

Thomas Bonnici

A Ficção de Graham Greene e a Impossibilidade de
uma Tragédia Cristã



1910000713



<u>Página</u>	<u>Linha</u>	<u>Errata</u>	<u>Corrige</u>
8	11	homo-	homos-
8	19	cerimônia	cerimônia
15	28	Suiça	Suíça
20	16	Liberia	Libéria
36	15	uma	um
36	23	duante	durante
39	7	possuia	possuía
42	16	possuia	possuía
42	24	possuia	possuía
43	6	possuia	possuía
47	30	profundamento	profundamente
50	24	Catolicosmo	Catolicismo
55	25	possuia	possuía
56	23	neque	neque
61	23	covardes os	covardes e os
72	13	idéais	idéias
72	21	romances	romance
75	13	Freira	Freire
78	24	ja	já
81	31	Joaquin	Joaquim
83	11	O Americano Tranquilo	<u>O Americano Tran-</u> <u>quilo</u>
84	24	<u>Viagem</u>	<u>Viagens</u>
85	1	de Genebra	<u>de Genebra</u>
85	21	um	uma
88	21	não-existencia	não-existência
93	11	Sófoc-	Sófo-
93	11	Eurípedes	Eurípides
93	13	Sófocles	Sófocles
93	14	Sófocles	Sófocles
95	12	triade	tríade
96	8	mudança	mudanças
96	19	Eurípedes	Eurípides
98	4	classicos	clássicos
99	9	destróem	destroem
100	1	Cymbeline	<u>Cymbeline</u>
100	14	Euripedes	Eurípides
101	4	heroica	heróica
101	8	dec-	de-
102	32	irresonsável -	irresponsável
110	3	secertas	secretas
111	11	destróem	destroem
120	14	intermediarias	intermediárias
122	1	extraordinario	extraordinário
127	28	crista	cristã
128	15	possuiam	possuíam
128	32	independenemente	independentemente
130	22	e	o
132	26	Eurípedes	Eurípides

<u>Página</u>	<u>Linha</u>	<u>Errata</u>	<u>Corrige</u>
135	23	e	a
138	4	o	a
140	5	temorária	temporária
145	5	e	o
145	6	seja	sejam
145	19	tambem	também
150	4	devida	devido
151	16	quê	que
153	24	tao	tão
157	8	episodio	episódio
163	1	primeira	primeiras
163	23	fazendo	fazenda
164	24	fazendo	fazenda
174	24	isse	disse
188	1	estaria	estará
193	13	agressao	agressão
194	14	fartou	farto
196	31	proporcionam	proporciona
202	21	destes	deste
202	24	possuia	possuía
207	34	"santo.	"santo".
213	17	de	se
217	8	pequena	pequenas
235	21	ceremoniazinha	cerimoniazinha
248	28	fólego	fôlego
251	6	ironica	irônica
252	19	<u>O Coração</u>	<u>"O Coração</u>
253	30	Helen	Helena
253	32	afeiçao	afeição
254	23	Perdurara-se	Pendurara-se
255	17	ceremoniazinha	cerimoniazonha
257	25	presunçao	presunção
259	1	vaigem	viagem
262	26	confissao	confissão
263	25	Némesis	<u>Némesis</u>
267	19	Némesis	<u>Némesis</u>
267	20	possuia	possuía
268	26	chega	chegada
277	30	salienta	saliente
278	1	en	em
279	18	era	eram
280	13	tantando	tentando
281	15	encontra	encontro
290	6	Fellewes	Fellowes
294	5	a	e
305	19	[perguntou Helena]	[perguntou Helena]
307	22	gnosis	<u>gnosis</u>

<u>Página</u>	<u>Linha</u>	<u>Errata</u>	<u>Corrige</u>
318	26	Helena	Helena,
328	8	dénouement	<u>dénouement</u>
336	30	Snow	Snow"
337	8	Quase uma vida	<u>Quase uma vida</u>
339	40	stricto sensu	<u>stricto sensu</u>
342	39	kilómetros	quilômetros
345	27	Brabdão	Brandão
347	27	reciocínio	raciocínio
348	10	hé	há
351	28	Ibid	<u>Ibid</u>
357	32	V	<u>V</u>

Thomas Bonnici

*A Ficção de Graham Greene e a Impossibilidade
de uma Tragédia Cristã*

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Esta-
dual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus
de São José do Rio Preto, para a obtenção do
Título de Doutor em Letras
(Área de Concentração: Teoria da Literatura)



713/96

1988



DEDICATÓRIA

GENITORIBUS

Dante & Antonia

FRATRIBUS

Michael, Francis, Victor, Helen & Nat

UXORI FILIISQUE

Cacilda, Erik & Priscilla

AGRADECIMENTOS

A Universidade Estadual de Maringá, cuja autorização permitiu o nosso afastamento para a realização do Curso de Pós-Graduação em Letras, bem como a elaboração desta tese;

A Biblioteca da Universidade de Malta (University of Malta), que nos enviou material bibliográfico indispensável para a nossa pesquisa;

A UNESP Campus de São José do Rio Preto, cujos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras, funcionários e bibliotecários nos proporcionaram as condições necessárias para a realização deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Carlos Daghljan, nosso orientador, pelas valiosas sugestões;

nosso profundo reconhecimento.

Thomas Bonnici

Nota explicativa

Resumo

Abstract

PRIMEIRA PARTE

1. Vida e obra de Graham Greene	8
1.1. A obra ficcional de Graham Greene antes de 1950	14
1.2. A obra ficcional de Graham Greene após 1950	25
1.3. Características principais da obra de Graham Greene	28
1.4. A obra de Graham Greene no Brasil	65
2. A concepção de tragédia	88
2.1. A evolução da tragédia	88
2.2. A teoria da tragédia	104
2.3. A visão trágica	113
2.4. Os elementos da tragédia	120
2.4.1. O herói trágico	120
2.4.2. O erro trágico	123
2.4.3. O destino e o livre-arbítrio	125
2.4.4. Peripécia, reconhecimento, sofrimento	130
2.4.5. Final feliz ou trágico ?	134
3. A "tragédia cristã"	138

SEGUNDA PARTE

4. <u>O Poder e a Glória</u>	150
5. <u>O Coração da Matéria</u>	216
6. Conclusão	331
Notas	335
Bibliografia	365
De Graham Greene	365
Sobre Graham Greene	366
Sobre a tragédia	370
Obras de outros autores e outras obras de teoria, história e crítica literárias	372

NOTA EXPLICATIVA

As indicações de fonte bibliográfica referentes ao corpus serão feitas no texto por meio dos números das páginas, de acordo com as edições citadas na Bibliografia, colocados entre parênteses logo após as citações ou alusões.

As indicações de fontes bibliográficas secundárias e comentários elucidativos serão feitos em notas colocadas no fim da tese. As obras pertinentes serão indicadas apenas pelo último nome do autor que aparece em caixa-alta na Bibliografia, seguido dos números das páginas em que se encontram as citações ou alusões. Se o nome do autor for mencionado no texto, apenas os dados complementares serão citados em nota.

As citações em português de obras em inglês foram traduzidas pelo autor deste trabalho, com exceção das obras do corpus e de outras já traduzidas e arroladas na Bibliografia.

Os termos técnicos em grego, relativos à tragédia, quando citados pela primeira vez, foram transcritos ao lado da correspondência portuguesa, que passou a ser usada com mais frequência daí por diante.

No primeiro capítulo, quando tratamos da obra de Greene em geral, ao citarmos os títulos de suas obras, demos em primeiro lugar o título em português nos casos de obras traduzidas, deixando o título original entre parênteses logo a seguir. Nos casos das obras não traduzidas, mantivemos, em primeiro lugar, o título original, colocando entre parênteses a nossa tradução ou uma tradução sugerida por algum articulista. Deste modo, nos capítulos seguintes, sempre que aludimos a essas obras, mantivemos este critério: no caso das obras traduzidas, título em português; quando não traduzidas, título em inglês.

Nos dois capítulos da segunda parte, optamos pelo uso de espaços maiores, sem subtítulos, para indicar as transições entre um tópico e outro, uma vez que os parágrafos iniciais de cada parte menor já indicam o seu tema.

"A Ficção de Graham Greene e a Impossibilidade de uma Tragédia Cristã"

Resumo

Este trabalho sobre a tragédia cristã na obra ficcional de Graham Greene divide-se em duas partes. Na primeira a vida e a obra do autor são discutidas; os romances de Greene são analisados e estudados em seu contexto histórico, dentro do processo de sua evolução temática, como também nos contextos do romance inglês e do romance católico; e há uma tentativa de se estabelecer a fortuna crítica de Greene no Brasil. Além disso, faz-se um estudo diacrônico da tragédia, sua teoria e evolução, dando ênfase à possibilidade de uma "tragédia cristã". Na segunda parte, O Poder e a Glória e O Coração da Matéria são analisados a fim de se verificar a existência da visão trágica e da "tragédia cristã" nos mesmos. Embora a "tragédia cristã" no sentido estrito não exista nos romances, conclui-se que O Coração da Matéria está mais perto da tragédia clássica do que da "cristã"; que O Poder e a Glória aproxima-se mais à "tragédia cristã" do que à clássica; ambos, porém, podem ser chamados de "tragédias cristãs".

"Graham Greene's Fiction and the Impossibility of a Christian Tragedy"

Abstract

This work on the incidence of "Christian Tragedy" in the fiction of Graham Greene consists of two parts. In the first place, the life and work of the author are discussed. Greene's novels are analyzed and studied in their historical environment, in the process of thematic evolution as well as in the context of the English and Catholic novel. Special reference is made to Brazilian criticism on Greene's literary work. Further, a diachronic study of Tragedy with its principal themes, theory and evolution is dealt with, especially with regards to the possibility of a "Christian tragedy". In the second place, The Power and the Glory and The Heart of the Matter are extensively analyzed so that it can be verified whether the tragic vision and a "Christian tragedy" may be found extant in them. Even though "Christian tragedy" in the strict sense cannot exist in the novels, yet it can be safely concluded that The Heart of the Matter is closer to Classical than to "Christian tragedy" and that The Power and the Glory is nearer to "Christian" than to Classical tragedy, even though both may be called "Christian tragedies".

PRIMEIRA PARTE

1. Vida e Obra de Graham Greene

Graham Greene, filho de Charles Henry Greene, diretor da escola pública de Berkhamsted, nasceu no dia 2 de outubro de 1904 em Berkhamsted, Hertfordshire, Inglaterra. O ambiente de classe média no qual nasceu e cresceu, a religião anglicana que impedia o desenvolvimento de sua imaginação e uma infância e adolescência conturbadas criaram tensões terríveis.¹ Graham Greene frequentou a escola de Berkhamsted. Suas narrativas autobiográficas mostram uma adolescência cheia de violência, sexo e maldade. Na escola de Berkhamsted havia torturas, homossexualismo e pornografia. Testemunhou a promiscuidade sexual de empregadas domésticas e o suicídio duplo de um rapaz e sua amante grávida.² Fez tentativas de suicídio e passou por um tratamento psiquiátrico. Estudou história em Balliol College, Oxford, onde publicava a revista Outlook. Seu primeiro livro foi uma coleção de poemas, Babbling April, publicada em 1925. Em Journey without Maps,³ narra a sua conversão prosaica ao Catolicismo: a instrução básica, a confissão geral e a cerimônia formal do batismo. Neste ano assumiu o posto de redator substituto do Times (Londres), onde ficou até 1930. Em 1927 casou-se com Vivien Dayrell-Browning e tiveram um casal de filhos. Foi em 1929, com a publicação de The Man Within, que Greene iniciou de fato sua carreira literária. Mais tarde Greene repudiaria a classificação dada pelos críticos à sua obra: livros anteriores e posteriores à sua conversão. Em Pontos de Fuga ele diz: "Todos os meus livros haviam sido escritos na condição de

católico ...Muitas vezes tenho sido forçado a declarar que não sou um escritor católico, mas um escritor que, por acaso, é católico".⁴ Insiste em dizer que, embora fosse recebido pela Igreja Católica, "naquela ocasião não fora emocionalmente tocado, mas apenas intelectualmente convencido; tinha o hábito de praticar formalmente a minha religião".⁵ Foi encarregado de visitar o México em 1938 e fazer uma reportagem sobre a perseguição religiosa naquele país. No quadriênio 1941-44 trabalhou no Foreign Office em Londres e depois em Serra Leoa na África. O Spectator de Londres contratou-o como crítico de cinema de 1937 a 1940 e como editor literário no período de 1940-1941. Foi diretor das editoras "Eyre and Spottiswoode" (1944-1948) e "The Bodley Heads" (1958-68), ambas em Londres. Recebeu os seguintes prêmios literários: Hawthornden Prize (1941), Black Memorial Prize (1949), Shakespeare Prize (1968), Thomas More Medal (1973) e Jerusalem Prize (1981). Além disso é doutor honoris causa de Cambridge University (1962), Edinburgh University (1967) e Oxford University (1979). As suas viagens internacionais forneceram farto material para muitos de seus livros: England Made Me (Suécia), The Power and the Glory (México), The Heart of the Matter (África Ocidental), The Quiet American (Vietnã), Our Man in Havana (Cuba), A Burnt-Out Case (Congo Belga), The Comedians (Haiti), The Honorary Consul (Argentina), Getting to know the General (Panamá e Nicarágua). Mora atualmente em Antibes na Riviera francesa.

Damos, a seguir, uma relação das principais obras de Graham Greene, iniciando pelos romances, que ele mesmo classificou como romances propriamente ditos e "entertainments" (E). Estes seriam os romances menos momentosos, diferentes daqueles, que seriam mais sérios:⁶ The Man Within (1929), The Name of Action (1930), Rumour at Nightfall (1931), Stamboul Train (1932) - E, It's a Battlefield (1934), England Made Me (1935), A Gun for Sale (1936) - E, Brighton Rock (1938), The Confidential Agent (1939) - E, The Power and the Glory (1940); The

Ministry of Fear (1943) - E, The Tenth Man (1944), The Heart of the Matter (1948), The Third Man / The Fallen Idol (1950), The End of the Affair (1951), Loser Takes All (1955) - E, The Quiet American (1955), Our Man in Havana (1958) - E, A Burnt-Out Case (1961), The Comedians (1966), Travels with my Aunt (1969), The Honorary Consul (1973), The Human Factor (1978), Dr Fischer of Geneva or the Bomb Party (1980), Monsignor Qui-xote (1982).

Livros de contos: Nineteen Stories (1947), mais tarde transformado em Twenty-one Stories (1954), A Sense of Reality (1963), May we borrow your husband? and other Comedies of the Sexual Life (1967).

Livros de viagens: Journey without Maps (1936), The Lawless Roads (1939), In Search of a Character: Two African Journals (1961), Getting to know the General (1984).

Peças teatrais: The Living Room (1953), The Potting Shed (1957), The Complaisant Lover (1959), Carving a Statue (1964), Alas, poor Maling (1975), The Return of A.J. Raffles (1975), Yes or no, and for whom the Bell chimes (1980).⁷

Ensaios: Collected Essays (1969), The Pleasure-Dome: The Collected Film Criticism 1935-40 of Graham Greene, organizado por J.R. Taylor (1972).

Autobiografia: A Sort of Life (1971), Ways of Escape (1980).

Poemas: Babbling April: Poems (1925), For Christmas (1951).

Literatura infantil: The Little Train (1947), The Little Fire Engine (1950), The Little House Bus (1952), The Little Steam Roller (1953).

Publicações em periódicos: As primeiras contribuições de Greene em poesia e prosa apareceram em The Berkhamstedian, a revista mensal da escola pública que ele frequentou. A partir de 1921 e, especialmente após 1922, quando começou a estudar em Oxford, alguns de seus contos e poemas tiveram reper-

cussão de âmbito nacional, sendo publicados em The Weekly Westminster (Londres), Oxford Outlook, Oxford Chronicle, Cherwell, Isis, The Decachord.

No período de 1925-1929 Greene fazia parte do corpo de redatores do Nottingham Journal e do London Times. Suas resenhas apareceram em The Glasgow Herald e Weekly Westminster. Entre 1932 e 1942 o Spectator publicou cerca de quatrocentas resenhas de livros, filmes e peças teatrais. Outros artigos, poemas, contos e resenhas apareceram em London Mercury, Fortnightly Review, Observer, Time and Tide, Now and Then, Life and Letters, The Tablet. Após a Segunda Guerra Mundial suas resenhas e artigos apareceram em Evening Standard, New Statesman, The Listener, The Month, Sunday Times, Picture Post, London Magazine e Punch. O público americano teve contato com o jornalista Greene através de Commonweal, Life, Harper's, The New Yorker, Esquire e New Republic.

Teatro e Cinema: Greene teve cinco de seus romances transformados em peças teatrais: Brighton Rock (Washington, D.C., 1942 e Londres, 1943), The Heart of the Matter (Boston, 1950), The Power and the Glory (Mulhouse, 1952), The Quiet American (Moscou, 1960) e Our Man in Havana (Praga, 1961).

