe, com Libânia na frente!", deixando as senhoras que a esperavam desconcertadas (p.1007).

Quanto a Libânia, companheira inseparável de sua Nhanhã, participa de uma cena central no romance, em que Carlota sugere tomar consciência de que sua permanência na fazenda implicaria o enfrentamento da imagem sempre presente da irmã morta. Despertada de um sonho, Libânia sente estar no quarto da menina morta, quando então depara-se com Carlota, que a questiona sobre o que sonhara, sobre o que falava enquanto dormia, e por que tinha vontade de chorar – "Ah, Nhanhã [...] – eu... eu julguei... eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a Nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita..." (p.1011). Como que diante de uma grande revelação, Carlota parece a Libânia ter se retirado dali, erguendo-se depois

> [...] devagar, muito devagar, sem precaução, muito rígida, e seus movimentos pareciam involuntários.
> - Quero ver o retrato dela..." (p.1012).

É dessa forma, como se por instantes se tivesse deixado esvaziar – ou então possuir pela presença da morta -, que Carlota, acompanhada de Libânia dirige-se para a sala onde fora colocado o retrato, quando então as imagens duplicadas não excluem a tensão que viria a marcar a relação entre a jovem e a sua irmã:

> Cada qual com a sua palmatória, e as duas luzes se cruzavam de maneira estranha, ora confundindo os dois vultos, ora lançando as duas sombras separadas em paredes diferentes. Quando estacaram diante da tela, a Sinhazinha ainda tremia, talvez de frio,

[430] Muito embora, num nível mais superficial da narrativa e pelas próprias circuntâncias, sobressaia a idéia de que Carlota viria substituir a irmã mais nova, deve-se atentar que a relação entre as duas dá-se também no sentido oposto, como sugere Celestina na passagem citada há pouco, em que relembra o ambiente hostil que encontraram as irmãs quando pequenas. Reforça-se, assim, também por meio desse duplo movimento, a relação de sobreposição entre as duas personagens, independentemente de encontrarem-se fisicamente presentes no Grotão.

> pois não se cobrira convenientemente. Ao erguer o castiçal percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão de soluços, e agora via aquela moça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.
> - Ela se parece comigo? – perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou se parece com a ...
> Não terminou a frase banal, dita em tom plácido. A luz tremera e ela soprou-a rapidamente. Depois voltou-se, dirigiu-se de novo para a sala de jantar e atravessou-a em silêncio, para entrar no corredor e no quarto sem fazer o menor ruído e deitar-se. Cobriu o rosto com a barra do lençol, e já voltada para a parede, murmurou em voz cujo tom era simples e claro, nenhuma insinuação o manchava, nenhuma ilusão oculta o falseava:
> - Vamos dormir, Libânia...(p.1012-13)[431].

É notável o modo como as repercussões da imagem duplo, concentradas em Carlota e catalizadas com sua chegada da Côrte, repercutem no ritmo do Grotão, que, numa espécie de estado de suspensão momentânea -"tudo amortecera ou não soara, na preocupação de não perturbar o sono da Sinhazinha" -, anuncia o próprio fim da fazenda e do que ela ocultava sob a aparência de normalidade:

> Chegara como o sopro novo e poderoso de vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda. Cada qual sentia no íntimo, ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas... (p.1014)[432].

O elemento de tensão que Carlota representa no rígido organismo do Grotão pode ser apreendido em toda a sua intensidade quando se observa que o mecanismo duplicador dá-se em meio a um quadro que, como foi possível acompanhar, marca-se pela oposição entre as esferas do poder masculino, representado pela figura do Comendador, e do poder feminino, por Da. Mariana. É assim que, ao transitar pela imagens duplicadas, ora aproximando-se das atitudes do pai, e sobretudo da mãe e da menina morta, Carlota é conduzida em meio a um processo desnorteador em que aos poucos passa a ter consciência da necessidade de tomar partido, de saber de que lado do jogo ela se encontrava.

Ao dar-se conta de que aquele almoço seria a primeira refeição de Carlota com todos da casa e que a jovem dormia ainda, Libânia teme que a filha mais velha do

[431] Há algo de sinistro no modo frio e distante como age Carlota – o que é reforçado pelo estranhamento de Libânia diante de sua Nhanhã– que faz questionar qual seria o verdadeiro sentido de sua pergunta diante do quadro, ou melhor, de quem seria o nome que a jovem não ousa mencionar. Seria possível acreditar que Carlota tivesse em mente a própria mãe, com quem a menina morta se pareceria, insinuando assim a sobreposição entre esta última e Da. Mariana.

[432] É preciso atentar que se trata esse de um estado momentâneo. Mais do que rapidamente, "a máquina bem azeitada pôs-se a trabalhar sem falhas." (p.1017).

Comendador se recusasse a participar da cerimônia, talvez porque nela entrevisse o comportamento tão característico de Da. Mariana:

> Como faria? Não seria possível deixar de assistir àquela verdadeira cerimônia, ainda mais sendo a primeira refeição tomada com todos os habitantes da casa, uma espécie de entrada régia na vida da fazenda, onde reinaria dali por diante como senhora absoluta (p.1015).

Preocupação semelhante demonstrava Da. Virgínia, mesmo sabendo que Carlota já acordara e tomara seu café da manhã – "Pelo amor de Deus, menina, não deixe de vir à mesa para o almoço." (p.1016). É assim que, recusando-se que a prima Virgínia a conduzisse até a mesa, Carlota levanta-se sozinha, atravessa cabisbaixa a capela, e dirige-se ao lugar sempre ocupado pela Senhora. Sem deixar de duplicar os gestos de Da. Mariana, ocupando literalmente o lugar da mãe à mesa, é notável como Carlota restitui, como caberia ao pai, ausente, a máquina da fazenda ao seu ritmo normal, como se aquela fosse mais uma refeição entre tantas outras. Tendo em conta a tarefa de que pouco tempo depois se veria incumbida pelo pai, pode-se considerar que Carlota, antes mesmo que pudesse se reambientar à fazenda, passava por uma espécie de teste ou preparação, não descartando aí a hipótese de que tudo pudesse ter sido assim planejado pelo Comendador:

> Sem erguer os olhos, fez sinal com as mãos, ordenando a todos que se acomodassem e não respondeu ao tímido saudar dos homens, vindos pela porta da saleta.
> Imediatamente o serviço entrou em função, e a máquina bem azeitada pôs-se a trabalhar sem falhas. Apenas a cadeira vazia do Comendador tornava diferente a cena repetida por tantos anos" (p.1017).

Se a missão que recai sobre Carlota aproxima-a imediatamente do pai e do poder que sua figura representa como o grande Senhor da fazenda, não se pode deixar de observar que são muitas as passagens que apontam uma extrema semelhança com o comportamento da mãe, como se ela em algum nível o duplicasse. Não parece se dar ao acaso, por exemplo, que o jardim de Carlota, "recanto muito íntimo, marcado pela personalidade de sua dona", pareça duplicar a clareira, espaço tão representativo de sua mãe. Nele chama a atenção o aspecto desordenado e selvagem, não obstante a proximidade com a casa-grande – "[...] [Celestina e Sinhá Rôla] aí ficaram paradas a contemplar por algum tempo o jardim desordenado, com seus canteiros rasos cheios de flores variadas, espalhadas pelo chão por entre os arbustos e as roseiras presas a forquilhas." (p.939); além de constituir, como a clareira, uma espécie de retiro, momento de fuga do ambiente clautrofóbico do Grotão:

> Reinava em tudo doçura singular e a inquietação surda dominante em toda a parte ali se desvanecia para dar lugar a pensamentos tranquilos, e as recordações de horas de paz erguiam-se ao encontro das visitantes para acolhê-las e envolvê-las em seus quadros acalentadores (p.940).

A aproximação entre mãe e filha torna-se particularmente evidente nos vários momentos em que Carlota é flagrada reproduzindo o mesmo comportamento recluso e distante de Da. Mariana, sempre isolada em seu quarto[433]. Ainda que não se possa afirmar em que medida a jovem tinha consciência de que o seu casamento já planejado reproduziria a união de seus pais, Carlota sugere pressentir que o seu papel assim duplicaria o da mãe. É o que parece se dar na passagem em que se reencontra com o Comendador – logo após o desmaio diante da notícia de que se casaria e seria a nova dona da fazenda -, que lhe entrega uma carta escrita pela esposa, que a jovem lê, sozinha, sentada numa cadeirinha baixa em que costumava fazer seus bordados ao lado da mãe:

> Continha apenas uma linha escrita por letra firme, sem rasuras. Carlota viu desde logo ser a sua mãe de outros tempos quem a escrevera e tudo lhe pareceu vir de outra pessoa, de alguém desconhecido, de uma estranha cujo sofrimento não a comovia e cujas dores lhe eram incompreensíveis. Tornou a ler muitas vezes, sem que tudo aquilo nada lhe dissesse e seu coração continuou fechado e surdo.
> "Tenho medo de te ver."
> Que significaria essa mensagem tão curta, sem qualquer expressão de carinho, sem nada de maternal? Seria dirigida a ela, Carlota? Teria sido mesmo necessário ler aquelas palavras? E surpreendeu-se presa naquela cadeirinha infantil, de lábios abertos, procurando verificar maquinalmente se o sobrescrito trazia verdadeiramente o seu nome... Passou a mão pela testa, receosa de estar doida, e sentiu-se quente e úmida. Examinou com atenção os dedos como se nunca os tivesse visto, para deppis enxugá-los inconscientemente no lenço, e seus movimentos eram mecânicos e indecisos (p.1040).

É notável como o estranhamento de Carlota em relação a Da. Mariana, ou melhor, àquela em que a mãe se tornara e que a ela se dirigia de forma tão fria, transforma-se subitamente no estranhamento de si mesma, como se tal sobreposição anunciasse, por meio da imagem da mãe torturada pela convivência na fazenda, quem de fato a jovem era ou então se tranformaria:

> De repente teve curto calafrio e sentiu alguma coisa despedaçar-se no mais íntimo de sua vida afetiva. Seu coração batia agora tão lentamente que o sangue parecia querer parar em suas veias e era agora ela própria a estranha, alguém que não conhecia que foi para o seu leito e nele se sentou (p.1040[434]).

[433] Ver p. 1028, 1037,1043,1088 e 1213.

[434] À medida que se intensifica, na narrativa, a sobreposição entre Carlota e Da. Mariana, reforça-se a idéia de que um dos elementos duplicados haveria de ser eliminado, como sugere a imagem que surge em meio ao

Tal percepção em parte justifica que Carlota se mostre de início desconfortável e, mais que isso, incomodada com o fato de ser vista como a grande dona do Grotão, como se percebesse que essa nova posição a conduziria inevitavelmente à sujeição do poder masculino, porém tendo como Senhor o futuro marido. É o que transparece em atitudes aparentemente banais, como quando Carlota desvia os olhos diante dos escravos que a saudavam e lhe mostravam os jacás com frutas apanhadas por eles, num gesto tão característico da mãe, que se recusava a voltar os olhos para os escravos do eito durante o caminho rumo à clareira, certamente por não suportar o seu sofrimento, espelho do seu. É sugestiva, nesse sentido, a canção entoada por este últimos – "Nosso sinhô chegou... cativeiro já acabou!" (p.1032).

É assim que, sem demonstrar total consciência de seus atos e do que se passava ao seu redor, Carlota aos poucos deixa transparecer sinais de que no fundo não compactuava com o papel de grande dona da fazenda e mantenedora de tudo o que ela representava, muito embora demonstrasse respeito e mesmo admiração pela imagem do pai. Ao mesmo tempo- e sem que o percebesse -, passa a reproduzir de forma mais evidente as atitudes e gestos da menina morta, o que a reinsere no confronto de poderes característico do Grotão em um outro nível, aquele em que se faz também necessário enfrentar as repercussões da ambígua figura da irmã.

A preocupação com as condições em que viviam os escravos, bem como a relação bastante próxima que mantinha com eles, particularmente Joviana e Libânia, não constituía traço novo do comportamento de Carlota, havendo em passagens como a seguinte uma repetição exata do comportamento da menina morta[435]; o que alimenta a sensação, entre os demais, de que a jovem constituiria uma versão adulta da criança, cuja substituição soava como grande ofensa à memória da pequena[436]. Ao relembrar, por exemplo, quando furtava

---

estado de sonolência da primeira – " Depois, seguindo pela estrada afora, a liteira de seu sonho passou apressada, com seus guardas mercenários, onde viajava a senhora de preto sozinha e todo aquele grupo rápido pareceu pisar em seus coração. Era alguém em fuga, sem coragem de vê-la, expulsa pela notícia de sua chegada, e com certeza não podia explicar por que devia ir para longe, sem poder nunca dar notícias, sem saber mesmo se algum dia voltaria..." (p.1042).

[435] Acompanhar a cena da chegada dos escravos do eito, verdadeiro espetáculo aos olhos de Carlota (p. 1101).

[436] Entre as defensoras da memória da menina morta, destaca-se Libânia, sua ama-de-leite (ver p. 1067).

as chapinhas que os escravos recebiam pelos colhidos a mais e dá-las escondido às negras, principalmente Joviana, que juntava-as para se forrar, Carlota deixa desnorteada Celestina, "que ouvia indecisa, confusa, pois parecia-lhe ver a menina morta realizar todos aqueles gestos diante delas [...]" (p.1033)[437].

É preciso atentar que ser vista como substituta da irmã não implicava que Carlota necessariamente soubesse o papel que lhe cabia ou que dela esperavam, mesmo porque

> Era também pequeno fantasma para ela, a criança que fora sua irmã, do seu sangue e de sua carne, e vista por ela apenas duas vezes nas idas dos pais à Côrte. Nesse momento parecia-lhe brinquedo quebrado a boneca outrora animada pelo calor dos outros, daqueles mesmos que agora a repeliam e se fechavam diante dela... (p.1075).

Entende-se, nesse sentido, que Carlota se esforce em reviver em seu espírito a imagem da menina morta, que se lhe apresenta como "fantasma indeciso logo absorvido pelo passado" (p.1104). Por vezes, sem aparentemente dar-se conta, Carlota parece incorporar o espírito que animava a irmã, como na passagem em que, ao ver a entrada dos carros, corre e convida Libânia a "fazer tudo como fazia quando era criança!" – "-Vamos ajudar as negras a lograrem o Sr. Justino!" (p.1106). A mucama – outrora incomodada com a possibilidade de substituição da menina morta - , vendo agora Carlota como versão revivida da irmã como em sonho, fica comovida "ao ver que ela revivia a menina morta, os seus atos de caridade humilde, o seu amor pelos desgraçados, sempre pronto a levá-la para fazer o bem, ainda mesmo quando julgava divertir-se apenas." (p.1106)[438]. É justamente em momentos como esse que sobre Carlota recai de forma mais evidente o peso da responsabilidade de comandar a fazenda e assim representar o poder em que esta se sustenta, ressaltando desse modo o conflito gerado pela sobreposição de imagens no complexo jogo em que a jovem se vê, como se a imagem de nova Senhora do Grotão em certo nível se confrontasse com a da menina morta[439]. Como se esse jogo de imagens e

[437] A crescente proximidade entre as atitudes de Carlota e da menina morta justificaria a retirada do retrato desta última por ordens do Comendador, sob a alegação de que estava mal feito (p.1063,1066). É possível acreditar que com isso pretendesse evitar a tensão entre as duas "meninas", já que Carlota seria o novo instrumento por meio do qual seu poder seria legitimado, tal qual outrora fora a irmã mais nova.

[438] Algo semelhante dá-se entre Carlota e o Sr. Manuel Procópio quando visitam o túmulo da menina morta (p. 1160).