Três contos ("The Lieutenant died last", "The Basement Room" e "Across the Bridge") e os doze romances seguintes foram transformados em filmes: Stamboul Train (Orient Express, 1934); A Gun for Sale (This Gun for Sale, 1942; Short Cut to Hell, 1957), The Ministry of Fear (The Ministry of Fear, 1944), The Confidential Agent (The Confidential Agent, 1945), The Man Within (The Smugglers, 1947), The Power and the Glory (The Fugitive, 1947); Brighton Rock (Young Scarface, 1948), The Heart of the Matter (The Heart of the Matter, 1953), Loser takes all (Loser takes all, 1954), The End of the Affair (The End of the Affair, 1956), The Quiet American (The Quiet American, 1958), Our Man in Havana (Our Man in Havana, 1960). Em apenas

quatro ocasiões (The Basement Room, Brighton Rock, Loser takes all e Our Man in Havana) Greene participou da elaboração do texto cinematográfico, mas escreveu sozinho o texto de quatro filmes: The Future's in the Air (1937), The Third Man (1949); The Stranger's Hand (1952) e St Joan (1957).

No início a crítica literária sobre os temas e a técnica de Graham Greene foi variada e inconsistente. Ele foi chamado de artista e de "picareta", de jansenista e de católico verdadeiro, de existencialista e de tomista. Tal confusão se deu devido à falta de conhecimento das obras de Greene do período de 1929 a 1940 especialmente por críticos norte-americanos. A partir de 1946 sua obra foi apreciada, avaliada e comentada extensivamente, embora muitos críticos ainda ignorassem obras importantes como It's a Battlefield e England Made Me. Outros o avaliaram apenas como escritor de "thrillers" e não como um romancista sério e profundo.

As primeiras apreciações englobando todas as obras⁸ literárias anteriores publicadas em revistas de língua inglesa foram de Arthur Calder-Marshall em Horizon (1, 1940) e de H. Sylvester em Commonweal de 25 de outubro de 1940. O primeiro livro crítico em inglês foi publicado em Buenos Aires em 1946 sob o título The Power and the Glory: a Novel by Greene de L.E. Rillo. Após esta data surgiram inúmeros e variados livros, artigos e dissertações, abrangendo todos os aspectos da obra do autor.

A crítica francesa, ao contrário, foi-lhe mais favorável. As primeiras apreciações críticas francesas sobre Greene foram Esquisses Anglaises (Paris, 1949) de C.E. Engel, Mes grands Hommes (Monaco, 1949) de François Mauriac, Graham Greene (Paris, 1949) de J. Madaule, Graham Greene, témoin des temps tragiques (Paris, 1949) de Paul Rostenne e Graham Greene (Paris, 1953) de Victor de Pange.

- Roy menciona o ensaio de Jean-Louis Curtis, Impressions de Londres, 1948, que fez um comentário lamentando uma certa renitência da parte dos críticos ingleses para apreciarem os valores morais das obras de Greene. Esta divergência de apreciação crítica provavelmente se deve ao fato de que a temática dos romances de Greene se encaixa com maior facilidade num país tradicionalmente católico como a França. A crítica francesa, limitando-se a avaliar a obra de Greene sob o prisma literário e não como um tratado filosófico, mostrou-se mais sensível e mais sutil do que as críticas inglesa e norte-americana.⁹

Muitos autores colocam a obra de Graham Greene em três períodos. Os romances do primeiro período (1929-1935), difíceis de serem classificados, consideram o crime do ponto de vista sócio-político. São experimentos iniciais na psicologia de personagens imbuídos de um humanismo romântico que, aos poucos, desaparece, dando vazão à modernidade existencial dos romances posteriores. O segundo período (1938-1951), que inclui a assim chamada "trilogia católica", caracteriza-se pelos temas do pecado, da natureza da maldade, da perseguição, da salvação e da graça. Embora o corpus literário de Greene não esteja encerrado, pois o autor ainda vive, podemos caracterizar o terceiro período (1951-1984) como uma repetição dos temas anteriores com formas não especificamente religiosas, marcadas por maior simpatia e percepção, porém, vistas de uma posição mais engajada (às vezes, terceiro-mundista) e tipicamente irônica. A comédia também desponta nitidamente e faz sucesso em seu desenvolvimento.

1.1. A obra ficcional de Graham Greene antes de 1950

A análise que ora iniciamos, a partir do quadro seguinte, tem por finalidade identificar os temas, o estilo e a técnica narrativa que se manifestam gradativamente, culminando nas obras primas. Embora nos restringindo aos romances, fazemos menção de outros gêneros, especialmente as biografias e os relatos de viagens, na tentativa de fundamentarmos a evolução e o desenvolvimento dos temas.

Quadro sinótico dos principais temas na obra ficcional de Greene
(R = romance, T = "thriller", E = "entertainment", P = peça teatral)

Título	Classe	Contexto	Perseguição	Traição	Morte	Suicídio	Compaixão	Ambiguid.rel.
The Man Within	R	contrabando	x	x	x	x	x	x
The Name of Action	T	revolução		x			x	x
Stamboul Train	E	luta de classe	x	x	x			x
It's a Battlefield	T	comunismo / justiça		x	x	(tentativa)	x	
England Made Me	T	finanças	x		x			
A Gun for Sale	E	guerra	x	x	x			x
Brighton Rock	R	delinqüência	x	x	x	(tentativa)	x	x
Confidential Agent	E	tensão pré- guerra	x	x	x			
The Power and the Glory	R	México	x	x	x		x	x
Ministry of Fear	E	quinta coluna	x	x	x	x	x	
Heart of the Matter	R	colônia bri- tânica		x		x	x	x
End of the Affair	R	Inglaterra na guerra		x	x		x	x
The Quiet American	R	Vietnã		x	x		x	
The Living Room	P	-		x	x	x	x	x
Complaisant Lover	P	-		x			x	
Our Man in Havana	E	Cuba	x	x	x			x
A Burnt-Out Case	R	Congo Belga		(acusação)	x			
The Honorary Consul	R	Argentina	x		x			
The Human Factor	R	agente secre- to	x		x		x	
Dr Fischer	R	Suiça		x	x	x		
Mgr Quixote	R	Espanha	x		x			

Em O Outro Eu (1929, The Man Within) Andrews, filho de contrabandista, orienta os fiscais sobre o paradeiro dos criminosos. Por acaso, ele encontra Elizabeth, que o incentiva a testemunhar contra os malfeitores. Os contrabandistas são absolvidos, Andrews trai Elizabeth e a abandona. Os contrabandistas perseguem Elizabeth, levando-a ao suicídio. Andrews, atormentado por sentimentos de culpa, suicida-se quando estava sendo levado ao julgamento acusado de homicídio. The Name of Action (1930, O nome do ato) narra a história de Oliver Chant, que se fez revolucionário contra o ditador Paul Demessener. Anne-Marie Demessener, esposa do ditador, torna-se infiel duplamente quando se apaixona por Oliver e lhe conta que seu marido é impotente. Por outro lado, Oliver trai sua amante Anne-Marie, quando ele revela aos revolucionários o segredo do ditador. Durante o levante para derrubar a ditadura Oliver salva o ditador ferido e abandona definitivamente a amante. Rumour at Nightfall (1931, Boatos no crepúsculo) narra episódios ocorridos na Espanha durante as guerras carlistas.

Estes três romances foram considerados por Greene como "juvenilia". (Ele mantém apenas The Man Within em suas obras reunidas). A falta de delineamento caracterológico, de coesão e integração interna evidencia-se neles. A razão disso estaria no fato de que Greene trabalhava então como jornalista, utilizando sensacionalismos, grosserias e brutalidade nas reportagens.

Porém, logo se percebe o tema da perseguição e a idéia da traição. A redenção, parcial e ambígua obtida quando Andrews se suicida e quando Oliver presta socorro a Demessener, é outro elemento próprio da narrativa de Greene. Estes três elementos serão desenvolvidos mais tarde e serão os pontos-chaves de sua narrativa.

Expresso do Oriente (1932, Stamboul Train) conta a viagem de Londres a Istambul. A trajetória com cinco grandes pa-

radas (correspondente à divisão do romance em cinco partes) tem um destino final para todos e um destino particular para cada um de seus personagens. No meio de intrigas amorosas (homo e heterossexuais) e grande ambição, a pessoa de Czinner, o revolucionário, destaca-se pelo seu idealismo e inocência. Segundo Czinner, o mundo (que o reacionário Coronel Hartep aceita sem questionamento) deveria ser mais justo. A sua hamartia consiste na sua concepção dualista daquilo que realmente é e daquilo que deveria ser. Ele vai à morte — consequência lógica de sua inocência e de seu idealismo. A sua consciência e percepção redimem seu erro trágico.

Greene chama Expresso do Oriente de "entretenimento". Realmente o livro foi escrito muito depressa e, embora lhe falte uma certa coesão interna, é um romance que demonstra um sensível avanço sobre os anteriores. Prenuncia, de fato, uma futura caracterização mais consistente e integrada.

É um campo de batalha (1934, It's a Battlefield) conta a história de Jim, um comunista, que mata um policial que tinha ofendido sua esposa Milly. Condenado à morte, Jim espera a execução da sentença. Conrad Drover, irmão de Jim, quer que a justiça seja feita e trabalha incessantemente para a absolvição do irmão. Todos os personagens, influenciados pela emoção e pelo egoísmo, demandam justiça, cada um a seu modo: o comissário tem uma idéia muito rígida de sua missão; a esposa do policial morto, a senhora Coney, insiste na execução de Jim; o comunista intelectual sr. Surrogate deseja que Jim morra como um mártir. Condor, o jornalista, e o capelão da prisão, embora denunciem a arbitrariedade da justiça, não têm forças suficientes para colocar o problema dentro da perspectiva correta. O capelão se desespera e exclama: "I can't stand human justice any longer. It's arbitrariness. It's incomprehensibility". Também Conrad, o homem que vê os fatos objetivamente, desespera-se diante de sua corrupção quando seduz sexualmente

sua cunhada Milly. Neste ínterim, Jim, cuja sentença foi comutada em prisão perpétua, tenta o suicídio porque pensa que Milly o trairá durante os anos que ele passará na prisão.

A fábula reflete a situação caótica do período na Inglaterra e na Europa em geral. Trata-se de um romance amargo e irônico onde muitas pessoas, perdendo de vista o conjunto do problema, lutam seu próprio combate individual. Porém, o romance é difuso demais, com excesso de personagens. Os mesmos temas, todavia, perpassam a narrativa: a luta pela justiça, a traição, o desespero, o individualismo e a inocência, elementos que Greene retomará com mais vigor e mais perfeição nos romances posteriores.

Em Bela e Querida Inglaterra (1935, England Made Me) Anthony e Kate Farrant, irmãos gêmeos, envolvem-se com Krogh, o chefe de um enorme império financeiro. Krogh casa-se com Kate. A partir deste casamento resulta um envolvimento maior de Anthony nos negócios duvidosos de Krogh. Anthony enfrenta Krogh por causa de sua corrupção, tenta fugir, mas é assassinado porque sabe demais sobre as transações ilegais do milionário.

Este romance, onde Greene usa pela primeira vez a técnica do fluxo de consciência, foi um fracasso por causa de sua prolixidade e verbosidade. Há nele uma amargura maior e uma ironia muito profunda, que o colocam, em termos temáticos, como um avanço na narrativa de Greene. Embora Greene não esteja primariamente preocupado com a justiça, ele insiste nos efeitos nefastos do capitalismo sobre os indivíduos. Ele salienta a fragmentação da sociedade classista e destaca personagens (chamados déclassé) que tentam obliterar seu passado e sua classe social. Acrescente-se também a importância que Greene dá ao instinto de corrupção que o julga inerente ao processo da vida. Novamente há a passagem da inocência à corrupção, a temática mais desenvolvida por Greene nos romances posteriores.

Pago para matar (1936, A Gun for Sale) narra a história de Raven, encarregado de matar o chefe de um governo europeu. Foram-lhe pagas duzentas libras em dinheiro roubado. Enquanto Raven é perseguido, a Europa está à beira da guerra. Raven confessa tudo o que aconteceu a uma garota, amante do inspetor de polícia. Ela o trai.

A ligação entre Pago para matar e os romances posteriores é evidente. Raven denuncia Pinkie, embora este esteja mais consciente da maldade enquanto Raven não está. As condições ambientais e familiares de Raven (sua feiura, o enforcamento de seu pai, o suicídio da mãe) levam o leitor à compaixão. O romance mostra um quadro horrível da sociedade: as favelas, a cidade industrializada, o planejamento de guerra e a perseguição contra Raven.

Em O Condenado / A Inocência e o Pecado (1938, Brighton Rock) Pinkie herda a chefia de uma turma violenta, mata Fred diante da possibilidade de delação, passa de um crime para outro a fim de escapar da justiça. Ida Arnold tornou-se a perseguidora de Pinkie enquanto Rosa, uma moça inocente e ingênua, o ama e protege. Pinkie, no auge de sua maldade, casa-se com Rosa para evitar uma possível delação dela. O pacto de suicídio proposto por Pinkie e aceito por Rosa não se realiza devido à perseguição incansável de Ida. Pinkie morre quando se precipita de um abismo. O sacerdote católico que ouve a confissão de Rosa após a morte de Pinkie consola-a falando da infinita misericórdia de Deus.

Neste romance há um avanço sensível em comparação aos anteriores. A caracterização especial do Bem e do Mal personificados em Rosa e Pinkie, os personagens totalmente déclassé, a perseguição incansável, a traição, a crueldade, o condicionamento da infância, a percepção profunda da existência do Mal pelos personagens católicos e a confiança ilimitada na

misericórdia divina fazem com que este romance seja realmente um ponto de chegada diante dos romances anteriores que lhe preparam o caminho. É também um ponto de partida para a trilogia católica de Greene, pela qual reintroduz, segundo alguns críticos, o sentido religioso no romance inglês e mostra a importância dos atos humanos aos olhos misericordiosos de Deus.

O Condenado se destaca também pelo simbolismo que estava em estado embrionário nos romances anteriores. Por exemplo, a perseguição simboliza a procura do homem por Deus; a violência externa simboliza as tensões na alma humana e a brutalidade existente no mundo moderno. Ainda há muitas imperfeições no romance, como, por exemplo, a caricatura de Ida Arnold e o dualismo na caracterologia de Pinkie e Rosa. Estas imperfeições serão sanadas em O Poder e a Glória e O Coração da Matéria.

Jornada sem Mapas (1936, Journey without Maps) narra o itinerário que Greene fez na Libéria, de trem e a pé, por várias centenas de quilômetros até a Guiné francesa. The Lawless Roads (1939, As estradas sem lei) conta a viagem que Greene fez às províncias de Tabasco e Chiapas no México no auge da perseguição religiosa.

Estes dois livros — relatos de viagens — podem ser entendidos em dois níveis, o literário e o simbólico. A entrada no coração da África é uma indagação sobre a civilização e o primitivismo: o progresso material que gera a violência e o primitivismo que traria a paz à humanidade. Esta indagação continua no México, onde o primitivismo se organiza não numa forma pagã (como na África), mas sob a égide do Catolicismo. No México, Greene localiza o materialismo em "the drugstore and the Coca-cola, the hamburger, the sinless empty graceless chromium world" como alternativa proposta em lugar do Catolicismo. O conforto religioso encontrado no meio da sujeira e da pobreza faz mais sentido do que o conforto proporcionado pelo

materialismo "civilizador". Nos dois relatos Greene foi incapaz de responder à própria pergunta: Por quê a ilusão do progresso é pior do que o primitivismo inicial? Aqui as indagações existenciais do autor desabrocham-se em duas obras-primas.

The Confidential Agent (1939, O agente confidencial) vem logo antes de O Poder e a Glória e está ligado ao tema de Pago para Matar e à tensão criada pela situação anterior à guerra.

A guerra civil existente numa república obriga as autoridades a mandar um emissário D para comprar carvão. D se apaixona por Rosa, filha do capitalista proprietário do carvão e a quem se dirige em missão secreta. D consegue parar a produção de carvão e a sua fuga se concretiza graças ao amante de Rosa (um judeu que foge para o lado dos rebeldes). Os capitalistas não conseguem vender seu carvão com lucro. Tampouco podem manter seus subordinados obedientes às leis capitalistas. A felicidade futura de Rosa e D não é nada garantida. Ela mesma diz: "Você logo estará morto: você nem precisa me dizer isso, mas agora ...".

Embora The Confidential Agent seja um romance empolgante, ele não está à altura dos outros romances de Greene. Nele há a idéia de personagens "déclassé", desvinculados de suas origens por inclinação e inteligência, mas incapazes de se acomodar novamente por causa das mudanças frenéticas que assolam o mundo. Rosa e D (a exemplo de Anthony e Kate; Conrad Drover; Minty, Krogh, Pinkie, Anne e Raven) são pessoas psicologicamente desenraizadas e se sentem socialmente órfãos porque têm consciência de serem joguetes nas mãos dos poderosos. A alegria e a felicidade não fazem parte de seu mundo, são os deserddados da terra. Outra idéia subjacente neste e nos demais romances de Greene é o pessimismo e a falta de esperança no mundo chamado civilizado. (D é muito semelhante a Scobie com sua obsessão de traição, suspeita, dor e morte). Parece

que a iniquidade e o mal mobilizam as pessoas para que o mundo seja pior, mais violento e menos humano. Em suma, é o mesmo romance de Greene com suas idéias de perseguição, medo e desespero acrescidos aos terrores da guerra e do massacre de vidas humanas.