[439] Tal conflito acentua-se ainda mais nos momentos em que Carlota toma consciência do seu casamento iminente, que por si só implicava uma transformação. Ao ouvir de Da. Virgínia que deveria preocupar-se com a saúde, ainda mais por ser já moça noiva e com casamento para breve, Carlota "Curvou-se toda dobrada por

poderes não bastasse, o pesadelo em que se converte a volta de Carlota torna-se ainda mais acentuado quando se dá conta de que a irmã morta monopolizava o amor de todos, restando-lhe a incompreensão e o isolamento: " Lembrou-se então das palavras ouvidas, da presença invisível da menina morta, dona sem partilha do amor de toda a casa, e sentiu ser possível encontrar-se a si mesma sob a condição de se aniquilar." (p.1155).

Talvez por perceber a difícil situação em que sua Nhanhã se encontrava e pela necessidade de abrir-lhe os olhos para a verdadeira realidade à sua volta, Joviana, antiga ama-seca de Carlota, com a entonação de quem contava uma história fantástica, fala-lhe sobre o lugar onde a jovem e as senhoras almoçariam no dia seguinte. Como explica, tratava-se do local em que Da. Mariana, ainda menina, havia sido recolhida pelo antigo Senhor, juntamente com outro homem, duas senhoras e outra criança:

> Eles só continuaram o caminho um ano depois, minha menina, e iam para a fazenda comprada pelo senhor lá para baixo do rio, para os lados de São José. [...] – Era sim, Nhanhã, o avô da menina... e a mais velha das crianças era mesmo a Sra. Da. Mariana, nossa sinhá... (p.1135).

Animada pelas recordações, ao contar à jovem como era Da. Mariana no passado, Joviana, num momento intenso em que se reforça o mecanismo duplicador, possibilita que as imagens de Da. Mariana e de Carlota se sobreponham como em espetáculo de fantasmagoria:

> [...] Joviana falava com firmeza e seus lábios negros deixavam transparecer os raros dentes ainda brancos e traços vermelhos que davam a impressão estranha de segunda boca, menor e vivamente colorida, escondida pelos lábios quando se calava. Era a menina imperiosa, altiva, sequiosa de verdade e de justiça, a saltar quase viva entre as duas, e parecia dançar, correr e agir no bruxuleio inquieto da vela colocada sobre a banqueta entre a negra velha e a moça branca, toda ouvidos e de olhos muito abertos" (p.1136).

É quando então Carlota, tomada possivelmente pela súbita revelação de que constituía uma extensão de Da. Mariana, de que encontrara na mãe o papel que seria o seu, sente que sua vida se transformava a tal ponto de viver já uma outra, superposta à que levara até então:

> Carlota sentia sombria embriaguez a dominá-la toda, e a fazia viver vida nova, superposta à vivida desde a sua chegada ao Grotão. Tudo se renovava, todos os ângulos eram outros, todos os pontos de referência, até mesmo os fundamentos sobre os quais baseara seu equilíbrio até então, se desfaziam em fumo silenciosamente e outra

---

aquele choque, aquelas palavras que lhe traziam à lembrança, bruscamente, estar toda a sua vida em jogo, e eram aqueles dias decisivos, os agora vividos, prontos a fazerem dela outra pessoa..." (p.1124).

> possibilidade diferente se levantava dentro dela, cheia de forças novas , senhora de energia tranquila que parecia dever durar até o fim de seus dias... Todavia, traiçoeiro e rastejante, ínfimo pensamento se formou no seu íntimo, e veio em aumento até breve fazer cessar o hino de vida que ressoava em sua cabeça (p. 1136-7).

Como antecipa o final da passagem, o ímpeto de renovação provocado pela imagem da mãe, revivida com tamanha intensidade, vê-se de súbito minado pela ausência da Senhora quando da chegada da filha da Côrte: " – Joviana, conte-me então porque minha mãe se foi embora antes de minha vinda, e me deixou aqui, sozinha..." (p.1137). Tendo em conta o conflito de poderes no universo do Grotão, há que se suspeitar de que tudo tivesse assim sido preparado pelo Comendador[440]. Ainda assim, e sem que conseguisse formar em seu espírito uma imagem mais concreta da mãe, Carlota parece de alguma forma intuir, como se pudesse senti-lo na própria pele, o sentido mais profundo do afastamento da mãe. A aproximação entre ambas, se se torna mais evidente, por exemplo, pela necessidade crescente de contato com Celestina, delineia-se num nível menos óbvio e faz-se perceber no modo como Carlota passa a ver o que o Grotão de fato representa, quando então a própria imagem angelical da irmã morta parece não mais caber no mesmo plano de realidade de tudo que a cerca:

> Dentro em pouco Carlota já não sabia mais o que ouvia, e sua cabeça estalava de dor mais em seus ouvidos ressoava embaladora a voz de Libânia, a lhe dizer longamente até as minúcias da vida de sua irmã, a correr pela casa, e se lhe perguntavam onde ia, dizia em voz sonora: vou pedir negro, vou pedir negro! E eram inesgotáveis os motivos pelos quais pedia a indulgência dos Senhores, do administrador e dos feitores para com os escravos faltosos. A Sinhazinha sentia o seu coração diminuir, pois passara sua infância longe daqueles pequenos dramas da vida escrava, e nunca tinham chegado até ela os ecos dos lamentos e das queixas dos pretos. De repente o choque de alguma coisa despertou e fê-la vir até a realidade, com o estremecimento que lhe causou a recordação da cena por ela presenciada no quadrado, quando João Batista espancara o trintanário... Todo o sangue lhe correu pelas veias, em fulgurante onda de gelo, e agarrou-se à poltrona onde estava no receio de cair, arrastada pela vertigem (p.1188).

É notável como a passagem acima repercute no capítulo CIX, quando então, para Carlota, que sempre demostrara afeição pelos escravos, a dura realidade em que estes

[440] É preciso atentar que as informações que tem sobre a mãe e o passado de sua família materna chegam a Carlota de modo contraditório, sem que possa ter certeza em que versão dos fatos acreditar. Joviana, que na passagem há pouco analisada defende de modo um tanto afetado a imagem de Da. Mariana, mais tarde acusa Libânia de ter contado à jovem histórias mentirosas sobre a mãe, talvez porque na versão desta última a omissão da morte da menina e de Florêncio inevitavelmente lançassem suspeitas sobre a inocência da Senhora (ver cap. C). Nesse jogo alimentado pelas escravas, a consciência de ter ido muito longe implica desdizer o que se disse, ou então embaçar ainda mais os fatos sob desculpa de loucura iminente, como fica claro nas atitudes de Joviana ao consolar mais tarde sua Nhanhã (cap. CI).

viviam já se mostra insuportável. Como até então nunca acontecera, a jovem sente-se incomodada ao acordar, alta madrugada, e deparar-se com Joviana e Libânia, envolvidas em cobertas miseráveis e deitadas em esteiras diretamente estendidas sobre o assoalho. Vai até a sala da capela, tenta dominar-se e rezar, mas o peso do remorso que a imagem do Cristo na cruz lhe provoca impele-a a sair, quando ouve gemidos. Dirigindo-se a um local que julgava ser a enfermaria dos negros:

> Lobrigou, depois de fitar os olhos, a sala muito longa e vazia. Depois, percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas à vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. [...]Realizou então serem os escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia "pedir negro..." Mas, o sorriso gelou-se me seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com eternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas (p.1225)[441].

A consciência de Carlota sobre a realidade da fazenda e o sistema opressor em que ela se sustentava passa a repercutir em suas atitudes, como se os moradores do Grotão percebessem que não era mais uma menina e que com ela então se instaurava um novo poder; o que em grande parte justifica o receio que passam a ter da autoridade nova que ela representava, muito embora o Grotão continuasse funcionando tal qual se auto-governasse:

> O governo das atividades diárias domésticas tinha continuado por si mesmo, tal era a firmeza de sua organização, pois todas as peças componentes de sua engrenagem permaneciam em seus lugares bem claramente determinados, e quanto à marcha dos negócios da grande exploração rural nada havia de urgente ou de importante a resolver (p.1232).

É reveladora, nesse sentido, a tensa passagem em que Carlota, na presença da Sra. Condessa, de João Batista e do tabelião – que a jovem mandara chamar inesperadamente, e

[441] Quando em seguida, já o dia amanhecendo, Carlota vai à cozinha com a intenção de simplesmente conversar com as escravas, julgam que até lá se dirigira para reclamar o café da manhã. É então que a solicitude das negras, levada ao último grau de submissão, entra em choque com a cena que a jovem observara. Consegue afinal segurar Júlia Cambinda, que, ao dar-se conta de que Carlota simplesmente gostaria de coversar com elas, "sentou-se no chão, e desatou a chorar agora inteiramente à vontade." (p.1227).

com o qual tivera encontro em particular no escritório -, manda reunir a multidão de escravos no pátio, motivo de inquietação e suspeita de todos os presentes:

> O ambiente se tornava agudo de desordem e de expectativa, quando a porta do escritório se abriu, e Carlota apareceu à vista de todos, os olhos muito abertos e brilhantes no rosto de cera. O tabelião que a seguira esgueirou-se para a sala da frente, onde desapareceu. Todos tinham se voltado, em único movimento, e esperavam ansiosamente a explicação do que se passava. Carlota trazia nas mãos um documento de grande formato e o segurava fortemente, parecendo assim querer provar a si mesma ser ele bem seu, e caminhou sem olhar para ninguém atravessando a sala toda, até a porta do alpendre.
> [...] Carlota, ao sentir em seus joelhos os dedos de algumas crianças, fugidas das saias de suas mães na ânsia de tocá-la, parou e regueu muito alto as mãos, nas quais tinha sempre o papel que não deixara um só momento. Os pretos postados ali perto, e que a olhavam com fanatismo, viram seu rosto tornar-se mais pálido ainda, e ouviram sair de sua garganta sons roucos e mal articulados pela opressão que devia sentir. Das janelas, os senhores não compreenderam bem o que se passava, e distinguiram confusamente o seu vulto alvejante de braços erguidos, parecendo agitar uma coisa ainda mais branca, iluminada pelso raios de sol da tarde muito clara, de transparência convalescente, depois das chuvas continuadas. E, de repente, compreenderam que ela caía, e só puderam perceber o sucedido, quando viram o Sr. Manuel Procópio se precipitar e voltar com amoça desmaiada nos braços. Trazia sempre preso aos dedos o rolo de papel, e quando as senhoras a acudiram, a Condessa o tirou de suas mãos e o desdobrou com cuidado. Depois o guardou no seu seio e, sem nada dizer, retirou-se acompanhada do filho pela frente da casa, onde tinha sido encostada a sua vitória (p.1243).

Entende-se, assim, que essa teria sido a primeira tentativa de Carlota de libertar os escravos, intepretada por estes como "vaga cena de magia, de mau agouro, e todos esperavam a grande desgraça, cujos primórdios se esboçavam ainda indecifráveis." (p.1244). A passagem acima repercute em momento posterior da narrativa, em que Carlota, pouco depois da notícia da morte do Comendador e do irmão mais novo, dirige-se até o quarto dos pais e, abrindo os armários, depara-se com os vestidos da mãe, pendurados muito alto:

> Carlota segurou um deles todo preto, ornado por simples veludo também preto em debrum nos grandes babados da saia e recuou estremecendo, ao senti-lo destacar-se dos outros, e vir em mole caríria dobrar-se sobre ela. Deu-lhe sensação de calor, de ainda conservar qualquer coisa de sua possuidora, e Carlota não pode eximir-se ao rápido arrepio de repugnância e talvez de medo (p.1264).

Confusa e sem saber o motivo de sua vinda até ali, como "prisioneira no interior de pequeno círculo encantado", Carlota sente subitamente o "coração seguro, capaz de aprisionar seus pensamentos em rígida fórmula, que lhe daria forças para apoiar-se em si mesma contra o mundo, e mais uma vez reconheceu ter atravessado a porta por onde iria chegar à luz do dia". É então tomada pelo desejo de

> [...] vestir aqueles vestidos, para se abrigar em suas dobras estrangeiras, no feitio e no perfume envelhecido de outro corpo, para ela desconhecido e sem elementos para o julgar, e certamente a transformariam em outra criatura (p.1265).

É assim que veste o traje que caíra em seus braços, "revestindo-se daquelas amplas ondas de lã cor de treva", para a surpresa de Libânia, que sabia ser aquele o vestido usado por Da. Mariana no luto da menina morta, o mesmo de sua última noite na fazenda, como mais tarde observa Da. Virgínia (p.1265,1268). Dirige-se mais uma vez ao alpendre, onde se encontravam os escravos chegados do eito, reunidos para a revista e as novas ordens em grupo desordenado:

> Logo que a avistaram, todos se levantaram, e ao observarem a sua figura enlutada e silenciosa aproximaram-se lentamente até se deterem diante dela. Obedecendo apenas ao instinto, abrigaram-se em grande semi-círculo num convite mudo para ela descer os degraus da alpendrada e ir para o meio deles. Carlota, de cabeça baixa e sem hesitação, caminhou ao seu encontro e só parou quando se viu cercada por todos, de mãos estendidas. Abriu os braços, em gesto que se assemelhava mais a pedido de socorro do que de bêncão ou de saudação para aquela gente que a olhava em êxtase. Em seguida, todas as mulheres se precipitaram e se apoderaram de suas saias para beijá-las, e muitas soluçavam enquanto os homens esperavam sua vez apoiados aos instrumentos de lavoura, de boca aberta e olhos vermelhos e fixos, sem compreenderem bem o que os fazia agir assim. Carlota cerrou as pálpebras e encerrou-se toda àquela manifestação de amor que a aprisionava, e tinha certeza de que aquela cena patética era uma vitória sobre muitas dores e muito sangue.
> - Meus filhos...- murmurou quase sem voz (p.1266).

Diante dos gritos dos escravos de que a Sinhazinha não os abandonasse, Carlota sente-se subitamente afastada dali, estranha a todos que a cercavam, como se duvidasse do verdadeiro sentido do seu gesto, tal qual estivesse "ocupada apenas de desafiar o inimigo, o adversário invisível que talvez fosse ela própria." (p.1267). Ainda que a cena seja vista como novo fracasso de Carlota e que os demais não pareçam compreender a profundidade de seus atos, a jovem expressa o desejo de conservar o traje de Da. Mariana que vestia, como se assim desse continuidade à sua figura e incorporasse o poder feminino no jogo de forças do Grotão[442]. É assim que Carlota recusa o seu status de noiva e pretende buscar o documento que a Condessa levara da fazenda sem a sua ordem, ainda que com isso quebrasse o luto pela morte do pai (p.1271)[443]. A visita do irmão mais velho, que renegava

[442] Não se deve esquecer de que o vestido em questão fora usado pela mãe no último dia em que estivera na fazenda, o que reforça a idéia de que sua figura e de tudo que a representa teriam continuidade por meio da filha.

[443] Supostamento o documento que conferiria liberdade aos escravos.

tudo o que a fazenda representava, parece contribuir para a consciência em Carlota de que, diante do destino obscuro do Grotão e da atmosfera de morte que tudo contaminava, não devia abandoná-lo, ainda que questionasse se sua permanência seria "para a vida ou para a morte do trabalho de nosso pais e de nossos avós", se significaria o fim de tudo o que o lugar representava (p.1276). É notável como Pedro, com quem Carlota acredita não ter mais laços de sangue ou amizade, parece intuir o verdadeiro sentido da trajetória da irmã e o peso que nela representava a imagem de Da. Mariana. É assim que, prestes a soluçar, deixando transparecer uma fragilidade que até então procurara ocultar, informa Carlota da volta da mãe, num momento em que a hesitação de suas palavras não deixa de sugerir uma filiação velada ao papel que a irmã então representaria – ou julgava dever representar- no confronto de poderes da fazenda– " Você não ficará sozinha em... nossa casa. Ela virá para junto de você, ela não tem outro lugar no mundo..." (p.1278).