Em O Poder e a Glória (1940, The Power and the Glory) conta-se que na província de Tabasco, no México, a perseguição religiosa ainda continua. As manifestações religiosas foram sufocadas, todos os sacerdotes fugiram ou foram executados e o povo mexicano ainda não tinha recebido os bens prometidos pelo comunismo. O único sacerdote vivo na província é o protagonista do romance. Ele não é um santo; gosta de bebida alcoólica e tem uma filha. Ele tenta fugir várias vezes, mas nestas ocasiões seu senso de dever sacerdotal sobrepuja o da própria sobrevivência. O tenente, seu inimigo mortal, não lhe dá trégua e, finalmente, captura-o numa emboscada e o leva à execução. O sacerdote anônimo morre, ciente de sua vida desregrada, mas confiante na infinita misericórdia divina.

Os temas anteriores são retomados nesta narrativa: o sexo; a perseguição; a traição, a inocência, o pessimismo, as personagens abatidas e deprimidas e a misericórdia divina. Porém, neste romance há concentração e economia diegética jamais vistas nos romances anteriores. A total coerência da narrativa reside no relacionamento íntimo entre os personagens e a fábula. Comparando-o a O Condenado há um avanço sensível: o Bem e o Mal, caracterizados separadamente em Rosa e Pinkie, manifestam-se em O Poder e a Glória, onde a força e a fraqueza estão misturadas num único personagem, no sacerdote perseguido. Mesmo a caracterização secundária (como a senhora Fellows, Coral, o senhor Tench e o mestiço) é brilhante.

O Ministério do Medo (1943, The Ministry of Fear) mostra a experiência diária da tragédia da Segunda Guerra Mundial na

vida do povo londrino, testando a veracidade das idéias de Greene. A guerra fez com que o mundo imaginado por Greene se transformasse, se adaptasse ou explodisse de vez. É neste contexto que se situa a fábula de O Ministério do Medo, que trata da existência de uma quinta coluna no país em guerra. Em sua vida pregressa Arthur Rowe sente compaixão por um simples rato que tem a espinha dorsal quebrada. Ele o mata para não vê-lo sofrer. Mais tarde, Arthur pratica eutanásia em sua esposa por ser ela portadora de uma doença terminal. Por acaso, numa feira, ele ganha um bolo, onde estão escondidas fotografias e fórmulas secretas pertencentes aos inimigos. Por causa disso, Arthur torna-se um homem procurado. Anna Hilfe, a irmã do organizador da quinta coluna, descobre o problema de Arthur e, por compaixão, quer ajudá-lo. Ela percebe que Arthur está com um grave problema sem saber. Arthur, porém, aproveita esta ocasião e delata o envolvimento do organizador da quinta coluna à polícia. Isso acarreta o suicídio do organizador. Num atentado à sua vida, Arthur perde a memória e Anna (nesta altura, apaixonada por ele) espera que o complexo de culpa criado pela eutanásia seja também esquecido. Mas isso não acontece, e quando Arthur se compromete a amá-la está se comprometendo com uma vida de mentiras e hipocrisia.

Este romance é comprometido pelos defeitos do melodrama, por situações por demais turbulentas e pela caracterização escassa e superficial. Exemplo disso é o comportamento desesperado dos nazistas e o ódio à violência que leva Arthur, paradoxalmente, a matar sua esposa por motivos nobilíssimos. A ironia e o paradoxo estão por trás das ações dos personagens e tornam o romance empolgante, apesar de uma caracterização fraca. Os personagens não se importam com as conseqüências de suas ações e nem sequer as examinam minuciosamente. Os dilemas que eles enfrentam são muito grandes e terríveis para se darem

conta deles. Por isso, estes dilemas desencadeiam uma série de ações e reações complicadas para a sua personalidade. Os temas da paixão, do amor, do dilema, do medo de fazer o outro sofrer dão um toque de trágico ao personagem e transformam o romance em algo bem próximo da tragédia, o que se observa no romance seguinte de Greene, talvez o melhor de todos.

O Coração da Matéria / O Nó do Problema (1948; The Heart of the Matter) conta a história de Scobie, um policial recém-convertido ao Catolicismo que mora com sua esposa, Luísa, numa colônia britânica no oeste africano. O conflito começa quando ele não recebe a promoção esperada. Luísa fica zangada e decide tirar férias e viajar até a África do Sul. Scobie não tem dinheiro para custear a viagem, mas, por ternura e compaixão, empresta dinheiro de Yusef, um sírio, para financiar a viagem. Na ausência de Luísa, Scobie começa um caso amoroso com Helena Rolt, viúva aos dezenove anos, salva depois de um naufrágio no litoral africano. Luísa fica sabendo do caso de amor de seu marido e volta à colônia imediatamente. Para ter uma prova concreta de que Scobie ainda a ama, Luísa pede que ele tome comunhão. Scobie não quer desagradar a esposa, mas não pode prometer, em confissão, abandonar Helena. Aceita o pedido da esposa e recebe a comunhão em pecado mortal. Após este episódio, a compaixão e o amor pelas duas mulheres fazem-no planejar o próprio suicídio. Ele se mata sem que Luísa e Helena percebam que foi um suicídio e não um caso de angina pectoris. Luísa vai ao sacerdote e a conversa gira em torno da infinita misericórdia de Deus, que envolve e alcança tudo, muito mais do que os homens podem imaginar.

Talvez o melhor romance de Greene por causa de sua economia, equilíbrio e uniformidade de estilo, O Coração da Matéria desenvolve com pleno êxito os temas de todos os seus romances anteriores: a ternura, a compaixão, o medo, o amor,

o desespero, a salvação. Greene chega ao auge das implicações da fé cristã: o amor, a misericórdia e o mistério de Deus. O embrião temático, que começou a se desenvolver nos primórdios da década de trinta e que já se manifestava em todos os seus romances, desabrochou após vinte anos numa narrativa fecunda no que concerne o objetivo da fé cristã. A sustentação desta temática deve-se a uma caracterização feliz de Scobie, Luísa, Helena, Padre Rank e outros.

1.2. A obra ficcional de Graham Greene após 1950

Embora o dilema entre o Bem e o Mal envolvendo os personagens não seja tão explícito sob um ângulo católico, pode-se dizer, entretanto, que o mesmo conflito entre a compaixão e o desespero ainda permanece. Fim de Caso / Crepúsculo de um Romance (1951, The End of the Affair) foi um retrocesso literário depois da magnífica tragédia de Scobie. Este fracasso foi devido a uma série de teofanias descabidas no final do romance. O Americano Tranquilo (1955, The Quiet American), fruto da experiência de Greene como repórter na guerra franco-vietnamita, trata do mesmo tema de compaixão, otimismo, inocência num mundo violento e corrupto, através de magníficas descrições.

Em suas peças teatrais, O Living Room (1953, The Living Room), O Galpão do Jardim (1957, The Potting Shed), e O Amante Complacente (1959, The Complaisant Lover), Greene desenvolve os temas da infidelidade conjugal, da compaixão pelo pecador, do sacrifício da vida, da vontade de fazer o outro feliz às custas da renúncia da própria felicidade. Nos romances Nosso Homem em Havana (1958, Our Man in Havana) e Um Caso Liquidado (1961, A Burnt-Out Case), Greene volta ao seu melhor estilo. Embora o primeiro romance esteja repleto de ironia e

paródia diante da atuação do "espião" Wormold junto ao serviço secreto britânico; o segundo romance traz de volta a temática do homem vítima da indiferença e do sofrimento. Na epígrafe Greene descreve o personagem principal; Querry, citando Dante: "Io non mori, e non remasi vivo". Suspeita-se de que o personagem Querry seja mais autobiográfico do que parece. Os Comediantes (1966, The Comedians) e Viagens com minha Tia (1969, Travels with my Aunt) dão início a uma contextualização sul-americana da narrativa de Greene. Em In Search of a Character (1961, A procura de um Personagem); dois relatos de viagens na África, Greene revela seu laboratório literário.

Os seus livros de contos Twenty-one Stories (1947; 1954, Vinte e um contos); A Sense of Reality (1963, O senso de realidade) e May We Borrow Your Husband ? (1967; Podemos emprestar seu marido ?) são centelhas da vida íntima das pessoas, às vezes cômica, às vezes trágica. Todavia, os contos não estão à altura dos romances. O Greene das décadas de 70 e de 80 manteve-se atual; não-conformista; ligeiramente terceiro-mundista e anti-capitalista. A temática de O Cônsul Honorário (1973, The Honorary Consul), O Fator Humano (1978, The Human Factor), Doutor Fischer de Genebra ou a Festa da Bomba (1980, Doctor Fischer of Geneva or the Bomb Party) e Monsenhor Quixote (1982, Monsignor Quixote) demonstra a sua contemporaneidade e vitalidade aos oitenta anos de idade. Nota-se, especialmente nestes últimos dois romances; a sua velha temática incorporada à parábola. Doutor Fischer de Genebra é a história de um veterano de guerra que se casa com Ana Luísa; filha de um milionário suíço; Dr. Fischer. Dr. Fischer odeia a raça humana; suas festas reservadas a um grupo seletíssimo de pessoas ricas e gananciosas são planejadas para humilhá-las. Alfred Jones; o genro; mantém-se livre da vingança de Fischer. Alfred tenta o suicídio após o acidente que matou Ana Luísa numa pista de

esqui. Jones sobrevive e torna-se amigo de Steiner que Fischer levou à falência por causa de uma "traição" amorosa. Finalmente, o Dr. Fischer quer saber se estes "amigos" estariam dispostos a arriscar a própria vida, jogando uma espécie de roleta russa em troca de uma quantia exorbitante de dinheiro. Só um não foi seduzido pelo dinheiro, o que significou derrota para o Dr. Fischer, que se suicidou logo em seguida. Jones e Steiner tentam encontrar, por sua vez, algum sentido para sua existência miserável. É incrível como as mesmas palavras, frases e temas reaparecem nesta comédia negra: o ódio de Fischer, a vingança de Steiner, a traição conjugal, os elementos religiosos, o suicídio, a roleta russa e as palavras obscenas.

O último romance de Greene, Monsenhor Quixote, lembra muito o estilo das parábolas. Trata-se de uma viagem de Mons. Quixote, um sacerdote ingênuo e cheio de dúvidas, com o ex-prefeito de El Toboso, apelidado Sancho, por certas regiões da Espanha. O diálogo entre o sacerdote católico e o prefeito comunista contém muito mais humor, compreensão e ternura do que seu similar italiano Don Camillo e Peppone de Giovanni Guareschi. O grande tema de Greene está presente: Deus ama e salva especialmente aqueles que são abandonados por todos. A dúvida, o não-conformismo, a viagem, a perseguição, a morte de Mons. Quixote são meios que Greene utiliza mais uma vez para mostrar a dicotomia existente no mundo e a ação envolvente de Deus.

Os seus três livros autobiográficos, Quase uma Vida (1971, A Sort of Life), Pontos de Fuga (1980, Ways of Escape) e Um Lobo Solitário (1984, Getting to Know the General) iluminam as circunstâncias, atitudes, comportamentos, situações e ocasiões que dão o contexto de sua obra literária, além de esclarecer aspectos biográficos importantes sobre o autor. Este último livro, embora seja um relato de viagens na América

Central (especialmente no Panamá e na Nicarágua) e de encontros com personagens políticos (especialmente o General Omar Torrijos Herrera),⁴ acontecidos de 1976 a 1983, apresenta uma temática que se aproxima dos "fatos" de seus romances. Omar é descrito como uma figura trágica, destinada a morrer, obcecado pela idéia da morte, para dar uma vida real (a independência verdadeira) ao povo panamenho. O Lobo Solitário mostra o não-conformismo de sempre diante da intolerância dos regimes capitalistas e diante da pobreza das repúblicas centro-americanas. Os ideais pró-independência autêntica misturam-se com o anti-americanismo, a condenação da traição política e o ideal do primitivismo ventilados em outros romances.

1.3. Características principais da obra de Graham Greene

O romance inglês do fim do século XIX e do começo do século XX caracteriza-se por uma grande amplitude e pujança,⁵ fruto do intelectualismo, realismo e impressionismo. Foi o produto de uma cosmovisão imperialista inerente à época vitoriana. Seu estilo, porém, permaneceu tradicional. As experiências de Joyce e Woolf foram relativamente curtas e os romancistas contemporâneos de Greene voltaram à maneira tradicional de expressão, embora introduzissem alguns aspectos dinâmicos daquele período experimental. Há indícios de que Greene foi influenciado pelas primeiras obras de Joseph Conrad, Henry James¹⁰ e pelos Dubliners de Joyce. Greene é um escritor tradicional enquanto vinculado à corrente principal do romance inglês; ele é experimentalista¹¹ enquanto usa os melhores instrumentos daquela tradição para explorar os problemas da existência humana. Greene discursa sobre elementos inefáveis, — a possibilidade da salvação humana no meio do pecado; — através de um estilo literário simples e tradicional.

A crítica em geral faz uma série de objeções à obra de Greene. Há uma ausência séria de experimentação na narrativa. Os problemas éticos levantados são mais apropriados ao século XIX do que ao século XX. Greene, por outro lado, não teve um amadurecimento progressivo no decurso de sua vida literária como aconteceu com Dickens.¹² Além disso, os críticos alegam que seus romances não têm, por exemplo, o alcance de Guerra e Paz de Tolstoi nem a profundidade dos romances de Hardy.

Graham Greene se insere na literatura inglesa do século XX com mais de cinquenta anos de vida literária. Muitos críticos admitem o declínio acentuado no romance contemporâneo inglês, quando o comparam à obra de Joyce ou Lawrence. Alegam que o romance contemporâneo perdeu a vitalidade e o poder temático dos romances das primeiras décadas deste século. É claro que todo romancista desenvolve sua obra dentro de um contexto histórico: como fruto deste contexto, pode nele inserir sua obra literária ou rebelar-se contra ele. Os contemporâneos de Greene, como C.P. Snow, Evelyn Waugh, Lawrence Durrell, William Golding e Angus Wilson mostraram que o romance inglês continua cheio de vitalidade, desenvolvendo temas e levantando problemas de máxima importância para o homem do século XX.

Na realidade, Greene e os escritores contemporâneos ingleses jamais se entregaram a novas e ousadas técnicas literárias. A experimentação não é o objetivo ou o método de Greene. Através de seu método tradicional Greene chega a dimensões mais profundas: para realçar as complexidades da existência moderna, ele considera um simples homem como, por exemplo, o sacerdote alcoólatra mexicano, colocando-o em situações de turbulências e mudanças, para examinar a luta e a tragédia daí resultantes. As polaridades representadas pelo tenente (o poder totalitário crescente) e pelo sacerdote (a decadência dos valores espirituais) são melhor examinadas pelo método de Greene.

Os personagens de Greene possuem um profundo significado alegórico e ele usa a técnica da alegoria enraizada na vida para realçar o efeito dramático. Só após entender o plano da narrativa é que se pode perceber a alegoria de Greene. Este fenômeno ocorre porque seu simbolismo surge espontaneamente na narrativa. Greene tece-o de tal maneira que parece ter o efeito de uma ação retardada (as algemas enferrujadas e o rosário quebrado em O Coração da Matéria). Talvez aqui esteja o experimentalismo de Greene, quando adapta a melhor técnica alegórica ao conteúdo de um romance moderno e ao mesmo tempo tradicional.

Foram as circunstâncias históricas que obrigaram o escritor moderno a uma drástica simplificação de seu material e método. O escritor tinha de considerar as complexidades existenciais do homem num enredo simples e numa linguagem clara. O uso do simbolismo, então, deve ser consciente e intencional. Muitos críticos alegam que o simbolismo nega a "realidade" dos romances; além disso, o alcance do autor se restringe demais quando usa símbolos em detrimento dos "fatos". Greene, ao contrário, usa os símbolos com tanta habilidade que eles fazem parte da narrativa de maneira realista e espontânea. Por outro lado, os críticos não podem negar o simbolismo porque isso reduziria as complexidades da vida humana a fórmulas científicas baseadas em "fatos". Isso destruiria as complexidades e os mistérios subjacentes aos fatos. No caso dos romances de Greene, este ponto é de fundamental importância porque, através do uso do simbolismo, ele deixa muito às conjeturas e à reflexão do leitor. Há muito mais efeito psicológico quando se pergunta e se conjetura sobre a imputabilidade ou não do suicídio de Scobie e dos pecados do sacerdote alcoólatra, do que quando se recebe uma resposta clara e nítida do narrador.

A obra de Greene insere-se não apenas no contexto inglês. Recebeu também algumas influências externas. Os escritores católicos franceses como Péguy, Bernanos, Bloy e Mauriac contribuíram para o gênero literário católico. Indo além de Belloc e Chesterton, Greene entra no rol destes escritores franceses porque conseguiu reproduzir artisticamente os grandes problemas espirituais da humanidade. Por outro lado, através de experiências diretas, Greene recebeu influências da África, da Ásia, da América Central e da América do Sul.

Os romances de Greene, provenientes da tradição intelectual, teológica e literária que transcende as limitações nacionais,¹³ dirigem-se a um público do pós-guerra, um público que testemunhou o colapso do imperialismo e a decadência dos valores cristãos. Em seus romances ele usa palavras que o público compreende: palavras sinceras sem sentimentalismo e livres de velhos chavões. Greene, enraizado na tradição inglesa, dá um enfoque nacional à sua narrativa. Este fato se realça quando percebemos a linguagem direta e simples oriunda da tradição inglesa misturada ao simbolismo, às ironias e à temática de origem européia.