Pouco tempo depois, os escravos recebem atônitos sua carta de alforria, "sem saberem explicar a si próprios o terem passado de sua miserável condição de escravos para a de homens livres, assim, de repente, sem cerimonial algum" , mudança encarada como "suspeita de alguma inexplicável maldição a pesar sobre eles", justificando assim a fuga de muitos, perdidos em terras vizinhas (p.1280). A própria Carlota sente a inversão do significado do seu ato, "como se tivesse sido lançado sobre a fazenda terrível malefício" (p.1281) e se visse na condição de uma entidade malfazeja, tal qual passasse a incorporar, sem que assim o pretendesse, a mesma dimensão perversa que entrevia na irmã morta e que de alguma forma renegava ao dar continuidade ao combate pela mãe:

> Nenhum dos negros viera agradecer-lhe a liberdade, e as mucamas a espreitavam aterrorizadas, na mesma atitude de seus antepassados das florestas africanas diante da divindade malfazeja e incompreensível, vinda misteriosamente para tomar o lugar da Sinhazinha-nova, da menina morta, adorada por elas todas, conservando sua aparência (p.1281).

Ao saber por Da. Virgína da chegada próxima de Da. Mariana, Carlota sente que "Já não estava só... As palavras de Da. Virgínia tinham galvanizado alguma coisa em seu coração, nele escondida, surda e latente, que ela não ousava ainda trazer à luz, mas que agora, independente de sua vontade, criava vida e passava a palpitar em seu íntimo..." (p.1283). É nesse sentido que Carlota passa a ter orgulho da ruína que provocara na fazenda, quando se sugere uma inversão do sentido da própria noção de morte – "Entretanto ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a

convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho." (p.1287).

A chegada de Da. Mariana dá-se quando era já evidente o aspecto de abandono do Grotão, e não poderia mostrar-se mais dramática a Carlota:

> Foi então que ela se voltou para a pessoa cujo vulto sentira estar bem perto de seu corpo, bem junto da porta... e ficou logo presa pela força mágica do olhar que veio ao encontro de seus olhos. Denso, imoto, todo de luz cega e fria, morto como um espelho de cristal, ostentando o mesmo brilho e a mesma dureza.
> Vinha de um rosto largo e macilento, onde se lia incomensurável cansaço, onde a boca era simples e funda sutura, sustentado pelo corpo sem formas, todo envolto em amplo xale negro. A figura não fez qualquer movimento para descer e não mostrou ter reconhecido aquela quem olhava com enlouquecedora insistência, e assim ficariam por muito tempo, talvez por anos afora, mas a mulata saltou do outro lado e veio até junto de Carlota a quem disse, de tão perto que lhe pareceu atroar em seus ouvidos:
> - Minha Sinhá, é preciso fazê-la levantar e andar! Pode deixar que eu faço isso... estou já acostumada com ela!
> E agarrou os braços da senhora, puxou-os para fora muito devagar, e parecia ser pesado fardo que tirava de dentro da liteira, incômodo de manejar. (...) Dentro em pouco a doente com pesada passividade ao que lhe diziam, sem nunca tomar a iniciativa de qualquer de seus movimentos e pode descer para ser levada até o interior da casa.
> Carlota a tudo assistiu, mas sua inteligência parecia prisioneira e era com penoso esforço que tudo acompanhava, sem compreender os horríveis detalhes, em incompreensível pesadelo (p.1291-2).

É assim que Carlota, no quarto dos Senhores, põe-se diante da outrora poderosa Da. Mariana, então abandonada na poltrona em que a tinham deixado ficar, com os braços pendidos e a cabeça baixa. O nome da mãe repetido por Da. Frau Luísa, que em vão tentava chamar a Senhora à razão, "pronunciado com paixão, fez com que tênue raio de luz penetrasse no cérebro obscurecido da jovem e qualquer coisa, entre as imagens evasivas que nele vegetavam, fê-la andar, em movimento maquinal que parecia fazer o chão fugir sob os pés", o que a conduz ao gesto obscuro, e nem por isso menos sugestivo, de dirigir-se até a liteira que trouxera a mãe e, sem compreender por que o fazia, abre de novo as cortinas mas deixa-as cair. (p.1293). Tal gesto, que Carlota executa tal qual um autômato, parece reproduzir uma tentativa desesperada de libertar a mãe do sofrimento, ou, por que não?, uma necessidade de também libertar-se a si própria, de saída em meio à atmosfera sufocante do Grotão. Ao saber por meio do Sr. Manuel Procópio que Da. Mariana estivera recolhida numa fazenda vizinha, Carlota parece sucumbir, quando então "seus olhos se apagaram, desapareceram sob as arcadas de suas sobrancelhas." (p.1293).

Passam-se os dias e o trabalho retoma o seu ritmo na fazenda. Para Carlota, "tornada em outra em seu vulto, a vida se tornara um rio de sombra, rápido e profundo, a

deslizar invencivelmente por entre margens crepusculares, e ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno." (p.1295). É justamente nesse estado de isolamento profundo que, num grande rompante externaliza aquele que seria de fato o seu papel, como se assim procurasse convencer-se, também a si mesma, de como fora incompreendido o ato definidor do destino da fazenda:

> - Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força! (p.1296).

Nessa passagem obscura, Carlota parece encarar como seu o papel libertador reconhecido equivocadamente como sendo o da menina morta, como se assim reforçasse o sentido pervertido e nocivo da pequena morta como mantenedora do poder masculino que, aos olhos dos escravos sobretudo, ela própria, e de modo invertido, acabou por representar.

Diante do final a que Carlota, como que duplicando a figura da mãe e o poder que esta representava, conduz o Grotão, seria possível acreditar que a anulação de Da. Mariana pela loucura atende à lógica que atravessa a ficção corneliana e que prevê que dois não podem ocupar o lugar que é de um. O mesmo não parece se dar, no entanto, quando se tem em conta a sobreposição entre Carlota e ambígua figura da menina morta, nível em que o mecanismo duplicador não se resolve. Na passagem abaixo, o riso que se entrevia no rosto da menina morta bem poderia ser, nesse sentido, sinal da permanência de sua imagem, que ao contrário da luz que iluminava o quadro, não estava fadada a apagar-se:

> Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...(p.1296).

4.6. Carlota e a dimensão religiosa em *A menina morta*

Tendo em conta o aspecto determinante das repercussões do duplo na trajetória de Carlota, deve-se reconhecer que tal mecanismo, em *A menina morta* , encontra-se atrelado ao conjunto de forças definidor do sistema patriarcal-escravocrata em que se sustenta a fazenda do Grotão. Como foi possível acompanhar, num universo marcado por uma fina e rigorosa rede hierárquica – levada ao limite por Cornélio Penna-, nem sempre é evidente

reconhecer o papel que é de cada um, sendo a possibilidade de sobreposição um grande risco, como também, por vezes, uma tentativa possível para encontrar, frente ao desespero e à falta de norte, o lugar que seria o seu, ainda que por meio de um outro. *A menina morta*, portanto, só faz corroborar o caráter implacável da lógica que recai sobre as ocorrências do duplo na ficção corneliana, segundo a qual dois não podem ocupar o lugar que é de um, uno e indivisível. Nesse sentido, as forças que agem sobre Carlota não seriam diferentes das que determinam a trajetória de tantas outras personagens de Cornélio Penna, o que justifica o modo intenso como o mecanismo duplicador repercute em sua ficção, não se limitando ao seu último romance.

Perpassando de forma marcante a narrativa de *Repouso*, a questão do duplo é absolutamente central em *Dois romances de Nico Horta*, atingindo em *Fronteira*, na complexa articulação dos narradores, configuração das mais extremas e vertiginosas. De uma perspectiva mais abrangente como essa, as repercussões do duplo transcendem a perspectiva social mais imediata em *A menina morta*, repercutindo de forma mais notável no modo como se dá a busca interior das personagens, seus conflitos consigo mesmas, com seus "outros" e com o Outro, em sua busca por Deus. O que também significa que se encontram estreitamente ligadas ao modo como se dá a experiência do sofrimento. Tendo em conta que a ordem de publicação dos romances de Cornélio Penna sugere um mergulho no passado de nossa formação social[444], pode-se considerar que, no sentido inverso de sua leitura, a possibilidade de transcendência torna-se mais evidente à medida que se afasta do contexto mais imediato da fazenda do Grotão e do que ela representa; como se a distância do contexto mais imediato em que se localiza o motor da interdição permitisse a configuração mais clara da experiência transformadora ou redentora do sofrimento, o que repercute de maneira mais evidente no modo como a realidade é representada nos romances, justificando assim a forma narrativa relativamente mais tradicional de *A menina morta*. Tem-se aí um ponto em que este último constitui a um só tempo o centro da ficção corneliana, como também o romance cuja dimensão espiritual menos óbvia é revelada pelos que o antecedem.

Compreende-se assim que, por meio de Carlota – cuja imagem sobrepõe-se, em diferentes níveis, à de Da. Mariana e da menina morta, sobretudo-, venha à tona de forma

[444] Trata-se essa de uma observação de Luiz Costa Lima. Ver estudos referidos.

mais intensa e brutal a dimensão destruidora de um sistema que alimentava a aparência de normalidade. Sua volta da Côrte e a tensão por ela provocada no organismo preciso do Grotão podem ser encarados como catalizadores de conflitos em meio aos quais a insuportável convivência no Grotão se descortina em todos os seus meandros, seus mais perversos mecanismos, ainda que ela própria, como as demais personagens, nem sempre se mostrem totalmente conscientes do real pesadelo em que vivem. Trata-se esse de um universo que não deve ser entendido como simples conflito entre vítimas e algozes, mesmo porque, como se acompanhou, não há quem escape do peso da interdição[445]. Carlota constitui, assim, o principal eixo por meio do qual é possível acompanhar, seguindo aqui a leitura de Luiz Costa Lima, como as dimensões masculina e feminina do poder transcendem as questões entre os Senhores e, sob a forma da interdição, impregnam a narrativa do romance em seus mais diversos níveis, num processo vertiginoso em que perseguidor e perseguido em certo nível se igualam. É justamente nesse sentido que sua volta à fazenda pode ser encarada também como duplo da morte da irmã, já que ambas possibilitam aos moradores da fazenda uma consciência mais aguda da realidade em que vivem, ainda que esse se trate de um processo sinuoso e igualmente marcado pela força desnorteadora da interdição.

É também em Carlota que a experiência transformadora do sofrimento, central para se apreender a dimensão religiosa da ficção de Cornélio Penna, mostra-se de modo mais evidente, ainda que, à semelhança do que ocorre com as demais senhoras, tal

[445] Uma observação como essa não deve levar a entender que em *A menina morta* as distinções entre senhores e escravos se desfaçam em todas as suas nuanças e posições hierárquicas, o que não significa, por sua vez, que a relação entre esses dois universos seja marcada por uma oposição entre inocentes e culpados, vítimas e algozes. É o que já se fazia perceber, desde *Fronteira*, no tratamento de Cornélio Penna para com os escravos, e que em *A menina morta* torna-se mais evidente. Neste último romance, para além das cenas de toques naturalistas em que os escravos, em suas variadas funções, constituem o motivo principal (ver p. 887-8, 906, 1103,1152), sobressai o modo como manipulam o saber que detém para sua própria defesa, não sendo rara a impressão de que podem antever o rumo dos acontecimentos, sugerida por seus contantes presságios de mau-agouro, bem como por seus cantos enigmáticos (ver p. 906, 1005, 1032, 1184, 1210). As histórias de outros tempos contadas pela velha Dadade, que fôra ama do Comendador, remetem aos tempos da antiga Senhora – avó deste último – e constituem uma espécie de anti-modelo do Grotão. Tais histórias, entre elas algumas de caráter fantástico como a da escrava sem rosto, não escondem a intenção de manipular a consciência e também as emoções de suas interlocutoras, o que se torna mais evidente diante do fato de Dadade simular confundir suas interlocutoras, afetando não raro velhice ou loucura (ver cap. XXVI). Outro exemplo é Libânia, que, disputando a posição privilegiada junto a Carlota com Joviana, provoca a ira desta ao manipular, por meio das histórias sobre a família de Da. Mariana, a imagem que a filha fazia da mãe, levantando suspeita, ao omitir a morte da menina e o suposto suicídio de Florêncio, sobre a comportamento da Senhora (ver cap. C e CI). Para uma análise mais detalhada da representação dos escravos na ficção corneliana, consultar o já referido estudo de Luiz Costa Lima, **A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna**, particularmente o "Capítulo VI – Fantasmas e malandros".

experiência se encontre sobrepujada pela dimensão social mais evidente de *A menina morta*. É o que se pode acompanhar com mais clareza a partir do capítulo LXXXIV, quando a jovem, ao fazer a prova do vestido destinado à cerimônia de seu casamento, deixa-se flagrar em momento de crise existencial em que vê sua vida partida em duas: " E quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram suas idéias que se formavam e fugiam em sua mente?" (p.1073). Como se tivesse perdido a própria identidade, tomada por uma angústia que a fazia fugir do seu quarto, Carlota sente que "Era necessário andar e gastar os nervos, fugir de si própria... queria procurar alguma paz, um pouco de verdade, qualquer ponto de apoio real que a trouxesse outra vez a si mesma, para recompor o equilíbrio perdido, pois sentia a terra fugir-lhe dos pés." (p.1074).

Pouco depois, ao acordar de um sonho em que alguém a chamava insistentemente sem que ela pudesse atender a esse apelo, Carlota acredita poder já ter encontrado "alguém" que a livraria de todo o desespero:

> Devia ser muito cedo, pensou preguiçosamente e quis reviver a sensação sentida, de abandono de tudo, de ficar sem movimentos até alguém a vir buscar. Mas, quem seria esse "alguém"? E compreendeu logo não poder mais entregar-se à dissipação, pois talvez já tivesse encontrado alguma coisa que a guiasse, que a chamasse, que a fizesse viver (p.1076).

Não se pode afirmar o que ou quem teria se apresentado a Carlota como possibilidade de apoio e de norte, se fora o próprio casamento com João Batista, ou então, mais provável, a imagem da menina morta, cuja presença sentira na noite anterior. Não se pode descartar que tudo tenha se passado no longo tempo em que estivera na capela, nesta mesma ocasião, para onde correra como "animal perseguido pela matilha" e lá permanecera com o "rosto escondido entre as mãos" (p.1075). Sugestivo é que, numa espécie de duplo do sonho que tivera, a jovem realmente ouça – ainda que se possa duvidar de seu estado de consciência- baterem em chamado nervoso, quando então vai até a vidraça e verifica ser

> [...] certo pássaro que batia nela com o bico, e sacudia as asas agitado, ansioso por transmitir alguma mensagem e partir para o seu destino.
> Carlota quis erguer o vidro da janela, mas imediatamente em rápido arrepio o pássaro escapuliu... E ela lembrou-se da angústia sentida durante o sono com o chamado... Chamado? E estremeceu ao lembrar-se das histórias velhas de Joviana, onde os presságios, os sinais do além precediam sempre a morte de suas heroínas... (p.1077).

É justamente sob o signo da morte – que repercute em inúmeras imagens, quase sempre associadas à personagem-, que se delineia a sinuosa trajetória de Carlota em meio à

tarefa de tornar-se a grande dona do Grotão, percurso marcado pelo sofrimento, que é redimensionado e intesificado à medida que a jovem toma consciência da verdadeira face da realidade que devia enfrentar. Não se teria dado ao acaso que, diante de um parente de Da. Mariana que trazia notícias da Côrte, entre elas as "novas leis da escravatura", o contato com a realidade de fora da fazenda – e o sofrimento do mundo - possibilitasse a Carlota repensar o sentido do seu padecimento:

> Carlota escutava atentamente e parecia-lhe ter chegado também diante de alta janela, de onde descortinava o mundo que se agitava a sofrer e cuja vida parecia correr inexoravelmente, cheia de sangue e de luta, sem a estagnação de seus dias sombrios. Sentiu ser seu dever caminhar para a frente, era necessário padecer e receber golpes de armas alheias, sem se deixar dominar pela dor ou abater pelo desastre até que...
> Mas de súbito, cruzou os braços sobre o peito, e o comprimiu no instinto inconsciente de conter o seu coração prestes a saltar (p.1182).

As inúmeras passagens que reforçam o desnorteamento da filha mais velha do Comendador, bem como a falta de equilíbrio necessário para julgar seus próprios atos e os dos outros, convivem, na narrativa de *A menina morta,* com momentos em que se detectam sinais de uma Carlota surpreendentemente mais madura e consciente de seus atos. Em determinado momento, ao deixar claro ao Sr. Manuel Procópio que se interessava mais pela saúde do pai que pelos seus negócios, o velho senhor, " a contemplá-la interdito, não pode deixar de observar que ela mostrava de repente a autoridade e a energia da nova Senhora do Grotão" (p.1200), imagem que repercute de modo bem mais sutil e não menos sugestivo na visita da jovem à Sra. Condessa. Pouco antes de partir para lá, acompanhada de Da. Virgínia, " Carlota já montara, pondo o pé de leve no banquinho que lhe tinham chegado, e sua amazona cor de ferro acentuava seu ar senhoril ainda mais evidenciado pela cartola presa em seus cabelos [...]" (p.1204). Já na fazenda da mãe do seu pretendente, depois de um incidente com o cavalo, Carlota livra-se do perigo e "Nesse instante, as pessoas que a tudo tinham assistido, estarrecidas diante da rapidez de todas aquelas cenas, agora refeitas da surpresa, e ao ouvir as exclamações da dona da casa, bateram palmas em aplauso à destreza da visitante" (p.1206). Ao assinar, mais tarde, o documento que a tornava a nova dona da fazenda, Carlota deixa entrever sinais de mudança, como ressalta o narrador:

> Apenas, nela havia mudança sutil, que só depois de exame calmo poderia ser notada. Envelhecera, e não estava mais ali a jovem que chegara do Colégio. Qualquer coisa de acerbo em sua boca, a sombra que agora velava os seus olhos, faziam dela outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente... (p.1230).

Para além das aparências, tais sinais poderiam sugerir passividade, ou então fraqueza da parte de Carlota, como se sua força viesse justamente da constatação de que deveria pôr em prática da melhor maneira a tarefa a ela imposta pelo pai. Nesse sentido, apesar da pouca idade e de todo o tempo que passara distante da fazenda, Carlota no fundo se revelaria tão vencida e inapta para o combate quanto as demais senhoras que a cercavam. Entretanto, é necessário atentar que a resistência da jovem em compactuar com a ordem vigente no Grotão faz-se notar, mesmo quando acredita assumir a postura de quem deve simplesmente deixar-se levar pelo rumo das coisas. É o que se acompanha, por exemplo, no capítulo CIV, quando Carlota censura-se ao desconfiar das intenções ocultas da Sra. Condessa, que a convidava para ir almoçar na fazenda do Paraíso:

> Nem por um minuto hesitou em aceitar o convite escrito como os outros em tom de imposição, muito seco e sem comentários, e ela mesma, enquanto tomava todas as providências necessárias à sua partida, admirava-se de sua tranquilidade e resolução. Devia ir, repetia em seu pensamento, e não procurava esclarecer o que a levava a assim pensar. Parecia obedecer às circuntâncias e às ordens vindas do exterior, sem entrar em acordo com sua vontade, e era apenas o presente, o instante a correr o diretor de seus atos. Com isso adquiria energia nova em seu corpo, e todos os venenos que a entorpeciam, tinham desaparecido, enão sentia mais a antiga barreira sempre erguida diante dela.
> Sabia que a Condessa a esperava para ditar-lhe novas ordens, para socorrer ao mais urgente, e talvez para salvar alguma coisa de seus planos, ameaçados agora segundo as notícias trazidas pelo pajem, mas não podia e não queria reunir suas idéias e traçar também nova e intencional linha de conduta. Iria ao encontro do que a esperava tal como era, sem preparo algum, e sentia secreto orgulho em conseguir assim manter, em que seus nervos a traíssem, a sua compreensão e dignidade (p.1203-4).

Pelas mesmas razões acima, o retrato de Carlota que Da. Virgínia não tem coragem de reproduzir às demais senhoras, quando ambas chegavam desesperadas de volta da fazenda Paraíso, não deve ser encarado como evidente sinal de derrota, mesmo porque é justamente esse estado de solidão e de abandono crescente que possibilita a Carlota experimentar as verdadeiras dimensões do próprio sofrimento de maneira mais intensa:

> E não teve coragem de contar que lhe parecera ter vindo ao lado do cadáver de alguém que tudo abandonara e fora abandonado por todos... Tivera de ajudar Carlota a subir para o carro, ainda em casa da Condessa, sentira todo o seu peso, e compreendera ter nos braços apenas o seu corpo, sem movimentos, inteiramente dominado pela morte próxima... (p.1214).

É paradigmática a passagem em que o sofrimento de Carlota é redimensionado pelo sofrimento dos escravos, tendo a imagem do Cristo na cruz como elemento de identificação entre essas duas instâncias de sua dor:

> [Carlota] Foi para a sala da capela e ajoelhou-se em frente do grande crucifixo posto diante das portas fechada do oratório, e experimentou dominar-se e rezar. Todavia junto da imagem havia pequena lamparina de globo de crital vermelho e sua luz dançava, quase esgotada a provisão de azeite, e os clarões de agonia faziam brilhar as gotas de sangue cravejadas de rubis que desciam pelo corpo do Crucificado. Os olhos de Carlota examinaram com espanto a expressão de dor profundamente humana daquele rosto, que parecia viver, nas contrações das angústias da morte próxima. Sentiu naquele drama silencioso entre sombras a acusação e o remorso que a fizeram levantar-se e caminhar, debaixo de sua recriminação envolvente e insustentável (p.1224).

À medida que se aproxima do final do romance, torna-se mais evidente em Carlota a impressão de carregar o peso de um grande crime, o que não significa, como chegara a pensar a prima Celestina a respeito de sua própria dor, que a jovem encarasse o sofrimento como punição para a maldade que havia em si. Num nível mais imediato, tendo em conta a própria tarefa de que se vira incumbida e a crescente consciência sobre a realidade à sua volta, o peso cada vez mais insuportável que recai sobre Carlota impele-a a encarar como solução a extinção da causa mais evidente de todo o sofrimento, o que justificaria a própria atitude de conferir liberdade aos escravos. Tal atitude, que não consegue destruir o organismo da fazenda do Grotão e tudo o que ele representava, não somente não livra Carlota do peso que carregava, como também, e em sentido último, só faz aumentar o seu fardo. É assim que, "no meio da cerração moral que a cercava" – e sem que se mostrasse totalmente consciente disso- Carlota é movida a atenuar de alguma forma sua dor, como quando, tal qual acontecia na infância, deixa-se "levar à última minúcia os instantes de sua duração, não vivendo dia a dia, nem sequer hora a hora, mas sim minuto a minuto":

> Certa manhã quis sacudir dos ombros o peso que neles acumulara sem consciência do que fazia e saiu do quarto, onde se mantinha sempre isolada, à procura do grande ar, do grande espaço que sabia estavam à sua espera lá fora da porta, como amigos fiéis e pacientes. Queria que o sol dissipasse as sombras de seus olhos e iria respirar com o peito libertado da opressão que a fizera viver apenas refugiada em seu espírito.
> Tendo diante de si o pátio amplo, cuja presença impunha com singular relevo, e no alto o céu onde as nuvens corriam perseguidas pelos ventos cuja força não se sentia cá embaixo, ela parou nos degraus de pedra e estendeu os braços em gesto de defesa, pois tinha a obscura impressão de que perigos mortais a espreitavam escondidos naqueles ângulos negros das paredes ou ocultos pelas janelas e portas hostilmente fechadas das senzalas em sinal de morte e de abandono. Mas, como um escudo que deslizasse diante dela, mantido e levado por sua vontade renovada, sentiu que caminhava à sua frente outra Carlota, mais pura e de linhas mais retas e simples, capaz de viver "apenas". Com o medo inexplicável que prendera seus movimentos, que limitara e constringira a

> vitalidade de seu corpo todo aquele tempo, agora se dissipavam diante da outra os sinais humanos de poder e de dominação, cuja força a tinham mantido prisioneira. Podia caminhar assim, serenamente, com passos firmes que não teriam repercussão alguma naquela enorme masmorra vazia diante dela.
> Todos andam na trevas, à procura uns dos outros, pensou ela confusamente, e a luz cegadora do dia dava estranho aspecto ao seu vestido negro de cassa sem reflexos, que parecia negar o próprio sol (p.1284-5).

O sentido da passagem acima, que à primeira vista poderia ser encarada como exemplo de um mecanismo atenuador da realidade de que Carlota lançaria mão em momento de total desamparo, deve ser apreendido tendo em conta a cena em que, logo após o enterro de Dadade no cemitério dos escravos, de que também participaram Libânia e o Sr. Manuel Procópio, a jovem toma consciência de que a Condessa e o filho passavam em grande caleça rumo a Côrte:

> Já chegados, tendo depositado o corpo na cova, fechada agora com as pedras e aterra solta ali abandonada, Carlota olhou em torno de si, sentiu estacar o sangue em suas veias, e levou as mãos geladas à garganta, naquela solidão, naquele silência só por eles perturbado em sua indescritível grandeza. Teve então remoros e vergonha do abandono e da esquálida miséria daquilo tudo, da sua caminhada indigente pela colina, daquela impressão de fuga e de maldição que os acompanhava, sem uma cruz, sem um sacerdote, sem a bênção que tudo santificaria. De novo juntou as mãos no peito, no gesto instintivo de se proteger contra um golpe demasiado rude e sentiu entre seus dedos o pequeno crucifixo de ouro, que usava desde a infância, e agora lhe dava uma resposta de alcance mais fundo do que as perguntas imprecisas que a desanimavam. De joelhos, depois de orar por muito tempo, no que foi acompanhada pelo velho homem e pela mulata, ela colocou a jóia simples sobre o montículo de terra e a cobriu com algumas folhas secas que o vento empurrara até ali.
> [...] A estrada da Côrte serpenteava entre os campos de cultura agora abandonados, e logo viram passar por ela grande caleça onde se distinguiam duas pessoas seguidas por animais de carga, todos a correrem velozmente. Carlota não pôde, a princípio, reconhecer as figuras, obedecendo a um sentimento oculto, que tateava o caminho de seu coração, e apanhou as saias, no desejo intenso de descer do topo onde estava e fugir em busca do abrigo da fazenda, cuja massa taciturna surgia entre as árvores como seguro refúgio. Já tinha dado alguns passos, tornados trôpegos pela vergonha de sua fuga, quando ouviu Libânia, com as mãos em viseira sobre os olhos fixos nos viajantes que se afastavam com rapidez, dizer entre dentes:
> - Vão, malditos!
> Sem compreender por que, sem que seus pensamentos tomassem forma, brotou nela a revelação de que eram ocupantes do carro a Condessa e o filho, que se retiravam desiludidos para a capital, de onde decerto nunca mais voltariam. Deixou pender os braços e toda a energia que ainda havia nela desapareceu. Não podia sequer mover os pés que lhe pareciam agora monstruosos e era com medo que sentia qualquer coisa extraordinária e brutal violar-lhe o coração. Com esforço conseguiu anadar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue...Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho (p.1286-7).

A imagem da "outra Carlota", que caminhava serena em meio ao amplo pátio da fazenda já em estado de abandono, repercute nesta última passagem, quando então o próprio sentido da morte que a jovem julgava ter propagado é misteriosamente invertido diante de seus olhos. Reconhecem-se, assim, na outra Carlota em que a jovem julgava ter se tornado – na "verdadeira menina morta", como acreditava- , sinais de uma nova consciência de sua condição humana diante de Deus, bem como do verdadeiro sentido de sua dor, que marca as últimas linhas do romance e que reforça o papel transformador do sofrimento. Como foi possível acompanhar, trata-se esse de um processo catalizado pela morte da menina, e que atingiria suas dimensões mais extremas no sinuoso percurso percorrido pela filha mais velha do Comendador:

> Entretanto para Carlota, tornada outra mesmo em seu vulto, a vida se tornara um rio de sombra, rápido e profundo, a deslizar invencivelmente por entre margens crepusculares, e ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno. Refugiada no silêncio como a única solidão possível, ela compreendia agora a linguagem de sua casa e dos objetos que a compunham, na impossível reconciliação consigo mesma, na transposição de seu eu diante da eternidade de Deus, protegida por sua vontade que acatara as suas próprias dimensões.
> [...] - Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força (p.1295-6).

4.7. Crime e decadência

À semelhança do que ocorre em *Fronteira,* em que a insistente figura do Juiz e os misteriosos papéis que este guardava reforçam o suposto crime cometido por Maria Santa, a aproximação da ficção corneliana ao gênero policial torna-se mais evidente em seu último romance, aproximação essa que, num nível superficial da narrativa, não se reconhece com tanta clareza em *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso.*

Tendo em conta a utilização de elementos caros ao gênero policial na narrativa de *A menina morta*, deve-se ressaltar um episódio em particular, em torno do qual se concentram as referências mais claras ao crime no romance:

> De repente, ouviram o estampido de um tiro de garrucha, das de boca-de-sino, que fez estremecer as vidraças e estourou muito perto em seus ouvidos, para logo tudo recair na calma assim interrompida. As três senhoras ficaram imóveis, geladas, sem saberem o que se passava, pois nenhuma delas teve dúvidas de que fora mesmo um disparo de arma de fogo, mortal, e não de espingarda de caça, aliás inadmissível tão próximo da casa.

> [...] Foi quando viram o Senhor entrar no pátio, já apeado do cavalo, trazido pela rédea presa ao braço e dirigir-se diretamente à sala dos feitores, onde entrou com precipitação, e sentia-se implacável energia em seus gestos. [...] Levantaram-se ao mesmo tempo e foram até o alpendre do quadrado e de lá puseram-se a olhar com as mãos sobre a testa para moderar o excesso de luz, para a parte da casa onde tinha entrado o dono da fazenda. Porém, nada puderam ver, tudo estava em silêncio e parecia ser impossível ter havido a cena rápida que ali se desenrolara momentos antes. Entreolharam-se, e era visível a interrogação muda em seus olhos na dúvida de que tivessem visto e ouvido alguma coisa, ou então o pedido de explicação do que se passara, diferente da suspeita que as assustava e fazia estremecer de inquietação...(p.925-6).