Os autores contemporâneos, inclusive Greene, têm vários pontos convergentes. Os temas tratados por eles versam sobre as ambigüidades e complexidades provenientes da luta espiritual do homem contemporâneo. Estilisticamente seus romances são bem estruturados. São romances curtos, quando comparados aos de Joyce ou Proust. Ao contrário destes, os contemporâneos de Greene não manifestam erudição e profundidade de conhecimentos psicológicos, teológicos ou filosóficos. Eles querem apenas focalizar um dos grandes problemas da humanidade, a relação do homem com Deus, numa narrativa menos complexa. A fim de transmitir a percepção destes problemas, eles se uti-

lizam do simbolismo, das nuances e do método indireto, para veicular as complexidades e as ambigüidades que afloram na narrativa. Sua tendência é fugir do imenso panorama histórico, concentrando-se num mundo menor, onde possam relatar o conflito espiritual do homem de maneira eficaz.

Em O Coração da Matéria um intenso conflito espiritual se desenvolve contra o pano de fundo da Segunda Guerra mundial. Greene dá apenas leves toques para mostrar a existência da guerra, cujos reflexos estão relatados na corrupção e no desânimo fatídico da colônia inglesa.

Em O Poder e a Glória Greene usa o mesmo método: combina o retrato do drama interior com o retrato do conflito no mundo exterior. A angústia, o isolamento e as lutas espirituais do sacerdote refletem as forças antagônicas na província, onde ainda reina a perseguição.

O problema das classes sociais não é tratado explicita e diretamente na obra de Greene. Todavia, Greene não o descarta. Realmente, muitos escritores não examinam o problema das classes sociais inglesas em seus romances. Para C.P. Snow, as classes sociais aparecem na narrativa como pano de fundo das grandes lutas pelo poder na sociedade moderna. Evelyn Waugh jamais reduziu seus romances a comentários sociais, embora tenha escrito muito bem sobre as classes sociais. Greene, por outro lado, utiliza-se da classe de seus personagens para demonstrar o clima espiritual em que o homem se encontra e contra o qual deve lutar com todas as suas forças.

Scobie pertence à classe imperialista decadente. Greene se utiliza de Scobie e de sua colônia corrupta para representar a decadência espiritual que acompanha a queda do imperialismo. Em O Poder e a Glória os problemas sociais no México enfocam e iluminam os conflitos espirituais e materialistas

inerentes às posições ideológicas do sacerdote e do tenente marxista.

Greene não faz uma análise profunda da estrutura de classes e de suas lutas; ele as focaliza para melhor realçar sua temática.

Intimamente ligado ao problema classista há na literatura inglesa o fenômeno dos "angry young men" especialmente nas obras de Kingsley, Amis, Colin Wilson e John Osborne.¹⁴ Esta fase da literatura inglesa cujos personagens (os rebeldes) são pessoas insatisfeitas, que expõem seu ponto de vista em voz alta a fim de serem ouvidos, caracteriza-se por ataques contra a estrutura de classes inglesa.

O verdadeiro rebelde no moderno romance inglês seria, talvez, um personagem semelhante a Scobie ou ao sacerdote mexicano. Substituindo a vociferação do "angry young man", o rebelde de Greene vive num estado permanente de tensão espiritual e emocional. Esta tensão tem origem numa revolta interna contra o princípio ético que ele professa. Rebelar-se também contra si mesmo e sua fraqueza, porque não consegue cumprir suas obrigações religiosas. O verdadeiro rebelde poderia ser o personagem de Greene que sente na carne o paradoxo da existência: ele se rebela contra a ética cristã, que abertamente apóia, e contra o pecado que comete. Em O Coração da Matéria Scobie comete adultério (uma rebelião contra Deus); mas busca o amor de Deus através de um ato de "compaixão" para com sua esposa, comungando em estado de pecado mortal (mais um ato de rebelião). O suicídio vem a ser seu derradeiro ato de rebelião contra Deus e contra si mesmo.

O tema da rebelião foi amplamente tratado por diversos romancistas modernos. Autores como Durrell, Kafka, Beckett e Genet mostram o trajeto de seus personagens da inocência até a própria queda. Greene vai além deste esquema. A rebelião de

seus personagens consiste numa tentativa de aderir à ética cristã diante de um mundo que já teria abandonado os princípios desta mesma ética. Os personagens de Greene estariam assim predestinados ao fracasso antes do começo da tragédia.

Num capítulo interessante sobre Greene, Graham Martin¹⁵ versa sobre o conceito de atualidade nas obras do romancista. O autor logo afirma que Greene é um escritor de atualidades. Basta enumerar alguns tópicos referentes aos romances escritos nas décadas de 30 e de 40 para se convencer do fato: a depressão econômica, os monopólios financeiros, o medo da guerra, os sobreviventes de navios naufragados, o contrabando, os espões, a guerra fria e o anti-americanismo.

Greene consegue ser um escritor popular sem deixar de ser sério. Este fenômeno se deve a duas características de seus romances: o impacto do noticiário nacional e internacional e o estado de espírito que emana dos acontecimentos sem a mediação explícita de portavozes da época histórica. Pago para Matar, O Ministério do Medo, O Coração da Matéria e Fim de Caso são romances em que a "disposição de ânimo" constitui-se num fator decisivo para a representação das cenas.

Martin, na obra citada, pergunta como estas atualidades se relacionam aos temas abordados por Greene. O crítico exclui duas explicações. Ele nega que o conceito de atualidades seja uma constante nos romances da década de 30, como também não aceita a opinião de que o romance tenha se tornado um documentário. A "consciência social" de Greene é mais extensa e mais importante para se limitar aos dois conceitos acima mencionados. A atualidade de Greene vai além de um documentário sem se tornar uma análise social explícita. Seus romances não desafiam nem corrigem as imagens sociais que se tem da época histórica. A concepção social de cada romance é uma afirmação

isolada; o mundo retratado nos romances de Greene não apresenta ostensivamente as experiências significativas da época histórica

Martin se pergunta ainda sobre a possibilidade de identificar estas condições sociais e responde que o "realismo" nos romances de Greene apresenta-se pela linguagem utilizada e pela disposição de ânimo. Esta disposição de ânimo, característica de T.S. Eliot, transmite-se pela metáfora, para provar um ponto de vista implícito particular. Ao contrário de D.H. Lawrence, Greene não se apegava ao simbolismo, mas aos métodos analíticos de Henry James e de Joseph Conrad, que consistem nos seguintes elementos: personagens distanciadas; descrições significativas, narração utilizando foco narrativo múltiplo e enredo verossímil. A estes elementos Greene acrescenta o realismo ambíguo ou o realismo modificado. Esta ambigüidade ou a falta de identificação da consciência social provém da inexistência de um comentário explícito nos primeiros romances e da persistência da teologia nos romances posteriores. Martin afirma que a teologia transforma o romance em parábola.

Após estas indagações, referindo-se à representação da realidade, Martin pergunta se a interpretação oficial não pode eludir o significado da situação no romance. Ele responde apresentando um espectro de variações que encontrou nos diversos romances. Os primeiros romances (É um Campo de Batalha e Bela e Querida Inglaterra) são um estudo de traição, culpa e solidão. Tratam, portanto, de condições sociais e políticas identificáveis. Estas condições, porém, jamais são identificadas nos romances. Na outra extremidade do espectro está o romance Fim de Caso, cuja tese domina os personagens e o ambiente: a blitz e a descrição de Londres em tempo de guerra são realmente uma espécie de documento social. No meio do espectro estão os melhores romances. O Poder e a Glória e O Co-

ração da Matéria são os melhores porque o argumento e a situação estão bem entrosados. Martin tende a considerar o segundo romance como o melhor dos dois. "A experiência de Scobie paira sobre uma espécie de terra-de-ninguém situada entre o pólo do pesadelo pessoal ... e o outro pólo de uma terra devastada, ... compartilhada por todos os seres humanos".¹⁶

Martin conclui dizendo que a arte de Greene tenta reconciliar uma visão extremamente particularizada, de uma espécie de submundo, com uma estrutura de romance de fácil aceitação, mas com a finalidade de generalizá-la. Ao nível da disposição de ânimo esta reconciliação é bem sucedida. Além deste nível, os romances contêm várias evasões e ambigüidades.

Martin considera Greene um romancista menor por causa das razões acima mencionadas. Um enfoque "maior" deste submundo requereria um tipo diferente de argumento de base e uma compromisso maior com a sua visão particular.

Em seus escritos autobiográficos e ficcionais Greene sintomaticamente dá grande ênfase à infância e adolescência. Em O Ministério do Medo ele escreve: "As impressões da infância são indelévels".¹⁷ Em seu ensaio sobre The Young Dickens, Greene mostra a relação entre a adolescência do escritor e a sua vocação literária: "O autor de ficção forma sua visão do mundo, de uma vez para sempre, duante a infância e a adolescência. Toda sua vida literária se torna um esforço para ligar seu mundo particular ao do grande público, com o qual estamos comprometidos".¹⁸

As primeiras recordações de Greene, retratadas em Journey Without Maps¹⁹ beiram o impressionismo e o surrealismo: um cachorro morto no fundo do carrinho de criança, um homem que saiu de seu casebre disposto a se matar, um avião que se espatifou. Como ele conta em seu ensaio "The Revolver

in the Corner Cupboard", ²⁰ aos doze anos tentou o suicídio várias vezes. A sua adolescência foi marcada pelo paradoxo do prazer e da dor. Em Journey Without Maps ele conta que

com certa estupefação, aos catorze anos, percebi o prazer da crueldade ... Havia uma garota morando perto de casa com quem desejava fazer uma porção de coisas ... Não consegui nada; talvez porque não havia amadurecido suficientemente. Porém, eu estava feliz. Eu era capaz de pensar na dor como algo desejável e não como algo aterro-
rizante. Parece que descobri que a única maneira de apreciar a vida era quando dava valor ao sofrimento. ²¹

Aos dezesseis anos Greene fugiu da escola e de casa; foi, então, encaminhado a um psiquiatra de Londres para tratamento. Após a "cura" e a volta à casa do pai, em 1922, tentou o suicídio de verdade.

Eu tinha dezessete anos e estava terrivelmente entediado. Estava apaixonado pela babá de minha irmã - um amor terrível; desesperador e romântico, característico da adolescência; que provoca na mente de muitos o ²² conceito de que o amor e o desespero são inseparáveis.

Praticou a roleta russa durante um ano e meio; mas com o tempo a atração por este esporte perigoso desapareceu; porém, "a guerra contra o tédio havia de continuar". Em 1923, como conta em Journey Without Maps ele foi a Paris; participou de uma manifestação comunista e, de sua janela de hotel, viu um casal mantendo relações sexuais: "Eles ficaram de pé um diante do outro sob o poste da iluminação pública como duas pessoas que se apoiavam uma à outra e se confortavam na dor de alguma doença". ²³

A partir de 1924, tentou ser um agente secreto. Como redator de The Oxford Outlook, escreveu à embaixada alemã pedindo autorização para investigar os acontecimentos na região

ocupada pela França.²⁴ Os alemães aceitaram e ele publicou seu relatório. Outras tentativas para conseguir verbas em troca de serviços de espionagem na Alemanha e na Irlanda não deram resultado e Greene voltou ao corpo editorial de The Nottingham Journal.

Em The Lawless Roads estas recordações são chamadas de experiências de símbolos primários.²⁵ Mas pode-se notar o aspecto melodramático e neurótico destes fatos. Sempre fica a pergunta: o que é real e o que é fictício neste corte autobiográfico? François Mauriac diz que quando o autor seleciona e escolhe certas experiências e eventos provavelmente falsifica sua verdadeira experiência. O valor destes fatos autobiográficos dos primeiros vinte anos de sua vida pode ser colocado em questionamento.²⁶ Laurence Lerner adverte que

o único Graham Greene que deve interessar-nos é o escritor e não a pessoa dele. Embora o escritor deva ser uma versão da pessoa Graham Greene, ele pode ser uma versão distorcida e parcial. Nós não devemos nos importar com as distorções. Aos amigos de Greene, como pessoa, deveria pertencer o interesse de reconstruir a sua biografia através de dados literários. Mas isso não diz respeito aos críticos. É realmente difícil conceber um outro escritor vivo ao qual esta admoestação seja mais necessária.²⁷

Aparentemente Greene teve uma infância e adolescência típicas de um menino inglês de sua época: uma infância tímida e reservada no seio de uma grande família de classe média, zelosa do seu conforto e morando numa cidade pequena a pouco mais de uma hora de Londres. A passagem pela escola secundária e pela universidade foi a mais discreta possível. Mas por trás desta vida sem grandes acontecimentos havia uma vida particular intensa, marcada por sua sensibilidade poética.²⁸

Esta sensibilidade foi frustrada e estimulada pela fronteira imaginária que havia entre a escola pública e sua

casa.²⁹ Como seu pai era diretor da escola de Berkhamsted, a casa era contígua à escola. Greene detestava a escola, a bagunça, o barulho "onde ninguém ficava quieto por um minuto ao mesmo tempo"; detestava a falta de privacidade, "os lavatórios sem fechadura"; detestava os professores sádicos e não concordava com os métodos repressivos e puritanos da direção da escola. Por outro lado, a imagem que possuía de seu lar, paradoxalmente encostado à escola, dava-lhe conforto, segurança, paz e privacidade. Havia, então, por um lado, a prisão semanal na escola, e, por outro lado, o aconchego do lar em fins de semana. Mas o fato que esta prisão escolar era-lhe imposta pela família parecia uma certa traição da parte desta que o havia entregue à escola. Esta confusão de valores, este sentido de injustiça e de traição apareceriam mais tarde como temas em seus romances. O pesadelo da escola imprimiu em sua sensibilidade a alegoria do Inferno: "Ali, pelo grande número de danados, os encarcerados eram jogados juntos naquela prisão horripilante".³⁰

Sua adolescência na escola ficou, de fato, associada ao Inferno: "O Inferno os cercava desde a sua infância" e o sentimento predominante era o ódio: "O ódio é uma ligação tão forte quanto o amor: o ódio exige submissão". O seu não-conformismo nasceu talvez nesta fase e suas tentativas de fuga, revolta e suicídio eram efeitos deste desespero. Mas estas tentativas estavam fadadas, de antemão, a se abortarem. Porém, era mais urgente reagir, protestar, tentar escapar: "Durante um longo período de tempo eu podia apenas imaginar o Inferno — e com uma certa intimidade ... Eu comecei a acreditar no Paraíso porque acreditava no Inferno".³¹ A frustração, a traição e a injustiça contidas na experiência de Greene desabrochariam como temas obsessivos e aflorariam com toda a força em sua obra ficcional.

Desde a adolescência Greene começou a acomodar-se a este "cárcere". Esta acomodação forçada deu origem ao "sentimento de tédio".³² Ele diz que "o cárcere condiciona seus internos. Jamais desejei retornar lá. Porém, eu estava tão condicionado que a liberdade me entediava indizivelmente".³³ Ele acusa as sessões de psicanálise a que foi submetido como a causa desta fixação em seu sentimento de tédio.

A reação do jovem Greene contra este sentimento de tédio, sua fixação no "cárcere" e sua obsessão pelo "inferno" precisava de um pólo oposto, forte e estimulante. Logicamente, ele descobriu o paradoxo, ou seja, que a única maneira de apreciar a vida era dar valor ao sofrimento. Jogando roleta russa descobriu que, após este jogo perigoso, podia apreciar a vida justamente porque havia arriscado perdê-la.³⁴ O fator tédio, implacável e impiedoso, necessitava de um estimulante externo para realçar sua posição existencial: precisava reagir positivamente a seu "cárcere"; necessitava do impacto e dos perigos em aventuras extremamente perigosas.

A idéia da Maldade em Greene é algo que vem de um elemento externo como, por exemplo, seus professores sádicos, Colli-fax e Mr. Cranden.³⁵ Este conceito de Maldade aparece também nos pesadelos de sua infância: a feiticeira que o esperava "todas as noites em seus sonhos no corredor perto do guarda-roupa e da porta do quarto das crianças".³⁶ Em The Oxford Outlook Greene escreve que, para a criança, "as coisas reais são as coisas terríveis: dos degraus que levam ao quarto, o armário vazio no patamar e a feiticeira com suas mãos brancas e gordas, seu rosto carnudo, que sempre espera na esquina".³⁷ Todos estes fatores confirmam o conceito que começa a fixar-se na sensibilidade de Greene: a vida é um cárcere e, por mais que a pessoa pense em adquirir a liberdade, ela está fadada a admitir que realmente a liberdade é uma ilusão.

Os conceitos de cárcere, inferno, tédio e frustração reaparecem novamente em sua vida adulta. Talvez houvesse uma tendência e uma predisposição inerentes à sua personalidade, que lhe propiciaram sua conversão ao Catolicismo. Stratford diz que provavelmente ele estava por temperamento exposto aos ditames do Catolicismo muito antes de sua conversão.³⁸ A Igreja Católica ensina, semelhante ao que ele concebia em sua infância, a doutrina do Pecado Original que abrange toda a humanidade como um "cárcere horroroso". Diante do pessimismo apático e do poder da Maldade, o Catolicismo se demonstra forte e vigoroso. Realmente a religião anglicana não oferecia um estímulo e uma reação suficientemente fortes contra um mundo de pecado, de injustiça e de frustração.³⁹ Quando começa a descrever suas impressões do território mexicano, Greene contrasta a enorme diferença entre a tepidez da prática religiosa na Europa e a fé ingênua mas fervorosa dos cristãos perseguidos no México.⁴⁰ A religião anglicana mostrava-se tépida, indiferente, desestimuladora antecipando a derrota. Mais uma vez Greene necessitava de uma alternativa para escapar do "cárcere".