Ainda que, como a passagem acima corrobora, prevaleça no Grotão a intenção de aparentar normalidade, como se o poder representado pela figura do patriarca se mantivesse assim inabalável, a tentativa de assassinato do Comendador alimenta nos moradores da fazenda a necessidade de investigar sobre o ocorrido, como no comportamento de Da. Inacinha, que "fizera parar todos os escravos que por ela passavam, [e] interrogava-os com minuciosa habilidade" (p.931). É munida de tais informações que se dirige a Celestina:

> Então você não sabe que o primo Comendador ao chegar à porteira logo da frente da casa notou qualquer desarranjo na taramela, abaixou-se para consertá-la, ouviu um tiro e viu a bala se alojar no moirão, justamente no lugar onde devia estar sua cabeça se não tivesse abaixado? Não sabe que teve tempo de ver a cara do Florêncio, ao atirar de junto da esquina da casa das máquinas, onde estava escondido, e percebeu ter ele fugido imeadiatamente, e subido o morro que vai dar na Boa Vista? Não compreendeu que o sr. capitão-do-mato, todos os feitores e o Sr. Justino com a malta de cachorros bravos, forma no encalço do negro Florêncio, decididos a trazê-lo ontem mesmo, mas até agora nada conseguiram? Mas, meu Deus, por onde você andou Celestina, ontem o dia todo? Se não quer dizer nada, para não comprometer-se, não faz mal, nós duas compreendemos perfeitamente sua atitude e sabemos qual é a sua situação... (p.931-2).

Como evidenciam as últimas palavras de Da. Inacinha sobre a situação de Celestina - entende-se, como prima por parte da família de Da. Mariana-, mais que propriamente alimentar nas personagens uma sede de justiça sobre a verdade em torno da tentativa de homicídio do Comendador, as repercussões desse ato criminoso só fazem acirrar o jogo de forças entre os poderes masculino e feminino no Grotão, como se o que interessasse de fato fosse a necessidade de tomar um dos lados do conflito, mais que a própria solução do mistério. E é justamente nesse sentido que a narrativa de *A menina morta*, como já se notara também em *Fronteira*, não sustenta, nas personagens como no leitor, qualquer tipo de investigação policialesca, que se torna secundária em meio ao jogo em que a imagem dos Senhores se contrói, quando então é inevitável questionar a isenção daqueles que emitem suas impressões e julgamentos .

É assim que o comportamento reticente de Celestina levanta suspeitas de que tentava encobrir a culpa de Da. Mariana, sobre a qual recaem insinuações - por vezes inconscientes - de ter mandado matar o marido, quando não de ser responsável de alguma forma pela morte da própria filha mais nova. É o que acontece, por exemplo, na já analisada passagem em que Libânia, ao resumir a Carlota a passagem de Da. Mariana pelo Grotão, omite a morte da menina e de Florêncio, provocando na jovem não o conforto supostamente esperado, mas a desconfiança sobre as atitudes da mãe (p.1186). Da mesma forma, pode-se desconfiar da defesa de Da. Mariana por Joviana, que, tendo ouvido a versão de Libânia, acusa-a de mentirosa (p.1189). Além da própria disputa entre ambas pelo lugar primeiro junto a Carlota, Joviana já deixara entrever, pelo "extremo esforço exigido de sua inteligência", certa afetação ao defender dramaticamente a Senhora:

> A negra velha tem ouvido muita coisa má, mas muita coisa que não parecia possível ouvir nesse mundo. Mas ela pode afirmar, com esta boca que a terra a de comer, não ter nunca a Sinhá feito qualquer coisa que precisasse esconder, e se isto não for verdade, o raio pode cair sobre minha cabeça neste instante (p.1137).

Sobre o suposto suicídio de Florêncio, encontrado enforcado em uma árvore, é a negra Balbina das primeiras a questionar a versão que circulava na fazenda – " Nhanhã, eu acho não ter sido ele quem se matou não, ele foi matado..." (p.936). Ainda que se recuse a explicar sua versão a Da. Inacinha – "- Cala a boca, maluca, você não vê que tudo isso é loucura e uma insolência... tomara alguém saber disso! [Balbina gritando para si mesma "com falsa brusquidão"] " (p.936) –, a velha escrava insinua a culpa do Comendador pela morte de Florêncio, ainda que inevitavelmente se visse compelida a acreditar, por consequência, na culpa da Senhora pela tentativa de homicídio do marido. A própria história de vida de Florêncio, que "viera de outra fazenda onde nascera e diziam ser ele filho do Senhor e da ama de leite da fazendeira", trajetória marcada pelo sentimento de vingança e pelo deslocamento em relação aos demais escravos, num certo sentido poderia justificar a tentativa de tirar a vida do Comendador, sem que Da. Mariana tivesse nisso qualquer participação, ou então o seu suposto assassinato pelos companheiros, como chega a cogitar Sinhá Rôla. No jogo de forças que determina a convivência no Grotão, a rígida rede hierárquica parece sempre falar mais alto que as próprias evidências, o que tão bem exemplifica o rumo que tomam as cogitações desta última diante da imagem do negro Florêncio,

> [...] tal ainda o vira em visão inapagável, carregado brutalmente amarrado em um longo e forte galho de árvore apenas podado a machado, a língua pendente, os olhos a saírem das órbitas, e a liana cujo laço o estrangulara a se arrastar pelo chão, de vez em quando a tirava de seu ensimesmamento e a fazia estremecer com sua recordação obsedante. Teria ele realmente se matado como diziam sempre de forma reticente ou teria sido assassinado pelos outros negros? Mas por que haviam eles de matar o companheiro? Que havia com a prima agora tão lívida e ausente debaixo da sua habitual impassibilidade, sem dar o menor sinal de prazer com a vinda tão próxima da filha? (p.960).

É assim que a súbita saída de Da. Mariana da fazenda, antes mesmo que a filha chegasse da Côrte, e todo o mistério sobre o seu paradeiro, sem contar passagens sombrias como a da misteriosa figura que assusta os cavalos da vitória que trazia Carlota e Da. Virgínia de uma visita à fazenda do Paraíso, acabam conduzindo inevitavelmente ao centro do organismo do Grotão, ou seja, à convivência sob o implacável poder em que ele se sustenta[446].

Para o mesmo sentido aponta o fato de que, independente de estarem ou não envolvidas com o nebuloso episódio entre os Senhores e o escravo Florêncio, as personagens sentem-se oprimidas pelo peso de um crime que sequer podem compreender e que determina sua vida de forma profunda, mais que quaisquer referências ao crime num nível mais evidente da narrativa e às possíveis atribulações que elas possam provocar. Trata-se do que tão bem resume Da. Virgínia, quando em suas reflexões recorda-se da imagem da menina morta:

> Tinha sido o seu amor mais puro aquele que dedicara à menina, e por ele sentia-se redimida de todas as intenções amargas e muitas vezes sangrentas que a tinham agitado em sua vida, de todos **os crimes que cometera no recôndito de sua alma, através de seus olhos e de sua boca sorridentes** (p.751-grifo nosso).

É justamente sob a aparência de normalidade e no mais íntimos dos seres que a noção de crime faz-se entender em *A menina morta*, quando então o ato criminoso transcende as referências mais imediatas ao gênero policial e é redimensionado nos limites do organismo da fazenda do Grotão e no sistema patriarcal-escravocrata que a sustenta. É

[446] Há versões contraditórias sobre o paradeiro de Da. Mariana, que não estaria hospedada em fazenda longe da cidade, como dizia o seu primo em visita à fazenda (p.1181), e sim, como revelaria mais tarde a Carlota o Sr. Manuel Procópio, estivera recolhida em fazenda vizinha (p.1293) – o contraste entre as versões não deixa de alimentar a hipótese de que a Senhora estivera o tempo todo na fazenda do Paraíso- vizinha ao Gortão -, cujos donos eram a Condessa e seu marido.Quanto à figura miseriosa que assusta os cavalos, sugere-se haver alguma conexão com a suspeita de que o suposto cocheiro de confiança da Condessa encontrava-se em estado alterado, o que poderia ter sido arquitetado por esta última como tentativa de assustar, ou então matar a filha do Comendador.

inevitável aqui retomar a passagem em que o noivo de Celestina recusa o dote oferecido por Carlota, alegando não poder aceitar dinheiro ganho às custas de sangue, imagem que tão bem sintetiza a crua realidade do escravos, o trabalho pesado no eito, seu sofrimento e sua humilhação, universo cujas tintas verdadeiras a própria Carlota viria a conhecer em percurso sinuoso e desnorteador. As palavras do jovem médico ganham outras dimensões, porém, quando se contata que, num nível mais profundo, o rígido quadro hierárquico da fazenda e o poder da interdição em que ele se sustenta não poupam ninguém - nem mesmo o próprio Comendador, como foi possível acompanhar-, nível mais profundo em que senhores e escravos se aproximam como vítimas de um mesmo sistema opressor, do peso de um mesmo crime.

Como foi possível acompanhar, o rigor hierárquico levado ao extremo por Cornélio Penna é responsável pela constante busca das personagens por um lugar que seria o seu no organismo na fazenda, constituindo a possibilidade de sobreposição ao mesmo tempo um recurso extremo –o que em certa medida justifica as projeções e as imagens duplicadas-, como também um risco inevitável, merecedor de punição. Trata-se esse de um universo em que a força da interdição é implacável, e em que o medo de ultrapassar o limite que seria o seu é uma constante. Nele impera a necessidade de vigiar – bem como a impressão de ser vigiado -, sendo o comportamento falseado a um só tempo mecanismo de proteção, como também de ataque. A convivência na fazenda, por consequência, só faz afastar ainda mais os seres, que sob a aparência escondem a incompreensão, o abandono e a mais profunda solidão. Essa mesma convivência marcada pelo sofrimento, vivido no mais recôndito das almas, reflete-se, em um outro nível, no modo como as personagens tateiam pelo seu lugar na própria existência, num processo sinuoso que implica o conhecimento de si mesmo, do Outro e de Deus, o que por sua vez a um só tempo motiva, como depende de uma nova consciência de tudo o que as cerca. Revela-se, assim, na articulação entre essas duas dimensões do sofrimento, o sentido da noção de crime em *A menina morta*, o que por sua vez faz relativizar a interpretação de que a trajetória das personagens é a da aniquilação. Tem-se aí, mais ainda, uma perspectiva por meio da qual o drama vivido pelas demais personagens de Cornélio Penna não se mostra essencialmente distinto daquele que caracteriza os habitantes do Grotão. Assim como estes últimos, as personagens de *Fronteira, Nico Horta* e *Repouso* enfrentam as marcas de um passado opressor baseado no

rigor hierárquico e na interdição, o qual resiste no tempo feito fantasma e atua por meio de atitudes instransigentes, dos signos arquitetônicos e decorativos das construções, da disposição dos móveis, enfim, das marcas de um passado com o qual as personagens se sentem de alguma forma ligadas, ainda que possam não compreender por quê e em que medida devem ocupar um papel que julgam não ser exatamente o seu, dando sequência ao rumos dos tempos.

Assim como o sentido último da aniquilação é, dessa forma, relativizado, a própria noção de decadência merece comentários detalhados, mesmo porque, em certo nível, tem o seu sentido negativo mais comum posto em xeque.

Da. Virgínia, sempre atenta às atitudes e reações do primo Comendador, de quem se sentia bastante próxima e de cuja proteção dependia, espécie de braço direito que era, é das primeiras a suspeitar de uma crise econômica a ameaçar a fazenda do Grotão. Ao ser chamada para uma conversa em particular no escritório do Senhor,

> Ficara assustada com o recado, pois nunca era chamada ao escritório onde o Senhor passava muitas horas do dia, sentado à escrivaninha de mogno com grande número de escaninhos, a ler livros e cadernos que anotava com letra miúda e nervosa. Mais uma vez sentiu que qualquer coisa pairava no ar, como uma nuvem que fosse aos poucos se adensando e tornasse a atmosfera difícil de respirar. Tendo afastado a menina de sua mente ela não entendia por que cada dia que se passava a grande casa se lhe tornava mais hostil e perdia pouco a pouco a sua vitalidade e o seu palpitar largo e profundo.
> Da. Virgínia, pelas confidências ocasionais obtidas aqui e ali de suas companheiras de infortúnio, sabia que com as condições de incerteza de transição da agricultura e da vida econômica do país as maiores riquezas se desfaziam em fumo, e ninguém podia afirmar mesmo vendo todos os dias a marcha poderosa da fazenda se tudo não estremecia pela base em vésperas de cair realmente no abismo. Lembrava-se do fausto e da arrogância dos seus, reduzidos agora ao silêncio e à obscuridade e chegou toda trêmula diante do Comendador certa já de que teria de abandonar tudo e sair pelo mundo à procura de outro abrigo para os seus velhos dias (p.827).

As suspeitas de Da. Virgínia que, como se sugere, circulavam entre as demais senhoras, repercutem com mais clareza em outros momentos da narrativa, como quando o Sr. Aguilar, em um jantar no Grotão tece comentários sobre a grande crise econômica que, como pensa, não afetara o país muito de perto. A reação do Comendador, como se verifica na passagem abaixo, sugerem uma fragilidade que o estrangeiro reluta em perceber:

> Parece-me terem sido cinco anos bastantes para se ter esgotado o assunto que, aliás, não nos interessou muito de perto. Já vimos que os norte-americanos, seus autores manifestos, pagam agora bem caro a sua imprudência – disse com sorriso afável o fazendeiro.
> -Mas, meu senhor, a repercussão no Brasil foi muito grande, e ainda perdura – murmurou, com timidez, o outro convidado que, imediatamente, de olhos baixos, pôs-se a comer em grandes garfadas para disfarçar a sua audácia.

> - O Brasil é muito vasto – repondeu-lhe, ainda a sorrir, o Comendador e pousou o garfo, enfadado pelos pratos que tinha diante de si, cujo odor era muio forte – e o nosso Império é um colosso formado de pequenos pedaços mal ligados que deixam inúmeras fendas entre eles. Qualquer gota d'água, qualquer sopro, se infiltra nessas fissuras e dificilmente depois se evaporam... Assim é que o ouro da Califórnia com sua aparição súbita veio até nós perturbar os nossos mercados, e a alta de certos artigos, como a baixa de outros, nos trouxe um desequilíbrio que ainda nos prejudica.
> - Muito justo, Excelentíssimo, - exlamou o estrangeiro – entretanto, o Império com o seu enorme território pode caminhar lentamente mas tudo vencerá pela sua força de grande massa! (p.899).

Se a sombra da crise contrasta, assim, com "a vida larga e majestosa que se desenrolava no grande estabelecimento agrícola, cercado de florestas vigorosas e sempre ameaçadas pelo fogo de novas culturas." (p.892) – visão essa de Celestina e que tão bem sintetiza a pompa e a ostentação que marcam a convivência na casa-grande-, também lança suspeitas sobre a própria situação de abandono e isolamento em que o Grotão se encontrava. Ao notar, certa vez, que Da. Mariana "trazia nas mãos o pequeno leque de sândalo sempre usado quando recebia visitas, nas antigas noites quentes, nos tempos em que vinham outras senhoras de carro para vê-la", Celestina relembra que "Há muito tempo a fazenda passara a ser melancólico refúgio isolado, no meio de suas terras extensas, cultivadas intensivamente pelos trezentos escravos dela dependentes..." (p.915). O afastamento dos habituais visitantes, por sua vez, poderia ser interpretado por meio de uma outra perspectiva, como o faz João Batista, pretendente de Carlota, que atribui o acanhamento desta ao fato de ter "vivido sempre no colégio, e agora em sua fazenda, onde não recebiam senão raras visitas, afastadas pelas questões entre os Senhores." (p.1169).

Quanto ao casamento de Carlota, como foi possível acompanhar há pouco, não fica claro se os interesses econômicos da união eram maiores da parte da família do seu pretendente ou do Comendador, muito embora comentários como os de Da. Virgínia diante de Da. Frau, que insistia em usar serviço de louça quando se tinha aparelho de prata lavrada, levem as crer na primeira das hipóteses: "Imagine agora justamente, quando precisamos mostrar que o nosso ouro pode salvar as bancarrotas...!(p.1164).