A dialética entre o encarceramento e a liberdade forma o pano de fundo de sua viagem a lugares exóticos.⁴¹ Nestas viagens repetitivas e extensas, no meio das aventuras, o fator encarceramento-liberdade permanece intacto. In Search of a Character é prova disso. No mundo das viagens esta ambivalência caracteriza-se pelo conhecido e pelo desconhecido (a dialética lar-escola no tempo da adolescência). Greene descreve esta posição ambígua nas entrevistas a Ronald Matthews em Mon Ami Graham Greene:

A gente não sabia onde estava. Esta é exatamente uma boa definição de pesadelo. O mundo do pesadelo é um mundo sem defesas porque a qualquer momento suas defesas poderão virar contra você. O que adiantaria olhar para frente preparando-se para atacar se, repentinamente, seu

melhor amigo pode tornar-se seu pior inimigo ? ⁴²

Este dilema de Greene (o medo versus o amor) foi descrito como terra-de-ninguém entre duas posições inimigas colocadas num campo de batalha. Esta é a inquietação característica do herói nos romances de Greene: um herói condenado a viver nesta terra-de-ninguém repleta de pesadelos.

A realização da obra criativa não proporciona a Greene a liberdade almejada. O desejo de escapar é um dos elementos principais no conjunto temático de Greene. Não há nenhuma escapatória feliz em seus romances de ficção. A única escapatória é a morte: o personagem que morre mais feliz é aquele que sentiu e aceitou plenamente as limitações de seu encarceramento (Scobie, Querry, o sacerdote alcoólatra).

O problema da morte, sempre presente na ficção e na vida do autor, teve um amadurecimento muito grande no decorrer dos anos. Inicialmente, Greene possuía uma idéia romântica da morte, quando jogava roleta russa. No início de sua fase pré-literária ele escreveu no comentário a Ding,Dong Bell de Walter de la Mare: "Este livro está impregnado da idéia de morte. A morte é o último estágio que encerra o toque de mistério, essencial à vida do homem ... O homem moderno espera este alívio somente nesta região desconhecida". ⁴³ A criatividade literária não conseguiu sublimar seu desejo de autodestruição e Greene reconhecia que a morte possuía um fascínio e uma atração maior do que qualquer livro ou obra de arte. Quando Greene escreveu sobre Stevenson disse: "Stevenson continuamente colocava sua vida em perigo, talvez com o único desejo de provar que podia fazer algo mais do que ser escritor". ⁴⁴

Mas, quando se embrenhou no interior da Libéria, Greene teve uma reação oposta. Ele conta o fato no Journey Without Maps:

Fiz uma descoberta durante a noite que me fascinou demais. Descobri em mim mesmo um interesse intenso pela vida. Realmente sempre havia presumido que a morte fosse desejável ... Nossa consciência de vida tem uma relação direta com a consciência do fim desta vida.⁴⁵

A morte, então, não possuía nenhum mecanismo de fuga, sendo apenas uma realidade da qual ninguém escapa e um dos vários elementos que formam o cerco do encarceramento.

Esta dialética repetitiva (a vida e a morte, o cárcere e a liberdade) está onipresente na adolescência do autor e na sua ficção. A liberdade é tão difícil quanto o encarceramento. Os meses que Greene passou na clínica psiquiátrica foram os melhores de sua vida, como ele mesmo testemunha, precisamente porque o livraram da opressão e do ambiente da escola. Após sua cura sabia que havia de viver assumindo um certo controle comportamental: "Não era uma liberdade verdadeira porque não podia fazer o que bem entendia. É certo, porém, que a liberdade verdadeira é algo horripilante para uma criança".⁴⁶ Porém, depois de ter voltado para casa e de ter assumido um certo comportamento normal, teve recaída no tédio.⁴⁷

O encarceramento, sem saída e sem escapatória, adquiriu uma grande importância porque tornou-se o fator mais forte para reagir contra o desespero.⁴⁸ Este encarceramento é para Greene a imagem da verdadeira liberdade. A ilusão de escapar (quer na vida quer na ficção) cria o estímulo necessário para a criação ficcional de Greene.

Em "The Burden of Childhood" escrevendo sobre Kipling, Munro e Dickens, Greene enfatiza a poliformidade que a adolescência infeliz manifesta na vida literária dos três autores. Esta adolescência triste repercutiu decisivamente em tudo o que eles escreveram.⁴⁹ Semelhante a Dickens, a adolescência vivida por Greene teve dois resultados importantes: (a) a sua ficção tornou-se um modo de auto-compreensão e (b) manteve-se

fiel à infância e à adolescência perdidas. Greene afirma que se tornara emigrante de um país do qual pouco se lembrava. Esta saudade da infância perdida é algo que constantemente ressoa em sua obra. Ele procura ser fiel a esta pureza e sensibilidade, que pretende descobrir em Journey Without Maps:

Esta viagem ... proporcionou o senso de frustração com tudo aquilo que o homem exauriu do primitivismo e de sua infância. Ah! A gente queria protestar; a gente não acreditava naquele brilho visionário, naquela glória mistificante. Havia algo fascinante naquele terreno primitivo, na redução às primeiras necessidades ... o paladar era mais requintado, o prazer mais intenso, o terror mais profundo e mais puro. ⁵⁰

Esta saudade deprime muito porque o mundo adulto não é apenas um afastamento daquela inocência primordial. É mais; porque no cerne da infância e da adolescência há uma réplica minúscula da vida adulta. Este cerne possui, em estado embrionário, o mundo cheio de caos moral, a brutalidade e a injustiça. Segue-se que a visão de Greene no que diz respeito à infância e à adolescência é por demais pessimista justamente porque a depravação da inocência já aconteceu. São terríveis as palavras de Greene: "O inferno os cercava desde a sua infância" ⁵¹ e, citando A.E (George William Russell); diz: "Na infância perdida de Judas, Cristo já tinha sido traído". ⁵²

O tédio, o sofrimento, a morte, o encarceramento, as tentativas de suicídio encontraram um campo propício na sensibilidade de Greene quando leu, aos catorze anos, The Viper of Milan de Marjorie Bowen. Os temas acima mencionados revestiram-se de um aspecto e de uma caracterização literária porque Greene começou a escrever usando estes temas onde se destacavam a brutalidade e o desespero.

Eu comecei a escrever ... Todos os outros temas possíveis desapareceram: o escriturário, o professor, o escrivão: todos tinham de encontrar futuras encarnações ficcionais. Imitava constantemente o romance magnífico de Miss Bowen e escrevia tudo em cadernos: histórias que se realizavam na Itália do século dezesseis ou na Inglaterra do século doze, todas caracterizadas por terríveis brutalidades e por um romantismo desesperador. Parecia que me forneciam, uma vez para sempre, o tema do romance.⁵³

Então, o romance de Bowen confirmou e forneceu a Greene um de seus temas mais favoritos, ou seja, o período da infância e da adolescência, quando se perde a inocência e a corrupção invade o coração humano. Estes temas tornaram-se a única canalização de sua veia literária e manifestaram-se como uma potencialidade monomaníaca.

O desespero romântico mencionado acima, associado ao tédio, que ele acreditava pertencer inerentemente à natureza humana, provocou as manifestações poéticas de Babbling April do qual o poema "The Gamble" é representativo:

Place the revolver to my head
And pull the trigger.
Will it be mist and death
At the bend of this sunset road,
Or life reinforced
By the propinquity of death ?
Either is gain.
It is a gamble which I cannot lose.⁵⁴

Após sua graduação em História em 1925 e um breve período como redator substituto de The Times, Greene começou a escrever seus "thrillers" e romances a partir de 1929. Foi, então, na década de 30 que Greene começou sua fase literária e nela amadureceu. Seus primeiros romances refletem a temática desta década.⁵⁵

Na década de 30 os movimentos literários estavam intima-

mente ligados aos movimentos políticos. A característica dos anos 30 foi a interpenetração da existência pública e privada. Isso significa que a segurança da vida particular foi violentada e o homem em sua dimensão individual precisava enfrentar as complexidades do mundo. Este elemento implicava que os escritores precisavam dar conotações públicas a fatos e acontecimentos de ordem particular.⁵⁶ Em Pago para Matar Greene coloca Raven como o assassino de um ministro estrangeiro, o que poderia provocar o início de uma guerra. Mas Raven também ameaça o amor entre o inspetor de polícia e sua amante. A solução do conflito entre a vida particular e as dimensões mundiais não era simples para os escritores daquela época. Nem a linha de ação política era tão clara. Auden descreve-a como "a vida sórdida e difícil de nossa geração".⁵⁷ Isso foi agravado porque os acontecimentos políticos apareciam na literatura da época não para expressar uma atitude política, mas para sustentar um estado de preocupação, de medo e de calamidade iminente. Os acontecimentos da década (por exemplo, o fogo no Reichstag, Guernica) tornaram-se "mitos", que, por sua vez, provocaram uma expressão alegórica na escrita da época, levando Auden a dizer: "Você não pode dizer às pessoas o que devem fazer. Mas pode dizê-lo por parábolas".⁵⁸ Os poemas, as peças teatrais e os romances (e aí incluem-se os primeiros romances de Greene) fazem parte desta tendência de escrever por parábolas. Nestas obras de ficção o Bem e o Mal são exagerados para que uma posição política seja tomada no menor tempo possível.

Embora a década de 30 possa ser subdividida nos cinco atos da tragédia (confusão, questionamento, Guerra Civil espanhola com posições definidas, o ano de 1938 com a mobilização alemã e 1939 com o fim da Guerra Civil, o pacto russo-germânico e o início da Segunda Guerra), percebe-se que o fator constante que permeia a década é a existência deste problema. Alguns

escritores alegam que havia duas opções para os escritores desta década: o Catolicismo e o Comunismo. Através destes sistemas os escritores tentavam explicar a terrível instabilidade mundial e restituir o sentido às ações individuais. Esta categorização é simplista demais, para descrever a década de 30, um período de transição e de turbulência que antecede a bifurcação dos autores implicados.⁵⁹

Sem ter sido marxista⁶⁰ como Edward Upward e Rex Warren, Greene expõe características dos escritores mais engajados da década: (a) a impotência da pessoa face a acontecimentos terríveis, inevitáveis e irreversíveis; (b) a maneira de informar e interpretar os acontecimentos em dois planos, o factual e o alegórico; (c) a focalização na pobreza, na miséria e na decrepitude humana o faz chegar (como no caso de George Orwell) aos pontos mais fracos do mundo capitalista.

Estas características foram retratadas através dos símbolos da corrupção da infância e da adolescência e através do incomformismo diante daquela situação concreta.

Uma ressalva importante deve ser feita. A análise dos fatos sociais não levaram Greene ao comunismo, mas a uma maior profundidade existencial; acompanhada de um terrível pessimismo. Para piorar a situação, o recurso religioso (que trouxe alívio a Auden) jamais proporcionou uma saída à visão trágica de Greene. Pelo contrário, a teologia o remetia a maiores e mais inexplicáveis problemas.

A Segunda Guerra mundial pode ter exercido mais influência sobre Greene do que sobre a maioria dos escritores contemporâneos. Pelo estímulo da guerra, Greene permaneceu um escritor de atualidades, capaz de adaptar-se a um mundo em constante mudança e profundamente envolvido pelo sentimento religioso. Porém, as obras do pós-guerra (O Coração da Matéria,

O Americano Tranquilo, Um Caso Liquidado) testemunham o seu afastamento da década de 30. Os romances dessa década pediam justiça e compaixão; os do pós-guerra revelam uma atitude de pessimismo mais profundo diante da inevitabilidade do pecado e do sofrimento. Na obra literária do pós-guerra o tédio, tão característico de Greene, começa a se sobrepor: Greene começa a desligar-se do envolvimento social e emocional que os problemas mundiais suscitavam e, sentindo-se aprisionado pelo romance, sublimou seu pessimismo em virtude. Como consequência, a evolução de Greene retrata seu desligamento da experiência sócio-política e a criação de um mundo pessoal interiorizado, aparentemente afastado do cotidiano, e um universo absoluto e autônomo.

Uma literatura inspirada ou impregnada pela doutrina cristã e ideologicamente propagadora de noções religiosas não é muito bem vista no século XX. Ela tornou-se anacrônica, como escreve G.H. Bantock:

A doutrina cristã ... conserva apenas uma sobra da vitalidade de outrora. Embora o Cristianismo, especialmente na Igreja Católica, tenha passado por vários refflorescimentos intermitentes manifestos por diversas influências - como testemunham Chesterbelloc, T.S. Eliot, Graham Greene - ... as controvérsias religiosas não afetam mais indispensavelmente os acontecimentos públicos.⁶¹

Se a influência cristã diminuiu no mundo, na Grã-Bretanha, um país protestante e independente, a secularização teve repercussões ainda maiores e mais devastadoras.

Neste universo hostil poucos foram os escritores católicos de ficção. Chesterton, Belloc e Rolfe ficaram famosos apenas dentro de uma conjuntura tradicionalmente britânica. Ao contrário desses escritores, Greene se tornou um dos autores

católicos mais lido, não somente na Inglaterra, mas no mundo inteiro, apesar do preconceito religioso de muitos.

George Orwell dizia que o romance é uma forma de arte tipicamente protestante: o romance necessita de uma atitude mental livre do jugo religioso ou de inibições ou complexos.⁶² Provavelmente o sucesso de Greene resulta de um equilíbrio entre o conjunto das crenças integradas nos romances e a forma literária dos mesmos.

Podemos definir o escritor católico superficialmente como qualquer escritor que professa a religião católica. Uma definição mais precisa leva em consideração os escritores cujas obras giram em torno de personagens e situações imbuídas dos ensinamentos do Catolicismo. Esta definição, entretanto, leva-nos a distinguir entre os escritores que admitem a separação entre a Igreja e a Arte e os escritores que deixam o Catolicismo influenciar sua arte e expressão artística. Evidentemente esta última categoria deve ter certos critérios, quando materializa os conceitos de pecado e de salvação em termos literários. Os critérios principais poderiam ser:

- (a) O Catolicismo não pode esmagar o instinto artístico;
- (b) estes escritores não devem representar o pecado nem como algo sem importância nem como algo que os traumatize;
- (c) a função do escritor não é julgar o pecador;
- (d) a função do escritor não é ser apologista do Catolicismo de uma maneira chauvinista;
- (e) estes escritores devem ter como principal função alcançar um público vasto por meio de seus esforços criativos, levando em consideração o conteúdo e a técnica narrativa.

De acordo com estes critérios, pode-se considerar Graham Greene como escritor católico, destacando especialmente O Condenado, O Poder e a Glória, O Coração da Matéria e Fim de Caso.

Ele, porém, rejeita tal classificação. Em In Search of a Character ⁶³ ele escreve: "Eu não pretendo ser um escritor de romances católicos, mas um escritor que em quatro ou cinco livros usou personagens com idéias católicas para seus romances".

Greene integra a corrente dos melhores escritores católicos como Charles Péguy (1873-1914), Leon Bloy (1846-1917), Georges Bernanos (1903-1966), François Mauriac (1885-1970) e Sean O'Faolain (1900-). François Mauriac, talvez o autor que mais influenciou Greene, diz que o escritor católico deve ter por objetivo "tornar o universo católico do mal algo perceptível, tangível e odoroso". ⁶⁴ Em suas melhores obras, como Génétrix e Les Désert de l'Amour, ele consegue realizar os propósitos acima mencionados através de um admirável carisma artístico. As grandes obras de Greene aproximam-se muito deste "universo católico do mal".

Bernanos mergulha mais profundamente neste "universo do mal". Ele vê o mundo como um organismo deteriorado. Suas obras, muito semelhantes às de Greene, irradiam uma certa perversidade patológica, o fascínio do mistério e do terror.

Greene, em seus escritos, parece ter adotado o princípio básico que permeia os escritos de Charles Péguy: "O pecador está no âmago da Cristandade". ⁶⁵ Paul Claudel, através de sua estratégia de unir a arte ao Catolicismo e pelo uso profícuo do simbolismo, lembra Greene com seus símbolos de putrefação e abutres. Leon Bloy, repleto de fervor e integridade, assemelha-se muito a Greene. Porém, Greene recusa o anacronismo de Bloy. Greene não devolve o homem moderno à Idade Média, mas realça o homem moderno mergulhado em condições desfavoráveis e desesperadoras, e manifesta literariamente seus apuros em termos universais.

A primeira crítica das obras literárias de Greene veio de críticos católicos franceses.⁶⁶ Convém salientar nesta altura o clima diferente no que diz respeito ao Catolicismo num país católico como a França e na Inglaterra, um país protestante. A França goza de onze séculos ininterruptos de Catolicismo. Os escritores franceses, católicos ou não, podem pressupor certos conceitos religiosos sem muitas explicações porque a mentalidade continua impregnada por ensinamentos católicos. Na França há pouca competição oriunda de seitas religiosas rivais. Porém, no seio da Igreja Católica, há uma grande variedade de opiniões, expressões e divergências críticas, sem perturbação da ortodoxia.

O catolicismo inglês sofreu uma interrupção de três séculos, pois somente em 1851 a hierarquia católica inglesa foi legalizada. Os católicos aceitaram uma situação de minoria, numérica e psicologicamente. O reflorescimento do século XIX foi uma tentativa para recuperar algumas das glórias do passado. O catolicismo inglês tornou-se vigoroso, polêmico e proselitizante. Assim, as opiniões de escritores e intelectuais católicos ingleses são mais uniformes e padronizadas. É por isso que Greene se rebela contra esta atitude fechada e declara que não é um escritor católico, mas apenas um autor que usa alguns personagens com idéias católicas, zeloso em manter a separação entre a fé e a arte.