Sobressai enfim a impressão que era também a de Da. Inacinha e Sinhá Rôla, para as quais o Grotão era uma "opulenta empresa agrícola que aumentava dia a dia de poder e de valor" (p.1173), imagem que a fama da fazenda carregava consigo inclusive na Côrte, como reforça Da. Virgínia diante de Carlota, momento em que o entusiasmo afetado da

velha senhora não esconde seu tom de provocação habitual quanto ao rumos que tomava o casamento da filha do primo Comendador:

> -Aqui está a nossa rainha, e olhem que digo isso com toda a razão porque talvez não saibam, mas o Grotão é hoje verdadeiro domínio imperial, pelo seu tamanho e pela sua produção enorme de café. As nossas tropas enchem as estradas em caminho para o Pilar, e são todas de propriedade do primo Comendador. Aqui, na nossa vida tranqüila e retirada não percebemos o que se passa em torno de nós, mas eu lá no Rio de Janeiro ouvi contar assombrada o tamanho e a riqueza desta fazenda. O comissário encarregado dos negócios do Grotão é hoje visconde pela fortuna juntada à custa das nossas incontáveis sacas de café... e o primo não tem título porque não quer... (p. 1132).

Tendo em conta a percepção mais aguda que as personagens passam a ter do que as cerca, processo catalizado pela morte da filha mais jovem dos Senhores, verifica-se, sob a máscara de normalidade da fazenda, um processo marcado pela desestabilização e pela desordem que é responsável por abalar as bases em que se sustenta o estabelecimento agrícola. Como se acompanhou em momento anterior, tendo também em conta os demais romances de Cornélio Penna, nesse meio-fio em que aquilo que as aprisiona ao mesmo tempo lhes confere certa estabilidade, é que as personagens de *A menina morta* experimentam o sofrimento:

> Os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e toda a fazenda fora envolvida pela calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida com a morte da menina. A vida da família, as emoções compartilhadas, os trabalhos e sonhos em comum pareciam ter se restabelecido e todos se moviam e agiam com serenidade, como adormecidos pelo cansaço consecutivo ao grande choque sofrido e apenas cessara em seu concerto uma voz pequenina e gorjeante, o ruído leve de corridas e de saltos vivazes. Entretanto era sensível que havia sido posto [sic] uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as lamas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração. Fora o aviso definitivo que lhes tinha sido dado, com a inexplicável brutalidade daquele desaparecimento, e todos esperavam agora que alguma coisa sucedesse, que alguma coisa nova e terrível os despertasse da modorra em que sentiam estavam sendo mergulhados. Cada um tentava romper, em tentativas a princípio tímidas mas logo depois mais enérgicas, o véu muito unido que os aprisionava e alguns fatos aparentemente insignificantes tomavam vulto e foram reconhecidos, nas conversas à meia voz, em torno da mesa, ou na sala de visitas nas intermináveis vigílias que se seguiam em sessões de um tribunal silencioso e implacável, como tendo tido capital importância no acontecido... (p.823).

É notável, nesse sentido, como o processo catalizado pela morte da criança repercute no modo como as personagens relacionam-se com a própria decadência econômica e moral que atravessa sua trajetória, num percurso em que o sofrimento toma proporções ainda insuportáveis:

> Era assim que Inácia caminhava seguindo de perto Sinhá Rôla, em cujos dedos estava preso o castiçal de cobre que representava grande nenúfar de bronze, onde ardia a vela. Era uma das lembranças que tinham trazido da propriedade de seus pais, agora em mãos estranhas, devoradas pelas dívidas que tinham sido feitas para satisfazer velha paixão pelo jogo. As duas senhoras tinham visto a fazenda paterna desfazer-se aos pedaços, mutilada de cada vez em grandes lotes de terreno que se iam nas vendas urgentes e inteiramente loucas ordenadas pelo pai, de lá da Côrte. Vinham homens desconhecidos de grandes melenas soltas pelos ombros, os rostos vincados por rugas ignóbeis, os chapelões à cabeça, e entregavam a elas papéis selados que representavam casas, gado e lavouras que tinham visto ganhar com esforço e com sacrifício constante de sua mãe pobre, morta de trabalhos e de cansaço. [...] Era como se a grande casa velha e soturna desabasse lentamente sobre elas e as longas noites as passavam acordadas, em silêncio, para que uma não percebesse o desespero da outra (p.806-7).

> A chegada da menina [morta] foi na aridez de sua vida [de Da. Virgínia] a insensível volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma, que ela não pudera guardar em suas mãos manchadas pelos trabalhos mais degradantes, feitos às ocultas até mesmo da gente das lavouras, que não deviam saber do grau de miséria e decadência atingido por sua Sinhá, e que assim fazia para salvar os restos das terras que trouxera para o casal (p.814).

> Mais uma vez a insegurança de sua vida [de Celestina] a feriu cruelmente. Estava naquela casa sem saber nunca até quando seria tolerada a sua permanência, e o mundo lá fora parecia sempre à sua espera, para agarrá-la e absorvê-la. Quando isso se desse, todos a esqueceriam imediatamente, mas não poderia esquecer de si mesma, e deveria acompanhar sozinha até o fim a sua própria decadência, a sua agonia de muitos anos, até a morte (p.987).

Se, em certo nível da narrativa, a desestabilzação catalizada pela morte da menina reflete, como em um jogo de espelhos, na consciência que as demais senhoras passam a ter de sua própria decadência econômica e moral, em outro ela se duplica com a chegada de Carlota, que conduz o Grotão a um estado de dispersão e ruína em que o sentido do trabalho das gerações anteriores é posto em xeque com sua permanência na fazenda, justamente quando muitos a abandonavam. É também em Carlota que o principal sentido da decadência na ficção corneliana se concentra, iluminando assim o modo como ela configura nos romances anteriores de Cornélio Penna.

Se é possível observar que a narrativa de *A menina morta* dá-se sob o signo da morte, deve-se considerar que este se concentra de modo mais evidente na trajetória de Carlota, sobretudo quando se atenta que a jovem carrega consigo o destino incerto do próprio Grotão:

> Muitos anos escoados em sua desenfreada corrida para a morte, quando Carlota deixava que seus pensamentos deslizassem soltos, em moles remoinhos [...] (p.1080);

> Devia ter soado em algum relógio a última hora do Grotão, que assim começava a se desagregar sem esperanças de novas forças e sem ninguém poder avaliar qual seria o seu destino (p. 1178).

É também em torno de Carlota que se intensifica o aspecto sombrio do romance, dimensão que se apreende particularmente no modo como os escravos percebem os eventos que dizem respeito à jovem recém-chegada da Côrte. Desde os primeiros rumores sobre o seu casamento com João Batista, Libânia já sente uma necessidade de proteger a Sinhazinha do mal:

> - Eu digo, Nhanhã, que não vou esquecer de ajuntar um raminho de arruda e outro de manjericão, para livrar Sinhazinha Carlota do mau [si]...
> - Que mau [sic], Libânia?
> - O mau [sic], Dra. Da. Celestina, ele é so um! (p.1005)

Trata-se de uma imagem que repercute, entre outras passagens, no suposto equívoco de Joana Tintureira, que prepara tinta preta para os tingimentos de costume, como se o luto fosse se estender por um período maior que o esperado:

> -Braúna é para fazer tinta preta, não é? - perguntou Sinhá Rôla, que logo acrescentou: - Para que mais luto? Nós todas já temos vestidos pretos suficientes para o tempo que vai ser preciso. Quem mandou ferver braúna?
> - Não foi ninguém não senhora, minha Nhanhã – respondeu vagarosamente a negra velha, que agora escondia as mãos nas axilas e apertava os peitos longos e magros – mas eu tinha ido buscar braúna, e pensei que fosse preciso muita roupa preta. Vancês não vão mandar muita coisa para luto? (p.906)

É ainda sugestivo que o cavalo recebido de presente por Carlota, como se acompanhou, tenha o nome de Satã, que Dadade sinta o mal rondando o quadrado (p.1210) e que os principais fatos que marcam a narrativa do romance sejam entremeados pelo canto pressago dos escravos.

É assim que, em torno da trajetória de Carlota, que em certo sentido sobrepõe-se ao percurso de dispersão e ruína a que a jovem conduz a fazenda do Grotão, a atmosfera de decadência em *A menina morta* reveste-se do mistério, do sombrio, tornando o pesadelo da convivência entre os seres ainda mais insuportável. Trata-se esse de um nível em que a decadência na ficção corneliana não deve ser reduzida a simples elo a aproximar os romances quanto ao seu aspecto obscuro, sombrio e sobrenatural. As imagens associadas à decadência, mais que constituir um elemento simplesmente estético, acentuam ainda mais as pesadas tintas de que se reveste a experiência das personagens com o sofrimento, numa via (sacra) que aproxima os quatro romances e, se aponta à primeira vista para a

aniquilação dos seres, constitui o caminho para a sua redenção. É justamente nesse sentido que a decadência não constitui propriamente um tema na ficção de Cornélio Penna, muito menos um processo que deva ser acompanhado em suas dimensões históricas ou econômicas. Antes, parte de uma experiência em meio à qual, e tão ao gosto do autor, as personagens enriquecem-se ainda mais de interioridade.

Considerações finais

Tendo em conta o conjunto dos romances de Cornélio Penna, pode-se acreditar que o processo de percepção de si mesmo, do Outro e de Deus, catalizado pela morte da filha mais jovem do Comendador em *A menina morta,* atravessa *Repouso*, *Nico Horta* e *Fronteira,* compondo uma via sacra que irmana as personagens num nível vertical.

É justamente dessa perspectiva que deve ser redimensionado muito do que a crítica já observou sobre o caráter excepcional dos "seres cornelianos", cujo modo de apreender o sofrimento, como pensamos, o romancista teria codificado nos textos em que trata do Itabirismo.

Se a dimensão religiosa mais evidente de *Fronteira, Nico Horta* e *Repouso* lança luz sobre o papel transformador do sofrimento em *A menina morta*, é neste último romance que se faz compreender o sentido mais profundo do ato criminoso na ficção corneliana, situação-limite que se sobrepõe ao pesadelo que representa a convivência na fazendo do Grotão, e que não é, em sua essência, diferente daquela que experimentam as personagens dos romances anteriores. Apreendidos em seu conjunto, os romances de Cornélio Penna deixam como rastro uma questão mais ampla e não menos perturbadora que o sinuoso percurso em que se debatem as personagens: Como conceber a idéia de um Deus como finalidade última e única para tudo e para todos, num universo em que domina a lógica de que não há um espaço que possa ser ocupado por mais de um? Nesse mesmo sentido, como conceber noções como as de Comunhão e Caridade?

De uma perspectiva paralela, a ficção de Cornélio Penna leva-nos a questionar em que medida faria sentido a configuração de um Deus-Todo-Poderoso nos moldes mais ortodoxos, punidor e autoritário, num universo regido pelo rigor hierárquico e pelo poder da interdição. Não seria um Deus nesses moldes inevitavelmente um reprodutor – ou mesmo assegurador - da mesma ordem que oprime os seres? Tais questões inevitavelmente conduzem-nos ao modo dissolvido e não dogmático como o catolicismo configura na ficção corneliana, que a um só tempo dialoga com a base filosófica determinante dos rumos do chamado grande romance católico do início do século XX, como megulha no que nossa formação social e cultural possui de mais particular.

Referências Biliográficas

- Obras de Cornélio Penna

PENNA, Cornélio. Declaração de insolvência. In:------. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

------. Didina Guerra. In: PENNA, Cornélio et al. **10 romancistas *falam de seus* personagens**. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946.

------. Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. **Lanterna Verde** – Boletim da Sociedade Felippe D'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 2, p. 88-90, fev. 1935.

------. Itabirismo. **Anuário Brasileiro de Literatura.** Fundado pelos Irmãos Pongetti, propriedade da Livraria Editora Zelio Valverde, Rio de Janeiro, p. 18, 1942.

------. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

- Obras sobre Cornélio Penna

ADONIAS FILHO. Cornélio Penna. In: ------.**O romance brasileiro de 30.** Rio de Janeiro: Bloch, 1969, p. 55-71.

------. O coração violado. In: ------. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

------. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio**. Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

ALBERGARIA, Maria Conceição de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais:** análise da ficção de Cornélio Penna. 1982. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio.**Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.174-5. Artigo também publicado no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1940, sob o título "Romances de um antiquário".

ATHAYDE, Tristão de (pseud. de Alceu Amoroso Lima). Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.3-5.

BILHARINHO, Guido. O universo fechado de Cornélio Penna. **Minas Gerais,** Belo Horizonte, ano V, n. 197. jun. 1970. Suplemento Literário.

BUENO, Luis. A intensidade do pecado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 dez 1996. Caderno Mais!.

CÉSAR, Guilhermino. Cornélio Penna, o de Itabira. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano IX, n. 430. 23 nov. 1974. Suplemento Literário.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: ------. **Situações da ficção brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. In: ------.**Literatura e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LIMA, Luiz Costa. **A perversão do trapezista** : o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

------. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Afonso et al. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 69-86.

------. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta***.** In:------. **Aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MENDES, Murilo. Cornélio Penna. In: ------.**Transístor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MENDES, Oscar. Dois romances de Nico Horta. In: ------. **Seara de romances**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 377-381.

OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais,** Belo Horizonte, ano III, n. 118, s/d. Suplemento Literário, p.4.

PLACER, Xavier. Cornélio Penna. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano XII, n. 547. 26 mar. 1977, Suplemento Literário, p.3.

SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. **Revista de Letras***,* Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Assis, v. 5, 1964.

SCHINCARIOL, Marcelo T. **Em busca da alma de Itabira:** uma leitura de Cornélio Penna. 2001. Dissertação de mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHLAFMAN, Léo. A revelação de Cornélio Penna. In: ------. **A verdade e a mentira**: novos caminhos para a literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

SCHMIDT, Augusto F. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 723-5. Também publicado em *Correio da Manhã***,** Rio de Janeiro, 27 fevereiro 1955, sob o título de "O anjo entre os escravos".

------. Cornélio Penna. In: ------. **As florestas**: páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de Artista:** a linguagem dos romances de Cornélio Penna. 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

-Obras gerais

ADONIAS FILHO. Tragédia Burguesa. In: FARIA, Octavio de. **Tragédia Burguesa - Obra Completa**. Rio de Janeiro: Pallas [Brasília] : Instituto Nacional do Livro, 1985. Tomo I – Volume Preliminar.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa**, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p.615.

BERNANOS, Georges. **Georges Bernanos - romans**. Paris, Plon, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João F. De Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOILEAU-NARCEJAC.**O romance policial.** São Paulo: Ática, 1991.

BOMERY, Helena Bousquet. Cidade, República, Mineiridade. **Revista de Ciências Sociais,** Rio de Janeiro, v. 30, n.2, p. 187-206, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, s/d, p.469-70.

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira**, 2a. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, 3 v.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO. **Índice da Revista *A Ordem* (1921-1980)**. Salvador, BH, 1987.

CRUZ, Domingos Gonzales. **A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Achiamé, Calunga, 1980.

DERRIDA, Jacques. Fé e saber. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). **A religião** : o seminário de Capri.São Paulo: Estação Liberdade: 2000.

DIAS, Fernando C. Mineiridade: construção e significado atual. **Ci. & Tróp**., Recife, v.13, n. 1, p. 73-89, jan.-jun. 1985.

FARIA, Octavio de. **Tragédia Burguesa** : obra completa. Rio de Janeiro: Pallas: Brasília: INL, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Ordem, liberdade, Mineiridade :** Conferência lida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte, a convite dos estudantes, na noite de 16 de julho de 1946, Rio de Janeiro, 1946.

GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, 2 v.

LAGADEC-SADOULET, Elisabeth. **Temps et récit dans l´ouvre romanesque de Georges Bernanos.** Paris:Klincksieck, 1988.