Neste contexto seria interessante examinar as opiniões que Greene dá de Mauriac e vice-versa. Greene lamenta a perda da dimensão religiosa no romance inglês. Ele percebe que a dimensão religiosa continua na obra de Mauriac e na literatura francesa. Por outro lado, Greene não se sente bem com as abstrações do pensamento religioso francês e se declara perdido diante da teologia utilizada pelo escritor francês. Greene considera Mauriac demais severo quando trata de temas religiosos.

Por outro lado, Mauriac, examinando a obra de Greene, sente-se impressionado pelo frescor da descoberta do Catolicismo por Greene. Mauriac admite que Greene força demais as atuações da Graça e da Natureza. Na opinião de Mauriac, a Graça (nas obras de Greene) opera de modo muito semelhante a um deus ex machina numa natureza potencialmente complicada, difícil e tenebrosa. Mauriac tem a impressão de que Greene trata a religião de uma maneira altamente melodramática.

Muitos críticos acham que a visão do Catolicismo de Greene consiste num rigoroso pessimismo e que suas opiniões religiosas beiram o jansenismo. Talvez ele, mais do que qualquer outro autor, concretize as palavras de Péguy: "O pecador está no âmago da Cristandade". O universo de Greene é de fato sombrio e aterrador porque ele representa seus personagens livres de suas defesas psicológicas e mostra a nudez de sua verdadeira fraqueza. Greene, porém, apresenta-se como um dos melhores escritores católicos, especialmente em O Coração da Matéria, quando se lembra da imagem das algemas enferrujadas, símbolo do homem moderno que, no ambiente corrupto e deteriorado em que vive, sente-se psicologicamente paralizado e impotente para enfrentar seus compromissos humanos e espirituais. Greene se equipara aos melhores escritores católicos, como quando, em O Poder e a Glória, oferece ao leitor a figura do sacerdote alcoólatra despojado de qualquer dignidade humana, torturado pelo complexo de culpa e amarrado por um medo aterrador, envolvendo-o depois numa auréola santa e misteriosa.

Em "François Mauriac" Greene lamenta que "com a morte de James, o romance inglês perdeu a percepção religiosa, e com a percepção religiosa desapareceu também a percepção da importância da ação humana".⁶⁷ Greene queria mostrar que o substrato mais elevado e a cosmovisão do romance inglês perderam-se no século XX. Citando o texto reproduzido acima, George Sampson

crítica com veemência, dizendo que Greene está ignorando a maioria das obras ficcionais do século XX. Ele afirma que Greene está errado porque a palavra "religioso" não deveria ser sinônimo de "cristão ortodoxo". Sampson insiste em dizer que, no sentido mais amplo, as melhores obras de Lawrence, Forster, Powys e Myers são "religiosas". Ainda contesta a afirmação de Greene segundo a qual "a percepção da importância da ação humana" é algo que distingue radicalmente H. James e F. Mauriac de J. Conrad, Forster e Lawrence. Sampson afirma que "a percepção da importância da ação humana" encontra-se não apenas em Greene, Waugh, Charles Williams, C.S. Lewis e William Golding, mas também está presente em The Rainbow, A Passage to India, Mr Weston's Good Wine, The Near and the Far, entre outros.⁶⁸

Greene não ficaria satisfeito com uma percepção religiosa tão diluída e tão implícita. A opinião de Greene sobre a importância de Mauriac para o leitor inglês é esclarecedora:

[Mauriac] é um escritor para quem o mundo visível continua existindo, cujos personagens têm firmeza e a importância do homem que possui uma alma para salvar ou perder; é um escritor que exige o direito fundamental e tradicional para comentar e expressar suas opiniões.⁶⁹

Greene, como escritor, tem por objetivo reintroduzir no romance estes dois elementos, ou seja, a percepção religiosa e a percepção da importância da ação humana. Nas palavras de Francis Wyndham Greene propõe "devolver ao romance aquela dimensão extra que coloca os personagens contra o pano de fundo de um universo em que eles são vistos pelos olhos de Deus".⁷⁰ Embora sejam insignificantes aos olhos do mundo, eles possuem uma grande importância sob o enfoque religioso.

Esta reintrodução da percepção religiosa parece um desejo anacrônico. Greene diz que "o mundo da ficção havia per-

dido a dimensão", dimensão esta que se pretende recuperar numa época de pouca fé e de um ateísmo prático e agressivo. Donat O'Donnell afirma que a partir do romance O Poder e a Glória (que, sintomaticamente, se desenvolve numa atmosfera de perseguição), os romances subsequentes possuem a atmosfera "do ocaso extraordinário dos últimos anos da Cristandade".⁷¹ O banimento do senso religioso do mundo contemporâneo trouxe a alienação do cristão da vida cultural que o circunda. O romance "religioso" carece daquele pertencer ao mundo moderno da ficção.

Como consequência, Greene propõe em seus romances tentar descobrir o relacionamento de seus personagens com seu fim último. A menção do nome de Henry James na citação acima é significativo porque Greene quer mostrar que James colocara em seus romances um significado a mais, além do normal exigido pelo enredo. Para reintroduzir, através de seus romances, a percepção religiosa na ficção inglesa, Greene faz o seguinte raciocínio: Se a vida humana tivesse uma finalidade em si mesma, então o decurso dela seria perverso e suas vítimas estariam numa armadilha assombrosa. Mas, se a vida humana não possui um fim em si mesma, então ela está ligada à finalidade de Deus. Para Greene, o Mal permeia todas as atividades humanas, sendo imposto ao homem por forças exteriores. Consequentemente, apenas uma explicação metafísica torna-se possível. "O sentido do mal com intensidade religiosa" encontra sentido em Deus. Assim, a finalidade de Greene ao escrever seus romances consiste numa tentativa de provar a existência de conexão entre o pecado e os objetivos de Deus.

Greene não é apenas um escritor católico, mas um escritor católico não-conformista. Em "Por que eu escrevo", ele diz: "Acredito que o escritor tem duas obrigações: contar a verdade como ele a percebe e não aceitar nenhum privilégio especial do estado".⁷² Para que possa manter sua liberdade

intelectual, o escritor deve concretizar suas crenças pessoais. Este princípio de não-conformismo, especialmente aplicável a Greene na posição de membro da Igreja Católica, proporciona ao escritor "a dimensão extra da mente". As obras propriamente religiosas de Greene são poucas: algumas são a favor do Catolicismo, como um ensaio sobre Pio XII ⁷³ e outro sobre a Virgem Maria; ⁷⁴ outras são contra, como a crítica que ele fez à perseguição mccarthista ⁷⁵ e ao Arcebispo de Paris que se recusara celebrar a missa fúnebre por ocasião da morte da escritora Sidonie Colette (1873-1954). ⁷⁶

Os críticos católicos defendem a aparente heterodoxia de Greene no tratamento dos problemas religiosos. Alegam eles as seguintes razões: (a) é necessário dar um retrato realista do pecado; para combater este mal todo-poderoso e onipresente. (b) Greene usa formas literárias populares para superar as confusões surgidas no século XX: provavelmente o assunto que Greene utiliza possa ser inconveniente ou talvez herético para os ortodoxos. Mas foi Cristo que se declarou mais favorável à volta do pecador do que à ortodoxia das pessoas religiosas. (c) A teoria que de Pange levanta sobre a conversão de Greene ao Catolicismo: esta conversão tende mais à doutrina jansenista da predestinação do que ao Catolicismo. ⁷⁷

A ficção de Greene não constitui uma apologia propriamente dita, mas um trabalho de dissuasão. Isto é o resultado de um amálgama da visão pessoal que possuía antes de sua conversão com os símbolos da religião cristã. Em "The Lost Childhood" Greene afirma seu pessimismo profundo:

Apenas uma vez a bondade encontrou uma perfeita concretização num corpo humano. Jamais a encontrará novamente. O mal, porém, sempre se sentirá bem no corpo humano. A natureza humana não é preta e branca mas preta e grisalha. Eu percebi tudo em The Viper of Milan e, olhando ao meu redor, percebi que isso era verdade. ⁷⁸

As consequências desta visão pessimista são três. Ele inverteu a doutrina do pecado original e a transformou numa cosmovisão heterodoxa. As interpretações "oficiais" sobre esta cosmovisão, oferecidas pelos sacerdotes de ficção, mostram a falta de adaptação e as inconveniências das mesmas. Como exemplo, pode-se citar o caso dos sacramentos da Igreja. A fé católica oferece a esperança pela recepção dos sacramentos. Greene, porém, mostra que a recepção dos sacramentos torna-se parte da luta, árdua e fatídica, da vida humana, concepção esta ilustrada pelo mito de Sísifo.

A concepção do mundo de Greene, está imbuída do pecado. Escrevendo sobre a forma literária cristã e o pecado, ele cita Newman:

Eu diria que, de acordo com a natureza da questão, se a Literatura deseja tornar-se um estudo da natureza humana, não é possível a existência de uma literatura cristã. É uma contradição de termos tentar fazer uma literatura sem pecado, sendo o homem pecador. Pode-se criar algo muito grande e elevado, algo mais elevado do que qualquer literatura já conseguiu ser; e, quando se acaba de fazer isto, verifica-se que não se trata, absolutamente, de literatura.⁷⁹

Embora Greene neque categoricamente que seja um escritor de romances católicos,⁸⁰ a sua fama de escritor católico vem da obsessão com o enorme peso que o homem sente sob o pecado, o que se constitui no alicerce de sua cosmovisão. Ao ato pecaminoso junta-se a terrível culpa após o pecado, acrescida da impotência que impede a repetição do mesmo ato. Esta situação se agrava com a percepção de que Deus é um Deus de amor que fez o homem à sua imagem. Estes fatores tornam o homem extremamente pessimista e sem escapatória. Tal cosmovisão, com sua moldura fechada e repetitiva (crianças ilegítimas, alcoolismo, adultério, fornicção, suicídio), é a história da humanidade

que não conseguiu superar eticamente as suas próprias deficiências. O mundo de Greene inclui uma visão distorcida da humanidade.

A crítica moderna faz algumas tentativas para explicar o mundo de Greene.

David Pryce-Jones diz que a visão religiosa de Greene pode ser comparada a uma prensa. Em seus romances Greene jamais chegou a coadunar os elementos da seguinte problemática: por um lado, Deus criou o mundo por amor; por outro lado, ele permite o sofrimento e a maldade. Deus espera que o homem Lhe proporcione o amor como ato recíproco. Greene criou um Deus intolerante que espera que haja sofrimento e dor; porém, este mesmo Deus não deixa o homem desviar-se do caminho traçado por Ele (por exemplo, o instinto humano de apaixonar-se é um desvio do amor de Deus) sob a pena de perdição eterna.

Diante deste inferno imaginário, os personagens de Greene reagem de diversas maneiras: (a) o homem comum, preso no meio desta prensa, pode apenas se acusar e bater no peito em estado de dor e sofrimento; (b) os personagens mais rebeldes de Greene O acusam. Entretanto, Ele é inatingível e o desespero se torna maior; (c) o personagem católico tem um conhecimento maior do mecanismo desta prensa e será um pouco mais desinibido diante de Sua crueldade.

Marie-Béatrice Mesmet, em Graham Greene and the Heart of the Matter, fala sobre o elemento narcisista nos romances de Greene.⁸¹ Este narcisismo é uma atitude assumida por pessoas incapazes de enfrentar as imposições terríveis de Deus. A maioria das pessoas, imbuídas de uma inércia interior, falha diante das exigências reais que a vida proporciona. Como consequência deste narcisismo, as pessoas mostram o que realmente são, perdem sua liberdade e sentem o peso existencial, intolerável e insuportável, a tal ponto que se desintegram por causa da

própria impotência; elas recusam reagir dinamicamente aos anseios da vida, são incapazes de comprometer-se e põem a culpa no Destino. Ao sacerdote de O Poder e a Glória, diante da morte iminente, parecia "que teria sido muito fácil ser um santo".⁸² Em O Ccração da Matéria Scobie age conscientemente na direção do suicídio porque não deseja infligir mais dor a Deus.⁸³ Em Um Caso Liquidado, Querry, através de ações artificiais para provocar o sofrimento e a dor, quer "tornar-se partícipe no mito cristão".⁸⁴

Mesnet insiste em dizer que o Deus que aparece nos romances de Greene é a versão moderna do Deus bíblico que se manifesta ao homem. Suas leis eram terríveis e suas exigências inflexíveis. O conceito de liberdade limita-se à possibilidade de fazer a vontade de Deus. O livre-arbítrio em Greene é a atitude totalitária de ser livre somente para fazer a vontade de Deus. A liberdade, segundo Greene, não é o equivalente do livre-arbítrio. Por isso, os romances de Greene são informados pelo Destino. Mesnet conclui que Greene "oferece uma visão trágica do dilema humano". David Pryce-Jones responde que seria mais correto dizer que a visão trágica de Greene tem a ver com o dilema do católico e não do homem como tal.⁸⁵

Mesnet, exemplificando o destino adverso da existência humana, ou seja, a interpretação jansenista-calvinista de Greene, fala que nos enredos onde atuam o sacerdote alcoólatra, Pinkie, Scobie, Bendrix e Querry há uma Mão que os guia até chegarem a um ponto decisivo da vida. É neste momento que a Mão deixa de guiá-los. Ela os agarra e os coloca sob seu domínio. De início este mecanismo é sentido pela semelhança indefinível e esquiva do cenário (México, África, Indo-China, enfim, o que os críticos chamam de Greenelândia).⁸⁶ No momento crucial o leitor nota que estes cenários são a materialização de um estado de espírito que leva ao desespero.

O dilema de Greene está intimamente entrelaçado por recursos literários como alegorias, metáforas, sonhos,⁸⁷ comparações,⁸⁸ o uso de aves, animais e outros objetos para realçar as metáforas e comparações (gaivotas, abutres, cachorro viralata, cebolas, dentes cariados) e descrições magníficas que mais tarde são ligadas à estrutura da fábula. Qual obsessão, estes recursos aparecem repetidamente e servem para enfatizar a obsessão do pecado.

Nos romances de Greene nada acontece por causa de um capricho humano. Existe uma divergência entre o universo de Greenelândia, complexo e mórbido e uma solução rígida que ele infalivelmente coloca ao final do romance. A solução de Greene deveria ser uma hipótese testada nas mais variadas circunstâncias. Mas, conforme David Pryce-Jones,⁸⁹ a partir de O Condenado, esta hipótese misteriosamente tornou-se uma fórmula, que consiste na experiência de sofrimento terrível para adquirir a santificação, de acordo com o pensamento dos personagens. Os pecados de Pinkie causam a santificação de Rosa; a culpa oriunda dos pecados do sacerdote mexicano o faz um santo; o adultério de Scobie lhe oferece o gesto heróico de sacrificar a sua própria vida; a fraqueza de Sara causa o nascimento da fé em Bendrix; a inércia e a indiferença de Querry são causa de sua fé e de seu "martírio".

Esta fórmula usada por Greene merece ser analisada mais detidamente. Trata-se de uma fórmula pessoal usada para provocar a misericórdia divina que cerca o pecador e o santifica. A fórmula que Greene aplica de maneira inflexível funciona quando certas orações são feitas pelas vítimas.⁹⁰ A tragédia segue imediatamente após estas orações e após um terrível sofrimento; por isso, o elemento humano é igual a zero em comparação com aquilo que Deus faz.

Outras fórmulas poderiam ter sido usadas por Greene, mas

ele as despreza: Scobie agradaria a Deus da mesma forma se tivesse tomado atitudes firmes e corajosas. Querry teria continuado a sua cura se tivesse explicado a Rycker que não havia cometido adultério com sua esposa.

A obsessão de Greene pelo pecado manifesta-se no tratamento dado aos casos de adultério e fornicação. A fórmula é usada para coibir os pecados que ferem o matrimônio cristão. Quase todos os romances de Greene tratam destes dois elementos, como nos casos do casamento civil de Pinkie, do pecado sexual do sacerdote mexicano, da amante de Scobie. Estes triângulos amorosos estão atrelados a uma religião que zela pelas leis matrimoniais. O grande problema exposto nos romances consiste em como amar uma mulher sem dar-lhe sofrimento e, ao mesmo tempo, amar a Deus sem fazê-lo sofrer através do pecado. Este problema se concretiza porque Greene equipara o amor à sensualidade ou concupiscência. Em O Ministério do Medo há um trecho significativo, em que Digby beija Anna: "A experiência era tão nova como o amor adolescente: tinha a cega inocência apaixonada de um rapaz: como um rapaz era inexoravelmente impellido para o sofrimento, para a ruína e o desespero inevitáveis, e chamavam a isso felicidade".⁹¹

Em O Coração da Matéria e Fim de Caso, a equivalência do amor à concupiscência é clara e definida. Para Greene, amar significa entregar-se à sensualidade e aos pecados da carne com todo o sofrimento oriundo deles. Através deste raciocínio, o amor torna-se pecaminoso e a responsabilidade, a compaixão e a inocência transformam-se em armadilhas engenhosas que confirmam a obsessão de Greene pelo pecado.