LINHARES, Temístocles. O drama interior. In: ------. **História crítica do romance brasileiro**: 1728 –1981. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, 3 v.

MAURIAC, F. O romancista e suas personagens. In: ------. **Thérèse Desqueyroux.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

------. **O deserto do amor**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

------. **Oeuvres romanesques et théâtrales complètes**. Paris: Gallimard, 1979, 2 v.

MELLO FRANCO, Afonso Arinos de. Apresentação. In: VASCONCELLOS, Sylvio de. **Mineiridade –** ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

MOELLER, Charles. **Littérature du Xxe. siècle et christianisme**. Paris: Casterman, 1964. 4v.

MOISÉS, Massaud. **A literatura através dos textos**. 19ª. Ed., São Paulo: Cultrix, 1996.

MORAES, Emanuel de. O Itabirano. In: ------. **Drummond Rima Itabira Mundo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOUNIER, Emmanuel. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sarte - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

------. Georges Bernanos: um sobrenaturalismo histórico. In: ------. **A esperança dos desesperados**: Malraux - Camus - Sarte - Bernanos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

OSAKABE, Haquira. O crime como redenção – Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÒ, E. ; VECCHI, R. (org). **Formas e meditações do trágico moderno :** uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004.

------. O romance católico na década de 30 (texto inédito).

PENZO, Giorgio. Introdução. In: PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org.). **Deus na filosofia do século XX** . São Paulo: Loyola, 1998.

PETIT, Jacques. Christine - genèse e structure. In: GREEN, Julien. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972, v.1.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil. In:------. **Uma visão literária dos anos 30.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

------. O vestígio do vestígio. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade: 2000.

VILLAÇA, Antônio Carlos. **O pensamento católico no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 103.

ZOPPI, Sergio. Introduction. In: MAURIAC, François. **Thérèse Doesqueyroux**. Gênova: Cideb Editrice, 1994.

-Artigos da revista *A Ordem*

BARRETO, FILHO, José - Romance. *10* (4): 70-77, jul./dez., 1930.

BRANDÃO, Wellington - Um quase esboço de teoria sobre crítica literária. *9* (2) : 169-171, jul./dez., 1929.

CORÇÃO, Gustavo. -Mauriac e seus críticos. *24* (31): 342:366, jan./jun., 1944.

DANTAS, F. de Santiago - Uma hora de Mauriac. *14* (12):? 178-186, jul./dez., 1934.

DANTAS, Pedro - Crônica Literária. *11* (6): 43-48, 108-112, 174-176, 312-320, jul./dez., 1931.

ETIENNE FILHO, J. - Octavio de Faria. *24* (31): 171-179, jan./jun., 1944.

FARIA, Octavio de - Crônica Literária. *10* (3):37:40, 148-157, jan./jun., 1930.

------. Bibliografia. *9* (2):209-214, jul./dez., 1929.

FUSCO, Rosário. - Notas sobre a novela. *10* (3): 203-207, jan./jun., 1930.

LIMA, Alceu Amoroso - Crônica Literária. *9* (1):367-373, jan./jun., 1929, p. 367.

------. Coligação Católica Brasileira. *15*(13):345-371, jan./jun., 1935.

MENDES, Oscar - Bibliografia. *9* (2): 214-218, jul./dez., 1929.

PEREIRA, Lúcia Miguel - Uma hora de Mauriac(1). *14* (12): 178-180, jul./dez., 1934.

REDAÇÃO - Correspondência [carta aberta de Carpeaux a Corção]. *24* (32): 171-175, jul./dez., 1944.

------ - Livros. *19* (22): 106-110, 217-218, 304-309, 402-404, 498-499, jul./dez., 1939.

------ - Transcrição - A crítica literária. A moral e a arte. *24* (32):305-316, jul./dez., 1944. O artigo constitui-se de um texto introdutório assinado pela Redação, seguido da transcrição de uma reflexão de Alceu Amoros Lima sobre o tipo de crítica que pretendia praticar

------ - Transcrição - Bernanos. *24* (32): 505-516, jul./dez., 1944.

SERRANO, Jonathas - Letras Contemporâneas. *17* (17): 167-171, 626-629, jan./jun., 1937 Há incompatibilidade entre as páginas citadas nessa referência e a cópia do artigo de que dispomos, localizado entre as páginas 265 e 271.

------. - Letras Contemporâneas. *16* (15): 355-359, 451-455, jan./jun., 1936.

Bibliografia Consultada

ADONIAS FILHO. **Cornélio Pena:** romance. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

------. Lúcio Cardoso. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 out. 1978. Suplemento Literário.

------. **Modernos ficcionistas brasileiros** : segunda série. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

------. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

------. O coração violado. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1949. Letras e Artes, p.13.

------. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

ANDRADE, Almir. O "humano" na literatura brasileira. In: ------.**Aspectos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1939. p. 83-90.

ANDRADE, Mário de. Do trágico. **O empalhador de passarinho**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Ed.; Brasília: INL, 1971.

ARCO E FLEXA, Teresinha de Almeida. **Lúcio Cardoso e Julien Green**: transgressão e culpa. 1990. Tese de Doutoramento apresentada na área de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

ATHAYDE, Tristão de. **Problema da burguesia**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

AUVERGNE, Dominique (org). **Regards catholiques sur le monde**. Paris: Desclée De Browner & Cie., 1938.

AYALA, Walmir. A criatividade inconsútil. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, Belo Horizonte, 14 out 1978. Suplemento Literário.

------. Discurso com raiva e lágrima. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out. 1973. Suplemento Tribuna Literária.

AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil.** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

BAIRÃO, Reynaldo. Um romancista católico. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 7, n.? 13 abr. 1952. Letras e Artes, p. 9-10.

BARRETO, Plínio. Octavio de Faria. **Páginas avulsas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

BARROS, Maria de Lourdes Cardoso de. Meu irmão Lúcio Cardoso. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 out. 1978. Suplemento Literário.

BARROSO, Maria Alice. À sombra de Lúcio Cardoso. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

------. Lúcio Cardoso e o mito. In: CARDOSO, Lúcio. **Três histórias de província**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

BERSANI, LEO et al. **Littérature et réalité**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

BILLY, André. Vida e obra de François Mauriac. In: MAURIAC, François. **O deserto do amor.** Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **A argila e o espírito** : Ensaios sobre ética, mística e poética. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. **História da Filosofia Cristã.** 8ª. ed., Petrópolis: Vozes, 2003.

BOMERY, Helena. **Guardiães da razão**: Modernistas mineiros. Rio de Janeiro: UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994.

BRASIL, Ubiratan. Editora é recriada só para lançar Cornélio Penna. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 fev 2002.

BROCA, Brito. François Mauriac ou A sombra da província. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 17 mai 1953. Letras e Artes, p. 7 e 10.

------. Os "descobridores" de celebridades estrangeiras – quais as primeiras referências a Dostoievski, Gide, Sartre e outros na literatura brasileira. **A Manhã,** Rio de Janeiro, ano 7, n?. 12 out. 1952. Letras e Artes.

BRODIN, Pierre. **Julien Green**. Paris: Éditions Universitaires, 1957.

BUENO, Luís. O sexo em dois romancistas católicos de 30. **Revista de critica literaria latino-americana**, Lima-Hanover, Año XXVII, No. 54, 2.do Semestre del 2001, p. 59-66.

------. Um desbravador original. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 fev. 1998. Caderno Mais!

CÂMARA, Isabel. A la recherche da mão direita de Lúcio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. São Paulo: Livraria Martins EditoraÁtica, s/d.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: ------.**A educação pela noite e outros ensaios.** 2ª.ed.. São Paulo: Ática, 1989.

------. Literatura e Subdesenvolvimento. In:------.**A revolução de 1930 e a cultura**. 2ª.ed.. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio, ***Inácio, O enfeitiçado* e *Baltazar***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

------. **A luz no subsolo**. 3ª.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

------. **Crônica da casa assassinada.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

------. **Maleita.** 3ª.ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1974.

------. Quase um manifesto. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 1 jun.1947. Letras e Artes, p. 3.

------. **Três histórias de província**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

CARELLI, Mário. **Corcel de fogo:** vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo**. São Paulo: Edart, 1961. Coleção Visão do Brasil, v.4.

------. O revoltado contra o modernismo. **O Estado de São Paulo***,* São Paulo, 17 fev. 2002.

CHAGAS, Wilson. Cornélio Penna – Repouso. **Província de São Pedro**. Porto Alegre, v.5, n.13, p. 149-52, jun. 1949.

COHN, Dorrit. **La transparence intérieure**. Paris: Seuil, 1981.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ARANTES, Antonio Augusto e outros. **Colcha de retalhos***:* estudos sobre a família no Brasil. 3ª.ed., Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

COUTINHO, Afrânio (dir). **A Literatura no Brasil**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1969.

CUNHA, Fausto. Uma estrutura de romance. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 249. 11 mai. 1952. Letras e Artes, p. 11-12.

DACANAL, José H. **O romance de 30**. 2ª. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DANTAS, Raymundo Souza. **Bernanos e o problema do romancista católico**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

------. O romance de Otavio de Faria. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948. Letras e Artes, p. 10.

------. Octavio de Faria, um comprometido. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1948. Letras e Artes, p. 12 e 15.

------. Octavio de Faria, um comprometido. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1948. Letras e Artes, p. 12 e 15.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18). Bauru, SP: EDUSC, 2003. 2 v.

DESCAVE, Pierre. Julien Green e a arte do mutismo. **A manhã**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1951. Letras e Artes, p. 4.

------. A última mensagem de Georges Bernanos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jul.1951, Letras e Artes, p.4 e 8.

DIAS, Fernando Correia. **O movimento modernista em Minas**: uma interpretação sociológica. Brasília: Ed. de Brasília s.a. (Ebrasa), 1971.

DIAS, J.S. da Silva. A volta do romance católico. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1947. Letras e Artes, p.8.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2ª.ed., São Paulo: Ática, 1987.

DISRAELI. Bernanos e a política: O místico da Honra e da Liberdade. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1948. Letras e Artes, p.6.

DOURADO, Autran. Memória de Lúcio. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 out. 1978.

DUMUR, Guy. Um novo romance de François Mauriac. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1950. Letras e Artes, p. 4.

DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. **Bibliografia crítica das letras mineiras** :esboço de uma história da literatura em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura :Instituto Nacional do Livro, 1956.

ELI, Sílvio. Existencialismoe Cristianismo. **A Manhã,** Rio de Janeiro, 4 jan. 1948. Letras e Artes, p.9 .

F. LELOTTE, S.J. (dir) **Covertis du XXe. siècle**. Paris:Tournai: Catesman; Bruxelles: Foyer Notre-Dame, 1957. 3 v.

FARIA, Octavio de. **A Sombra de Deus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

------. Confissões – Mundos Mortos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 26 mai. 1946. Letras e Artes, p. 8 – Em "Os arquivos implacáveis", de João Condé.

------. Entrevista. In: ALBUQUERQUE, Maria de Fátima M. de. **Octavio de Faria e o romance da Tragédia Burguesa.** 1972. Dissertação apresentada para Licenciatura em Filologia Românica na Universidade de Coimbra, Coimbra, 1972.

------. Excesso de Norte. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, jul. 1935, p. 263-4.

------. Flash -Octavio de Faria. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 8 ago. 1948. Letras e Artes. "Os arquivos implacáveis" de João Condé, p. 8.

------. Grasset, e a morte do romance francez. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n.8. mai. 1932, p. 6-7.

------. **Léon Bloy**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1968.

------. Memória de Lúcio Cardoso (I). **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 27 outubro 1968.

------. Memória de Lúcio Cardoso (II). **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 2 novembro 1968.

------. **Mundos Mortos**. 4ª.ed., Rio de Janeiro: Gráfica Record Ed., 1969.

------. **O anjo de pedra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

------. O discurso do Sr. Octavio de Faria. In: FARIA, Octavio et al. **Discursos acadêmicos 1972-1975**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, v. XXII, 1977.

------. **O indigno**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

------. **O lodo das ruas** . Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. 2 v.

------. **O pássaro oculto**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1979.

------. **O retrato da morte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

------. O romance de Jacksonde Figueiredo. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n.9. jun. 1932, p. 6-7.

------. **O Senhor do Mundo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

------. Octavio de Faria fala sobre o seu novo romance. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1948. Letras e Artes, p. 5.

FARIA, Octavio de. **Os caminhos da vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. 2 v.

------. **Os loucos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

------. **Os renegados**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

------. Presença de Lúcio Cardoso. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 out. 1978. Suplemento Literário.

------. **Tragédia Burguesa** : obra completa. Organização de Afrânio Coutinho.Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985. Tomo I – Volume Preliminar.

------. Um novo critico litterario. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n.3. dez. 1931, p. 167.

------. Um romancista novo: Graham Greene. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n.3. dez. 1931, p. 15.

FERNANDES, Judith. Lúcio. **Tribuna da Imprensa,** Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

FERREIRA, João-Francisco. **La novela brasileña y la obra de Otávio de Faria** – Anejo de la revista I.E.S. (ano IV), Montevideo, 1960. Impresso por Gráfica da Universidade do Rio Grande do Sul.

FIGUEIREDO, Jackson. **Correspondência**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

FILHO, Paulo Hecker. Um caso de amor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 jul. 1972, Suplemento Literário.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 2 v.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, Alair O. Lúcio, o visual. **Tribuna da Imprensa,** Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

GREENE, Graham. **Ensaios católicos**. Lisboa: Edições Ática, 1959.

GIDE, Andrè. Dostoievski – alocução proferida no teatro "Vieux Colombier", em Paris, por ocasião do centenário do romancista russo. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1949. Letras e Artes, p. 13.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir). **História geral da civilização brasileira**. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Tomo III – O Brasil republicano, volume 4 - Economia e Cultura (1930-1964).

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LIMA, Alceu Amoroso. Crítica da nova geração. **A Manhã** , Rio de Janeiro, 23 nov. 1947. Letras e Artes p.5

------. **Meditação sobre o mundo interior**. Rio de Janeiro: Agir, 1955.

------. **Meditação sobre o mundo moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

------. **Memórias improvisadas**. Petrópolis: Vozes, 1973.

------. **Voz de Minas**. Rio de Janeiro, Agir, 1944.

LIMA, Jorge et al. **Bernanos no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1968.

LIMA, Luiz Costa. **O romance em Cornélio Penna.** 2ª.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Coleção Humanitas.

------. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro.** São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.

------. Dostoievski e seu "alter-ego". **A Manhã**, Rio de Janeiro, 2 set 1951. Letras e Artes, p. 5.

LINS, Álvaro. Homenagem a Bernanos. In: ------.**Jornal de crítica**. 3ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 278-287.

------. **Literatura e vida literária**: notas de um Diário de Crítica. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.

------. No mundo do romance policial. **Jornal de Crítica**. 5ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d, p. 161-175.

------. Processo da burguesia. In: ------.**Jornal de crítica**. 2ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 94-101. Ver também Literatura e religião, p. 124-133; Sinais da nova geração, p. 261- 70.

------. Romance católico: o das oposições. In: ------.**Jornal de crítica**. 4ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946, p. 281-287.

------. Romances, novelas e contos. In: ------. **Jornal de crítica**. 6ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 79- 121.

------. Unidade e divisão. In: ------.**Jornal de crítica**. 1ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, p. 143-151. Ver também A crise do mundo moderno, p. 252- 60.

LOPES, Galeno (org). **Textos e personagens:** estudos de literatura brasileira. Porto Alegre: Sagra –D.C. Luzzatto Editores, 1995.

LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção mineira pós-45. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MAULNIER, Thierry. O romance policial corresponde a uma necessidade? **A Manhã,** Rio de Janeiro, 29 abr. 1951. Letras e Artes, p. 8.

MAURIAC, François. **Commencements d'une vie**. Paris: Grasset, 1932.

------. **Les romancier et ses personnages** – precede d'une etude d'Edmond Jaloux, suivi de "L'éducation des filles". Paris: Éditions Corrêa, 1952.

------. **Un adolescent d'autrefois**. Paris: Flammarion, 1982.

MAUROIS, André. O "nosso" Bernanos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 15 fev.1953. Letras e Artes, p. 5.

MENDES, Murilo. "Attrahirei tudo a mim". **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 4. jan 1937, p. 106-7.

MENDES, Oscar. **Seara de romances**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

MENEGALE, J. Guimarães. Cornélio Penna, o Irrealista. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XVII, n.17. nov 1958, p. 38.

MIRANDA, Wander de Melo. A menina morta (Posfácio). In: PENNA, Cornélio. **A menina morta.** Rio de Janeiro: Artium, [19--].

------. Ficção poética e de atmosfera: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. **Seminário João Alphonsus**: A ficção mineira de Bernardo Guimarães aos primeiros modernistas. Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 123-147, 1981.

MOELLER, Charles. El teologo ante la evolution de la literature y de la imagen del hombre. In: VORGRIMLER, Herbert; GUCHT, Robert V. (org) **La teología en el siglo XX :** perspectivas, corrientes y motivaciones en el mundo cristiano y no cristiano. Madrid: La Editorial Catolica, 1973, p. 87-120.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas Gerais. In: ÁVILA, Affonso et al. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193-201.

MOUTINHO, José Geraldo. Em memória de Cornélio Penna. In: ------. **A fonte e a forma**. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 24-5.

NISHIKAWA, Iracema Eiko Karazawa. **Cadernos da hora presente**: contribuição da linha espiritualista para o estudo da literatura brasileira. 1978. Dissertação apresentada para titulação de Mestre Tese na área de Literatura Brasileira ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

OLIVEIRA, Martins de. **História da Literatura Mineira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

PENNA, Cornélio. **A menina morta.** Posfácio de Roberto Vecchi. Lisboa: Cotovia, 2006.

------. **A menina morta.** Rio de Janeiro: Artium, [19--].

------. Carta de Cornélio Penna, recentemente falecido, a seu colega M. Rebelo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1958. "Os Arquivos Implacáveis" de João Condé, p. 69.

------. Cornélio Penna considera-se um fantasma, porém não acredita em assombrações. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 198. 18 mar.1951. Letras e Artes, p. 5.

------. **Dois romances de Nico Horta**. Rio de Janeiro: Artium, 2000.

------. Flash –Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 24 out. 1948. Letras e Artes. "Os arquivos implacáveis" de João Condé, p. 8.

------. **Fronteira.** Prefácio de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Casa e romance. In:------. **Escritos da maturidade**: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959).Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. p. 310-313.

------. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro, José Olympio, v. XII, 1950.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Mauriac e o Padre Antonio. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1947. Letras e Artes, p.5.

REDAÇÃO. Cornélio Penna e seus romances. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 9. mar. 1958, p. 4.

------. Dostoievski, Mauriac e o romance moderno. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 22 abr.1951. Letras e Artes, p. 4 e 10.

------. François Mauriac fala sobre os seus personagens. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jun.1951. Letras e Artes, p. 5.

REDAÇÃO. No mundo das Letras – "Repouso", de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 16 mai. 1948. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – "Repouso", o grande romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1949. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – Cornélio Penna ainda este ano. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 5 dec. 1948. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – Novo romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1948. Letras e Artes, p.3.

------. No mundo das Letras – O livro de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1949. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – O novo romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1948. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – O terceiro romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 9 jan.1949. Letras e Artes, p. 3.

------. No mundo das Letras – O terceiro romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 17 out. 1948. Letras e Artes, p. 3.

REICHMANN, Ernani. **O trágico de Octavio de Faria**. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 1978.

REINHARDT, Kurt F. **The Theological Novel of Modern Europe** : an analysis of masterpieces by eight authors. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969.

REIS, Marcos Konder. A música do sangue. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 out. 1978. Suplemento Literário.

------. Lembrança de um caderno. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

ROUSSEAUX, André. **Littérature du vintième siècle**. Paris: Albin Michel, 1939.

SAINT JEAN, Robert de. **Julien Green par lui-même**. Paris: Éditions du Seuil, s/d.

SALDANHA, Ione. 3 dias na vida de Lúcio Cardoso e também uma pergunta: Por que até agora não deram a Lúcio o lugar de artista plástico a que tem direito? **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

SANTOS, Cássia dos. O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, interações, convergências, XI, jul. 2008, São Paulo, **Anais...** São Paulo, 2008.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. **Fronteiras da nação em Cornélio Penna**. 2004. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras na área de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SÃO JOÃO DA CRUZ. **Poesias completas**. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

SARRACENI, Paulo César. Uma casa assassinada. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20 out 1973. Suplemento Tribuna Literária.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. **Revista Brasileira**. Ano IX, n. 21-22. jan.-jun. 1958, p. 59-67.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4ª.ed., São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SEFFRIN, André. Um tormento sem fim. In: CARDOSO, Lúcio, ***Inácio, o enfeitiçado* e *Baltazar***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SENRA, Angela. **Baús de couro, Baús de ouro**: Minas de Autran Dourado. 1994.Tese de Doutoramento apresentada na área de Literatura Brasileira ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SIMÕES, João Gaspar. Introspecção e prospecção em literatura. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 250. 18 mai. 1952. Letras e Artes, p. 1 e 10.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAYLOR, R. **Metafísica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

TEIXEIRA, Evilázio Borges. Aventura pós-moderna. In: ------.**Aventura pós-moderna e sua sombra**. São Paulo: Paulus, 2005.

TEMERSON, Charles. Entrevista com Mauriac –premio Nobel de literatura. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1953. Letras e Artes, p. 4 e 10.

VATTIMO, Gianni. **Acreditar em acreditar**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

------. **O fim da modernidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, Érico. **Breve História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Globo, 1995.

VIANA, Djalma. O bom romance "Repouso". **A Manhã**, Rio de Janeiro, 11 set.1949. Letras e Artes, p. 2.

VIEIRA, José Geraldo. O novo romance de Cornélio Penna. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1949. Letras e Artes, p. 13.

WIGNITZER, Louis. "Letras e Artes" ouve François Mauriac em Paris. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1949. Letras e Artes, p.5-6.

-Artigos da revista *A Ordem*

AIRES, Leopoldo Sac. O sentido da geração nova. *9*(2): 227-232 , jul./dez., 1929.

ARANHA, Graça. Jackson de Figueiredo (sua modernidade). *9*(1): 188-189, jan/jun., 1929.

BARRETO FILHO, José. Romance. *10*(4):70-77, jul./dez., 1930.

BERNANOS, Georges. La France et le monde de demain. *26*(36): 34-45, jul./dez., 1946.

BRANDÃO, Wellington. Um quasi esboço de teoria sobre critica literaria. *9*(2): 169-171, jul./dez., 1929.

CAMPOS, Paulo Mendes. Três encontros com Bernanos. *26*(36): 366-368, jul./dez., 1946.

CARNEIRO, J. Fernando. Bernanos. *26*(36): 334-338, jul./dez., 1946.

CONGAR, Yves. D.P. Bernanos, romancista da graça. *30*(43):273-281, jan./jun., 1950.

CORÇÃO, Gustavo. Lembrança de Bernanos. *28*(40): 248-256, jul./dez., 1948.

------. Mauriac e seus críticos. *24*(31): 342-366, jan./jun., 1944.

CORRÊA, Roberto Alvim. Homenagem a Bernanos. *26*(36): 377-381, jul./dez., 1946.

COSME, Peixoto. Psicologia nde Sócrates. *16*(15): 233-238, jan./jun., 1936.

COUTINHO, Afrânio. A literatura na pesquisa da nova ordem da vida. *16*(15): 36-51, jan./jun., 1936.

DANTAS, Pedro. Crônica Literária. *11*(5): 103-109, 235-239,298-302,368-374, jan./jun., 1931.

DANTAS, Pedro. Crônica Literária. *11*(6): 43-48, 108-112, 174-176, 312-320, jul./dez., 1931.

ETIENNE FILHO, J. Octavio de Faria. *24*(31): 171-179, jan./jun., 1944.

FARIA, Octavio de. Bibliografia. . *9*(2): 209-211, jul./dez., 1929.

------. Cronica literaria. *10*(3): 37-40, 148-157, jan./jun., 1930.

------. Crônica Literária. *11*(5): 173-178, jan./jun., 1931.

------. Judas. *15*(14): 33-52, jul./dez., 1935.

------. Três tragédias à sombra da cruz. *15*(13): 455-463, jan./jun., 1935.

FIGUEIREDO, Jackson de. Capítulo de um ensaio sobre a obra de Afrânio Peixoto.*1*(1): 7-8, agosto, 1921.

------. Poetas de Nossa Senhora. *1*(2):23-26, setembro, 1921.

FRANCO, Oliveira. O sentido da obra de Jacques Maritain. *16*(15): 444-450, jan./jun., 1936.

FRANCO, Virgílio de Melo. Homenagem a George. *29*(41): 29-41, jan./jun., 1949.

FUSCO, Rosário. Notas sobre a novela. *10*(3): 203-207, jan./jun., 1930.

GOMES, Perillo. Uma poesia católica. *1*(5):71-74, dezembro, 1921.

HATZFELD, Helmut. George. *29*(41): 383-406, jan./jun., 1949.

HOUAGI, Michel A. Bernanos, peregrino da palavra. *26*(36): 351-355, jul./dez., 1946.

LAGE, Alfredo. A mensagem política de Bernanos. *22*(28): 217-240, jul./dez., 1942.

LEME, Sebastião Sac. Princípios e disposições gerais da "Ação Católica" na Arquidiocese do Rio de Janeiro. *15*(14): 97-102, jul./dez., 1935.

LIMA, Alceu Amoroso. A Idade Nova e a Ação Católica. *15*(14): 103-113, jul./dez., 1935.

------. Arte Cristã. *15*(13): 445-454, jan./jun., 1935.

------. Arte e Cristianismo. *25*(34): 12-17, jul./dez., 1945.

------. Bernanos. *28*(40): 239-247, jul./dez., 1948.

------. C.C.B. *15*(14): 375-386, jul./dez., 1935.

LIMA, Alceu Amoroso. Coligação Católica Brasileira. *15*(13): 345-371, jan./jun., 1935.

------. Cronica Literaria. *9*(1): 367-373, jan/jun., 1929.

------. Cronica Literaria. *9*(1): 498-499, jan/jun., 1929.

------. Discurso de recepção na Academia. *15*(14): 471-494, jul./dez., 1935.

------. Obedecendo. *9*(1): 5-6, jan/jun., 1929.

LIMA, Jorge de. A propósito de Georges Bernanos. *26*(36): 344-347, jul./dez., 1946.

------. Credo. *9*(1): 30-30, jan/jun., 1929.

MENDES, Murilo. Dom Quixote. *26*(36): 356-358, jul./dez., 1946.

MENDES, Oscar. Bibliografia. . *9*(2): 214-218, jul./dez., 1929.

MORAES, Durval de. Sem Asas. *9*(1): 32-33, jan/jun., 1929.

MOREIRA, Thiers Martins. Novo sentido aos programas de ensino. *16*(15): 223-232, 435-443, jan./jun., 1936.

NOGUEIRA, Hamilton. Dostoiewski, Chaplin ou o fracasso dos Anjos. *11*(6): 237-240, jul./dez., 1931.

------. Dostoiewsky e o mistério da iniquidade. *15*(13): 385-389, jan./jun., 1935.

OCTAVIO, Pedro. Homenagem a Bernanos. *26*(36): 369-372, jul./dez., 1946.

OLIVEIRA, Maria M. Ribeiro de. Um testemunho. *26*(36): 348-350, jul./dez., 1946.

PEIXOTO, Afrânio. Jackson de Figueiredo (O romancista). *9*(1): 249-255, jan/jun., 1929.

PELLEGRINO, Hélio. Viagem a Bernanos. *26*(36): 323-329, jul./dez., 1946.

PENNA, Cornélio. Declaração de Insolvência. *9*(1): 503-504, jan/jun., 1929.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Uma hora de Mauriac. *14*(12): 178-180, jul./dez., 1934.

PIMENTEL, Mesquita. Fecha o teu livro amigo. *11*(6): 285-290, jul./dez., 1931.

PIO XI. Carta a D. Sebastião Leme. *16*(15): 5-11, 192-201, jan./jun., 1936.

REDAÇÃO. 1º. Aniversário d'A Ordem.*1*(12): 177-179, julho, 1922.

REDAÇÃO. Bibliografia.*1*(1): 11-12, agosto, 1921.

------. Bibliografia.*1*(2): 29-20, setembro, 1921.

------. Bibliografia.*1*(5): 75-77, dezembro, 1921.

------. Boletim do Istituto de Cooperação Intelectual. *18* (19): 82-89, 198-208, 286-304, 388-401, 500-509, 588-597, jan./jun., 1938.

------. Correspondência.*24*(32): 171-175, jul.dez., 1944.

------. Jackson de Figueiredo. *9*(1): 3-4, jan./jun., 1929.

------. Livros e revistas – Os regenerados, de Octavio de Faria. *29*(42): 267-269, jul./dez., 1949.

------. Livros. *27*(37): 174-184, 541-544, jan./jun., 1947.

------. Nosso programa. *1*(1): 1-2, agosto, 1921.

------. Transcrição – Bernanos. *24*(32): 505-516, jul.dez., 1944.

------. Transcrição – O Cristianismo de François Mauriac. *27*(38): 273-285, jul./dez., 1947.

------. Transcrição – P.S. *24*(32): 517-523, jul.dez., 1944.

------. Transcrição –A crítica literária. A moral e a arte. *24*(32): 305-316, jul.dez., 1944.

------. Um ano de trabalho. *11*(6): 257-265, jul./dez., 1931.

REIS, M.G. A Ação Católica. *16*(15): 12-21, 428-434, jan./jun., 1936.

RESENDE, Otto Lara. “Rien que la verité”. *26*(36): 363-365, jul./dez., 1946.

RIBEIRO, Fábio Alves. Bernanos e os Católicos. *25*(34): 485:489, jul./dez., 1945.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *9*(1): 34-38, jan/jun., 1929.

------. A voz de uma geração. *11*(5): 270-272, jan./jun., 1931.

SECONDI, O.F. Pedro Sac. Bernanos e o cura da aldeia. *26*(36): 373-376, jul./dez., 1946.

SERRANO, Jonathas. Letras Católicas. *12*(7): 49-57, jan./jun., 1932.

------. Letras Contemporâneas. *15*(13): 63-68, 132-136, 241-243, 218-218, 404-408, 488-491, jan./jun., 1935.

SERRANO, Jonathas. Letras Contemporâneas. *15*(14): 70-75, 191-196, 269-273, 356-360, 450-453, 572-575, jul./dez., 1935.

------. Letras Contemporâneas. *16*(15): 355-359, 451-455, jan./jun., 1936.

------. Letras Contemporâneas. *16*(16): 258-263, jul./dez., 1936.

------. Letras Contemporâneas. *17*(17): 167-171, 626-629, jan./jun., 1937.

TORRES, João C. de Oliveira. Bernanos. *26*(36): 339-343, jul./dez., 1946.

------. Da crítica literária. *26*(35): 250-255, jan./jun., 1946.

VILELA, Orlando O. Sac. Observações à margem da mensagem cristã de Bernanos. *26*(36): 359-362, jul./dez., 1946.