O fracasso é uma outra manifestação da obsessão de Greene pelo pecado. A inevitabilidade do pecado e as deficiências do homem para atingir a meta proposta resultam num conceito predileto de Greene. O universo de Greene, povoado por policiais

(que precisam escolher entre a violência e a justiça, sabendo que ambas são inúteis), por homens de negócio (que se aproveitam das ilusões dos outros), por sacerdotes (que se entregam ao fracasso) e por políticos e ricos (que exploram o pobre e o infeliz) está dominado pelo conceito do fracasso que, paradoxalmente, leva a Deus. O silogismo de Greene pode ser construído desta maneira: o sucesso torna as pessoas egoístas. As pessoas egoístas não amam a Deus. Então o sucesso não é amado por Deus. Logo, o fracasso é amado por Deus e medeia a aproximação das pessoas à divindade. A "salvação" do sacerdote mexicano "acontece" através de suas falhas e de seu fracasso existencial. A recusa de promoção para Scobie, seu dilema amoroso e o fracasso profissional contribuem para intensificar seu amor a Deus e propiciar sua aproximação d'Ele.

O paradoxo, com seu silogismo falso, e sua obsessão pelo pecado fazem-no escrever:

tão limitado é o homem ! Nem ao menos tem habilidade para inventar um novo vício: a mesma coisa sabem os animais. E era por um mundo assim que Cristo havia morrido; quanto mais maldade se vê tanto maior é a glória que circunda essa morte. É muito fácil morrer pelo que é bom e belo, pela pátria, pelos filhos ou pela civilização ... só mesmo um Deus poderia morrer pelos covardes os corruptos.⁹²

Uma terceira hipótese para explicar o universo de Greene é a de Laurence Lerner.⁹³ No início de seu ensaio Lerner admite que Greene é um "escritor que possui uma visão especial" do mundo. Esta visão, manifesta num ensaio que o mesmo Greene escreveu sobre The Young Dickens é conscientemente maniqueísta.⁹⁴ Lerner admite que a técnica e a filosofia dos romances de Greene são o resultado de uma obsessão. Esta obsessão se manifesta na resposta de Mefistófeles a Fausto: "O inferno é

isso aí ! E nós estamos dentro dele !" ⁹⁵

O homem moderno, — diferente do homem medieval, que considerava o mundo como um degrau temporário antes da eternidade, — pode seguir dois caminhos: o humanismo otimista, que admite que o único paraíso para o homem é este mundo construído de valores humanos ou o humanismo pessimista, quando se reconhece que o coração do homem é um poço de maldade e que este mundo é realmente o Inferno, não apenas um lugar de provação, mas um lugar sinônimo da maldade intrínseca. Lerner cita um trecho do romance O Poder e a Glória onde, por analogia, se infere a verdadeira paisagem do Inferno:

Debaixo de um cartaz suspenso a uma árvore: "Proibido deitar lixo" estavam acumulados todos os detritos da aldeia que, pouco a pouco, desciam para o rio. Quando viessem as chuvas, ficaria tudo limpo. Posou o pé no meio das latas velhas e dos legumes podres e estendeu a mão para a sua maleta. ⁹⁶

Tudo o que é feito pelo homem é imundície e decadência. O elemento irônico se realça na placa que proibia jogar lixo ali. Sob os olhos de Deus, que proíbe a maldade, o homem gera a corrupção e a imoralidade. Provavelmente, escreve Lerner, Greene acredita na existência de um Deus perverso e irônico que, de propósito, transformou este mundo no Inferno. O seguinte trecho de O Coração da Matéria leva à mesma conclusão:

Por que, imaginava ele, desviando o carro para evitar um cachorro vira-lata morto, gosto tanto deste lugar ? Será que aqui a natureza humana não teve tempo de disfarçar-se ? Ninguém aqui poderia jamais falar a respeito de um céu na terra. O céu permanecia rigidamente em seu lugar próprio, no outro lado da morte e do lado de cá floresciam as injustiças, as crueldades, as mesquinharias que, em toda parte, as pessoas tão inteligentemente tratam de manter caladas. Aqui se poderia amar as criaturas humanas quase como Deus as ama, conhecendo o pior a respeito

delas. Não se amava uma atitude, um vestido bonito, um sentimento artificialmente assumido.⁹⁷

Lerner também admite a fórmula descrita acima: quando se chega até o zero absoluto da vida, lá se encontra o amor de Deus. Scobie, que ama as pessoas tal como elas são, transformou seu amor numa réplica do amor perfeito de Deus. O fato de Greene ser atraído por cenas onde reinam o lixo, a sujeira, os dentes cariados, a obesidade, a sensualidade, a lepra, o egoísmo, a maldade e a traição é uma prova de que, descrevendo o mundo como Inferno, encontra-se o caminho da fé e da salvação.⁹⁸ Realmente, Lerner continua, a visão de Greene "é uma visão religiosa sem a alegria da fé".

O modelo de caracterização dos personagens da Greenelândia segue rigorosamente o esquema desta cosmovisão caracterizada pela obsessão do pecado e do inferno. Lerner divide em quatro categorias os personagens dos romances de Greene: os piedosos (Tia Helena em O Living Room, Milly em Nosso Homem em Havana, Padre Thomas e Rycker em Um Caso Liquidado e Pyle em O Americano Tranquilo); os pecadores (o sacerdote mexicano em O Poder e a Glória, Scobie em O Coração da Matéria); os inocentes (Maria Rycker em Um Caso Liquidado, Pemberton em O Coração da Matéria); os humanistas (Ida em O Condenado, o tenente em O Poder e a Glória).

Greene odeia os personagens piedosos e os trata de uma maneira nada simpática. É o universo de pessoas autônomas, bem sucedidas e imunes às influências do Inferno ao redor. Por outro lado, Greene mostra uma especial deferência aos pecadores. Seus traços comuns (numa variedade quase infinita na caracterização de Greene) são sinônimos da composição de um herói greeniano. Como diz Lerner, os pecadores da fábula de Greene "tem imaginação, erram, são provados pela compaixão, sofrem". Os personagens inocentes de Greene são reconhecidos

pelos estragos que causam aos outros. Pyle e Maria Rycker são o protótipo das pessoas que carecem de imaginação e recorrem à casuística para continuar vivendo sua vida, imunes ao sofrimento e às emoções. Os humanistas apresentam "uma alternativa à visão religiosa". Ida é sensual, o tenente é racionalista. Eles ignoram o Bem e o Mal e, no dizer de Ida, acreditam no "certo e no errado". O elemento religioso transforma-se automaticamente na dicotomia "convém ou não convém". Pinkie e Rosa, conhecendo o Bem e o Mal, têm uma dimensão extra, superior ao patamar onde se situa Ida.

O universo criado por Greene é complexo. A tentativa de recuperar a dimensão extra para o moderno romance inglês é um ato corajoso neste século de indiferença e ateísmo. Porém, o universo complexo de Greene está tão impregnado da obsessão do pecado e do pessimismo que o elemento religioso, em vez de aliviar e confortar, traz mais angústia e sofrimento. Assim, a teologia proporciona, à narrativa de Greene, uma visão mais pessimista e deprimente. As três opiniões discutidas acima corroboram uma afirmação que Greene há muito tempo fez: "Acho que meus críticos não conseguiram até agora descobrir o lado maníaco-depressivo de talento que eu possa ter (quem sabe, no futuro, tenho certeza de que me arrependerei por tê-lo desvendado para eles)".⁹⁹ Graças a este fator maníaco-depressivo, criou-se uma das maiores obras trágicas na literatura inglesa contemporânea e elevou-se o thriller a um patamar mais sério e engajador.

1.4 A obra de Graham Greene no Brasil

A primeira crítica inglesa sobre Greene, além das resenhas de livros individuais em Horizon e Commonweal, data de 1940. Foi também na década de 40 que apareceu pela primeira vez no Brasil uma apreciação das obras de Greene. Otto Maria Carpeaux foi o primeiro a escrever um artigo sobre a obra de Greene em 1944.¹⁰⁰ Foi um trabalho pioneiro porque as obras dele nem sequer haviam sido traduzidas. Num artigo de 17 de julho de 1948 na Gazeta de Notícias, o autor lamentava que os livros de Greene eram ainda desconhecidos no Brasil, sendo eles acessíveis somente em inglês, e critica o fato de que os best-sellers (para ele, sinônimos de sub-literatura) adiaram a tradução brasileira de verdadeiras obras de arte. Entretanto, passados mais de quarenta anos, a situação realmente mudou. Hoje em dia quase toda a obra de Greene está traduzida para o português, resenhas aparecem constantemente nos principais jornais e revistas do Brasil, e comentários escritos por brasileiros e estrangeiros são publicados com relativa frequência.

Examinaremos aqui as repercussões da obra de Greene na crítica literária brasileira: os dados biográficos mais destacados, as qualidades artísticas salientadas, a temática mais discutida e a apreciação das diversas obras traduzidas ao longo dos anos.

Podemos classificar os artigos sobre Greene publicados no Brasil em duas categorias: artigos escritos por críticos brasileiros e artigos de críticos estrangeiros, geralmente traduzidos de New York Times Magazine, New York Book Review, France Press, etc. Enquanto na década de 40 havia um articulista brasileiro para cada estrangeiro, na década de 50 esta relação cresceu para quatro brasileiros e nenhum estrangeiro; na década

de 60 havia três articulistas estrangeiros e três brasileiros. Nos anos setenta houve três articulistas brasileiros contra dois estrangeiros. A maior desproporção se verifica nesta década, em que já foram publicados quinze artigos de autores brasileiros e somente cinco de autores estrangeiros.¹⁰¹

Enquanto que até a década de 60 os artigos visavam mais a apreciação geral da obra, incorporando todos os livros até então escritos, nas décadas de 70 e 80 a resenha de cada livro em particular tornou-se mais comum. Chegava a antecipar a publicação no exterior ou sua tradução no Brasil. A individualização tornou-se tão patente que, entre 1980 e 1984, foram publicados dois artigos sobre Dr. Fischer de Genebra, três sobre Pontos de Fuga, cinco sobre Monsenhor Quixote e quatro sobre O Lobo Solitário.

É interessante notar que os primeiros artigos, especialmente os de Otto Maria Carpeaux, Tristão de Athayde, Wilson Martins, Sábato Magaldi e Joaquim Renato Correa Freire, seguem mais uma tendência filosófico-literária, ao passo que os mais recentes são de propaganda, visando à divulgação da obra sem uma apreciação séria da mesma. Esperava-se que à chegada de Graham Greene ao Brasil em julho de 1966, a convite do Pen Club, houvesse um surto de apreciações filosóficas, teológicas e literárias em torno de sua obra. Entretanto, os principais registros de sua passagem pelo Brasil ficaram por conta das entrevistas.

O autor anônimo do artigo de A Gazeta de Notícias já dá uma apreciação diacrônica da obra de Greene, mencionando que The Man Within não conseguiu impressionar os críticos literários; estes, porém, consideraram Greene como um escritor que trazia uma mensagem. A partir de The Name of Action (1930) até Stamboul Train (1932), o articulista o considera como um

"autor considerado". Com England Made Me (1935) Greene foi classificado como autor consagrado. A consagração definitiva veio com a publicação de The Heart of the Matter, "o melhor romance inglês nos últimos dez anos", conforme o referido articulista.

Otto Maria Carpeaux, num artigo do Correio Paulistano,¹⁰² discute a distinção entre as obras sérias, os romances de fundo moral e religioso, e os entretenimentos, os romances policiais. Ele salienta a ambigüidade do autor a respeito desta distinção e menciona o fato de que Greene havia dado ordens para tirar "an entertainment" do título original de Brighton Rock. An Entertainment na edição subsequente. Esta crítica de Carpeaux foi acolhida por Mário Pontes em seu artigo de 5 de fevereiro de 1983 no Jornal do Brasil, quando afirmou que Greene abandonou a distinção entre novels e entertainments.¹⁰³ Esta hesitação talvez exista com relação a toda obra extensa de qualquer autor. Na resenha que fez quando da publicação de Um Caso Liquidado, Willy Lewin diz que, com este romance, Greene volta a colocar problemas dramáticos e religiosos após um período em que tais problemas haviam desaparecido, como em O Americano Tranqüilo e Nosso Homem em Havana. Lewin cita o crítico francês Robert Kanters que dissera: "M.Graham Greene a écrit son meilleur roman depuis très long temps".¹⁰⁴

Talvez por ser o Brasil um país de população predominantemente católica, o fato da conversão de Greene ao Catolicismo em 1926, seus romances com personagens católicos e temas referentes ao pecado e à graça fizeram com que muitos críticos brasileiros escrevessem sobre ele, muitas entrevistas se concentrassem nos temas católicos e os jornais brasileiros preferissem artigos estrangeiros de cunho religioso. Da entrevista dada por Greene a Cecily Mackworth¹⁰⁵ às entrevistas a Marie-

Françoise Allain condensadas no Jornal do Brasil,¹⁰⁶ houve sempre esta preocupação religiosa. Ao público brasileiro foram dadas as seguintes informações a respeito de Greene: sua conversão se deu por motivos de ordem intelectual;¹⁰⁷ ele prefere uma religião mais primitiva a abstrações de metodistas e anglicanos;¹⁰⁸ considera-se um escritor que por acaso é católico, quase um protestante dentro da Igreja Católica;¹⁰⁹ tem muitas dúvidas;¹¹⁰ não admite a existência de uma literatura católica porque o termo "católico" inibe a imaginação artística;¹¹¹ desenvolveu temas católicos, primeiro inconscientemente e, mais tarde, a partir de O Condenado, tratou os problemas da relação entre Deus e o homem explicitamente.¹¹²

Os críticos brasileiros exprimem várias opiniões para justificar os dados acima mencionados. Tristão de Athayde salienta que a conversão de Greene salva-o do estigma de uma religião hereditária. Afirma que Greene é um caso de fé convicta. Segue-se que é próprio dele a "concepção de romance responsável", embora não moralista.¹¹³ Esta tese é exposta com maior clareza por Antônio Olinto em seu artigo sobre Graham Greene:

O artista católico tem uma turbção de gestos oriunda da concepção nítida do Bem e do Mal. Os trágicos gregos colocavam os deuses para julgar as atitudes dos homens — o escritor católico, herdeiro da concepção trágica da vida no sentido grego, coloca a consciência do ser humano em permanente dilema oscilando entre o pecado e a caridade.¹¹⁴

A tese do romance responsável, segundo a qual os personagens respondem à voz da consciência, fez com que Greene reintroduzisse a religião no romance inglês.¹¹⁵ Antônio Callado, inserindo Greene na corrente da minoria católica, como G.K. Chesterton, Maurice Baring, Hilaire Belloc e Evelyn Waugh, tem a mesma opinião quando escreve que Greene "levou Deus às massas

em seus romances".¹¹⁶ Diante de sua negativa sobre o epíteto de "escritor católico", Helena Solberg fez-lhe uma pergunta sobre uma possível intenção apostólica. Greene respondeu que não havia nenhuma intenção apostólica em seus romances: "Afim, não escrevi só a respeito do problema religioso. Não sou um escritor católico, mas um católico que escreve ... Talvez eu não seja muito ortodoxo e isso assusta um certo público católico".¹¹⁷

Qualquer autor ou tradutor de artigos está sujeito a erros ou inexatidões. Relativamente, poucos são os erros existentes nos textos da crítica brasileira sobre Greene. Ao lado de erros simples, sem a menor consequência,¹¹⁸ há alguns erros grosseiros. O tradutor da entrevista de V.S. Pritchett trocou Fim de Caso (1951) por Um Caso Liquidado (1961), traduzindo o título daquele romance e um resumo do mesmo como se fosse Um Caso Liquidado.¹¹⁹ Wladir Dupont, falando sobre O Poder e a Glória, comenta sobre o "inesquecível Padre José, um fiel amigo do uísque".¹²⁰ No romance de Greene, o sacerdote alcoólatra permanece anônimo. Padre José é outro sacerdote que, aceitando as imposições do governo socialista, se casa, é constantemente ridicularizado pelas crianças e dominado pela esposa. Entretanto, o artigo que contém mais erros foi divulgado em 1982 pela Associated France Press.¹²¹

O artigo sobre Monsenhor Quixote coloca o livro Teologia Moral (1951) do alemão Heribert Jone entre os de São Francisco de Sales e Inácio de Loyola, obras dos séculos XVI e XVII. O autor do artigo escreve que o bispo de Mons. Quixote o envia a uma missão fora de El Toboso, acompanhado pelo candidato a prefeito do Partido Comunista. No romance, porém, Mons. Quixote sai voluntariamente de El Toboso, com o ex-prefeito da mesma cidade, para comprar o peitinho e as meias de monsenhor.

No primeiro artigo escrito no Brasil sobre Graham Greene, Otto Maria Carpeaux salienta "a profunda seriedade moral desse romancista".¹²² Por ocasião da vinda de Greene ao Brasil, Tristão de Athayde desenvolve o ponto levantado por Carpeaux, dizendo que o romance assenta-se num tripé: a observação, a imaginação e o estilo. Mas Greene coloca também uma quarta dimensão: a responsabilidade, que é a repercussão dos atos e das palavras, o eco transcendente. Os personagens são colocados neste "mundo de sombras" imbuídos desta responsabilidade transcendente (o código do Bem e do Mal). Além disso, Tristão de Athayde realça o sentido de universalidade nos romances de Greene, onde os personagens situados em todos os continentes e imersos na "condition humaine" são analisados com seus pecados, infelicidades e sofrimentos. Este universo não é submetido ao Fatum, mas a uma lei interior do Bem e do Mal. O articulista reconhece que é uma visão trágica da realidade sem artifícios, concessões ou ilusões. Porém, este universo tem sentido e obedece a um plano. Os personagens vivem neste universo conscientes da responsabilidade transcendente de seus atos.¹²³

Uns três anos antes havia aparecido um estudo de Wilson Martins diametralmente oposto ao artigo de Tristão de Athayde.¹²⁴ Para Martins, o valor do romance se mede pelo enfoque psicológico; o mais importante é a literatura "de caráter", em que se descobrem "novas dimensões do homem". São os romances psicológicos. Em primeiro lugar, Wilson Martins cataloga os romances de Greene como "literatura digestiva", que distrai sem inquietar, e como "romances de intriga", alimentados pelas mesmas peripécias. Os acontecimentos se sucedem uns aos outros e deixam os personagens intactos. O pior, na opinião de Wilson Martins, é que estas peripécias se passam no único mundo existente, o exterior. O autor finge estar lidando com um mundo interior e, assim, demonstra a sua pouca autenticidade. Nestes

romances faltaria a "densidade humana" porque os personagens não vivem a verdadeira aventura — como numa tragédia — e não se empenham totalmente nos acontecimentos.

Quanto ao estilo de Greene, os críticos brasileiros concordam em que seus livros são fáceis de ler, recheados de metáforas preciosas, e apresentam tipos ou situações que se tornaram proverbiais.¹²⁵ Após o fracasso do seu terceiro romance, Greene descobriu uma narrativa simples e própria, direta e clara, que deixa penetrar a perturbadora luz da realidade no leitor.¹²⁶

Greene nunca se lançou em experimentos literários e, em contraste com Joyce e Proust, foi sempre fiel ao gênero e à receita tradicional.¹²⁷ Porém, Mário Pontes, comentando Dr. Fischer de Genebra, escreve que, embora Greene jamais pretendesse renovações literárias, queria escrever cada vez melhor à medida que vai envelhecendo. E neste romance, continua Pontes, Greene chega a um rigor de construção e precisão de linguagem digno de um clássico.¹²⁸

O relacionamento herói-ambiente é um dos pontos principais que a crítica moderna salienta. Lívio Xavier, fazendo uma resenha do artigo de Roger Scruton, que apareceu no Spectator (maio de 1971), diz que o articulista admite a artificialidade do ambiente sul-americano e a perseguição descrita em O Poder e a Glória. Scruton afirma que Greene usa menos expediente para fazer o thriller. Julga-o, então, inferior ao Conrad de Nostromo, ao Lawrence de The Plumed Serpent e ao Malcolm Lowry de Under the Volcano porque nestes romances há uma "íntima relação entre as ações do herói e o ambiente descrito".¹²⁹ Opondo-se a esta afirmação, Mario Pontes diz que Greene não escreve romances de tese, mas romances em que a tese é "inseparável dos elementos do enredo e do desenho dos personagens".¹³⁰

Os epítetos com que a crítica literária brasileira qua-

lifica Graham Greene depende do ponto de vista do crítico e do período histórico no qual atua. Nas décadas de 40 e 50 a crítica brasileira valorizava a dimensão religiosa e, por isso, a Gazeta de Notícias chama-o de "o maior novelista inglês da atualidade".¹³¹ Otto Maria Carpeaux considera-o mais original que Mauriac; além disso, considera-o um autor prodigioso porque consegue unir um romance de fundo religioso a um enredo policial.¹³² A ambivalência de Greene foi realçada por Joaquim Renato Correa Freire, quando afirmou que

a literatura ganhou [um grande escritor]; porém, a filosofia perdeu, perdendo também a Igreja Católica (que infelizmente nunca reconheceu em Greene um grande autor) um dos seus maiores defensores no campo das idéias, pela penetração de suas histórias, pela realidade de seus personagens e pela compreensão imensa que tem de Deus e dos homens.¹³³

Quando o crítico é preconceituoso, o seu julgamento também se torna viciado. Rejeitando um conceito pluralista da literatura e julgando a validade da obra apenas como "romance psicológico", Wilson Martins afirma que "Graham Greene é, sem dúvida, um dos nomes mais importantes do romances inglês contemporâneo, mas possuirá uma reputação transitória que não resiste ao desgaste implacável dos anos", acrescentando que ele "não entrará para a história literária" por ser "romancista de aventuras ... autor de grande público: ... mais ou menos aceito pela crítica". Na opinião de Martins, esta aceitação pela crítica diminuirá após a publicação de O Americano Tranquilo.¹³⁴

Em seu artigo de 25 de outubro de 1971 na Visão, Antônio Callado coloca Greene nas devidas proporções, ao considerá-lo "um grande escritor desde que não o comparemos aos verdadeiramente grandes como Thomas Mann. É um intelectual expressivo da inquietação de sua época, desde que não o comparemos aos grandes

inquietaos, como Sartre e Malraux". Este julgamento está muito próximo, mutatis mutandis, ao que Graham Martin havia feito em seu capítulo "Novelists of Society: Evelyn Waugh, Graham Greene, C.P. Snow".¹³⁵

Mário Pontes considera Greene um bom escritor ("o que já não seria pouco"), mas que está longe de ser um poço inesgotável de produtividade porque, embora a sua obra ande na casa de trinta títulos, isso "não é nada impressionante para um autor que há mais de meio século dedica-se à literatura em tempo integral".¹³⁶

Em suma, a crítica brasileira atual considera-o um dos escritores mais importantes deste século, mas com certas restrições como, por exemplo, a qualidade irregular de sua obra¹³⁷ e o seu ecleticismo.¹³⁸ Todos admitem, porém, o seu compromisso moral e religioso,¹³⁹ o seu engajamento¹⁴⁰ e a sua capacidade de ser um escritor "perturbador".¹⁴¹

A temática de Greene é uma incursão curiosa e fascinante à Greenelândia, uma região densamente povoada por personagens diversos, muitas vezes católicos, que buscam a graça através do pecado.¹⁴² Examinaremos, a seguir, dois pontos críticos na temática de Greene do ponto de vista da crítica brasileira: as relações entre o pecado e a graça, a liberdade e o destino.

A crítica brasileira sempre se refere ao pecado quando trata dos personagens dos romances de Greene. O pecado pode ser a fornicção, o adultério, a estupidez norte-americana, a violência, a ganância, o suicídio, a traição, etc. Seja qual for a definição dada ao termo pecado, o que mais interessa ao escritor é que os personagens se encontram "em crise de análise" ou em "tortura de consciência".¹⁴³ Greene faz com que os leitores "entrem" nos personagens, onde lhes será revelado o "underground" da alma humana e da vida em geral. Neste "underground", a presença do pecado no coração humano é sintomática,

no dizer de Carpeaux,¹⁴⁴ da presença do mal no mundo. A explicação dada à universalidade nos romances de Greene é a onipresença do mal. Michel Kamenka afirma que todos os personagens de Greene são "portadores dos mesmos conflitos, combatentes das mesmas lutas cujos leitmotifs são sempre a angústia, a piedade e a incapacidade de resistir".¹⁴⁵

Relacionado com o tema do pecado, há o problema do ódio. Muitos críticos afirmam que Greene está sempre atento aos casos de amor que são também casos de ódio. A crítica brasileira destaca muito esta peculiaridade, que aparece com mais frequência no caso da traição matrimonial. O afastamento inexplicado de Sara gera o ódio em seu amante Bendrix; o Dr. Fischer convida os amigos para o jantar, mas a sua hospitalidade é sinônimo de ódio; Scobie tem "compaixão" de sua esposa Luísa, mas na prática, a odeia. O pecado, então, reveste-se do ódio disfarçado em amor.

Embora o pecado esteja enraizado no mundo ficcional de Greene, nem todos os personagens sentem-se abalados pela sua existência. Caio Túlio Costa, em seu artigo de 30 de janeiro de 1983 na Folha de São Paulo, destaca a perplexidade do homem diante do mal. Greene coloca na boca de Sancho, o ex-prefeito de El Toboso no romance Monsenhor Quixote, estas palavras significativas:

Se eu pudesse cancelar minha profunda descrença em Deus... acharia difícil acreditar que Ele quis realmente que aqueles dois guardas [reminiscentes do regime franquista] nascessem ... para não falar de Hitler e do Generalíssimo ... ou mesmo, se você assim quiser, de Stalin ...

Muitos críticos brasileiros aprovam o objetivo proposto por Greene de reintroduzir no romance inglês a dimensão religiosa. Embora estes críticos não entrem no mérito da questão — se realmente houve uma ruptura da tradição religiosa no roman-

ce inglês do século XX — admitem, nas palavras do articulista da Gazeta de Notícias de 17 de julho de 1948 que ele "criou na literatura inglesa ... um extra problem em face do meio em que vive, e desse fato decorre talvez o sentido quase simbólico que encerra a sua obra, sempre a revelar as dobras da consciência humana em face do erro, da virtude, do pecado".

Greene contrapõe o problema do pecado ao da graça. Na entrevista que concedeu a Cecily Mackworth, ele admite que, em O Condenado, pela primeira vez e deliberadamente, apresentou na ficção o amor de Deus a um mundo que parece impossível de ser amado. Segundo esta mesma entrevista, Greene acentua mais a ação da graça em seu livro O Poder e a Glória.¹⁴⁶

Joaquim Renato Correa Freira distingue três tipos de sofredores na obra de Greene: o tipo absoluto (como o sacerdote alcoólatra), o tipo empírico (Scobie em O Coração da Matéria) e o tipo intuitivo (Pinkie em O Condenado). O que une estes três tipos tão diferentes é justamente a preocupação com seu destino último. Embora estes três personagens não pudessem evitar o suicídio, o homicídio ou a corrupção total, eles estavam convencidos de que, apesar de seus pecados, Cristo morreu por eles.¹⁴⁷

Willy Lewin afirma que os personagens de Greene são tão mais simpáticos quanto menos edificantes. Esta é a posição invertida pela qual Deus vê os homens. São criaturas experimentadas no próprio centro da angústia, mas é aí que a misericórdia de Deus os alcança por suas linhas tortas.¹⁴⁸ No artigo de A Tribuna de 10 de junho de 1962, a autora destaca a "interminável e inquieta busca da salvação" pelos personagens. Os romances de Greene transmitem uma mensagem de humildade e respeito pelas questões privadas entre a alma e o seu criador. Somente Deus, continua a articulista, sabe o que se passa no coração humano. Esta convicção de Greene foi seriamente estu-

dada por Antônio Callado que, analisando O Poder e a Glória, afirma que

o problema central de sua temática ... é sugerir sempre que o homem e o mundo criado pelo homem, não são o Bem e o Mal em representações positivas, em preto e branco fulgurante: são ambos cinzentos, mesquinhos. Mas tanto o homem em sua vida como o mundo na história foram santificados pelo Cristo.

O articulista afirma ainda que, apesar de toda a mesquinhez do sacerdote mexicano, Deus santifica os outros através dele e talvez acabe por alcançá-lo pela Sua graça. 149

O problema da graça nos romances de Greene sempre levanta o problema da ambigüidade. O mesmo Antônio Callado diz que Greene só se interessa pelo combate entre o Bem e o Mal, na sua fúria, na sua ambigüidade. Greene nunca garante a salvação de seus personagens. O contorno que a graça faz para os alcançar é seguro e determinado, mas jamais pode ter certeza de sua eficácia. Pinkie e Scobie morrem como suicidas, o sacerdote alcoólatra é fuzilado, Sara morre de uma doença terminal. Greene coloca esta graça divina como se fosse um deus ex machina, de cuja eficácia o leitor fica em dúvida. "Tudo é milagre" em Um Caso Liquidado, ecoando "Tout est grâce" de Bernanos, tenta explicar esta graça abrangente. Os críticos estariam proporcionando a salvação aos personagens de Greene mais que o próprio autor. Em todo caso, a ambigüidade domina a narrativa. Como afirma Carpeaux, a grande perseguição final desdobra-se na perseguição do criminoso pelos detetives e na perseguição do pecador por Deus. Semelhante a um palco medieval, o romance policial possui três andares: o céu da polícia, de onde são enviados os detetives, seus mensageiros; a terra, onde erram os espíritos indecisos, os ingênuos e os pecadores arrependidos; o inferno, onde ficam os pecadores. 150

A analogia entre o romance policial e a teologia, continua Carpeaux, confere ao gênero a capacidade de tocar-nos de maneira quase misteriosa: se a polícia alcança o criminoso, Deus alcança o pecador pela sua graça. Este conceito de "graça", diferente daquilo que se examina na teologia, é um leitmotif em escritores cristãos modernos. Neste contexto literário, a graça é um poder sobre-humano e supra-histórico, que destrói a continuidade da existência humana: é uma espécie de sobrevivência árdua. Escritores católicos como Bloy, Mauriac, Bernanos e Greene criam personagens que não são erguidos pela graça e sim, desconcertados por ela. A crítica brasileira silencia sobre a situação dos personagens sobrecarregados pelo peso da graça qual Sísifo subindo a montanha.

O único crítico discordante é Wilson Martins que, devido ao seu conceito de romance psicológico como o único que possui profundidade, considera os romances de Greene carentes de um valor mais profundo. Ele acha que nestes romances de perseguição Deus é um simples figurante e não um valor. Os personagens carecem de profundidade mesmo quando mostram a "inquietação religiosa": falta-lhes o sentido ou instinto místico. Martins vê tanta superficialidade nestes romances que afirma: "sem nenhum prejuízo pode-se eliminar Deus dos romances de Greene".¹⁵¹ Trata-se do único crítico brasileiro que não percebe esta analogia profunda, típica dos romances de Greene, que dramatiza a existência do pecado e da graça.

A questão da liberdade está no âmago da problemática dos personagens ficcionais de Greene. O sacerdote alcoólatra é um autômato ou um homem livre? Scobie é um homem predestinado ao inferno ou um santo sem o saber? Os heróis de Greene são livres ou não?

A crítica internacional tem três posições a respeito:
(a) Greene tenta unir temas católicos a certos pontos tirados

do determinismo e da psicologia do anormal. Greene teria criado um dilema que ele não quer ou não pode resolver.¹⁵² (b) O personagem de Greene está sujeito ao destino, baseado no fato de que o homem é inseparável de sua condição e identificável com o lugar que ocupa no mundo. Os romances de Greene mostram que é ilusório pensar que o homem pode evitar o Destino: a humanidade é controlada por um Destino trágico.¹⁵³ De acordo com esta posição, a religião serve para capturar os personagens e fazê-los perceber a situação trágica do homem. (c) O personagem de Greene sente em seu íntimo que pecou muito; mesmo assim, parece possuir uma certa compulsão para pecar mais. Existe no personagem uma luta entre liberdade e deformação psíquica. Deus transforma o desespero neurótico do personagem em humildade. De acordo com esta posição de caráter intermediário, o personagem não se torna nem um santo nem um condenado, mas um homem extremamente humilde e pobre, dominado por Cristo e transformado em um mártir verdadeiro. A liberdade que o personagem possui e sente não é ilusória: o poder da graça transforma o pecador esmagado pelo Destino. Este Destino, porém, está aberto à Graça de Deus pelo simples fato de que o pecado implica a consciência de um Deus.¹⁵⁴

Examinaremos agora a posição da crítica brasileira relativa às questões do desespero e da liberdade, tomando como parâmetro as três posições da crítica européia. No já citado primeiro artigo escrito no Brasil sobre Greene, em 1944, Otto Maria Carpeaux contrapõe Greene à civilização moderna. Esta acredita na perfeitabilidade do homem e em seu progresso infinito; aquele "desespera da salvação deste mundo assim como está". O motivo desta situação desesperadora está no fato de que o homem foi corrompido pelo pecado original. Carpeaux, porém, mostra que os golpes mais severos do Destino aparecem após a purificação dos corações. O crítico continua dizendo que

"a salvação vem [paradoxalmente] do pecado; pois a Graça divina é incalculável ..." Carpeaux retoma o mesmo assunto em seu artigo de 18 de novembro de 1951 no Correio Paulistano. Ele ainda considera a situação do mundo como desesperadora, "mundo vazio, sem Deus, sem sentido", mas concede a Greene a capacidade literária de "combater o desespero ateu". O personagem, nesta situação, é trabalhado pela Graça divina que não derime a sua liberdade, mas cerca o homem e o salva.

Esta dialética entre a liberdade e o destino no âmago da consciência humana foi abordado por Sábato Magaldi quando de sua crítica sobre O Living Room, traduzida para o português.¹⁵⁵ Magaldi vê nitidamente nesta peça o processo antagônico entre o pecado do desespero e o conceito da misericórdia divina. O crítico pergunta, diante do triângulo amoroso, se "é possível a vida religiosa com os dilemas quase insolúveis da passagem terrena". Esta atmosfera de inevitabilidade está patente no seguinte discurso por ele citado:

Rosa: Então Deus prefere ver-nos indo a um hotel suspeito e separando-nos após, três vezes por semana, do que vivendo ... como ? ! Oh ! Sossegadamente, como marido e mulher, tendo filhos, envelhecendo juntos ... fora da Igreja !

Esta falta de liberdade é tão esmagadora que a mesma jovem pergunta se, ao renunciar ao amante, poderia continuar amando a um Deus que exige tamanhos sacrifícios e tem se mostrado tão cruel em suas leis. Magaldi qualifica a problemática desta peça como "um conflito denso" amenizado pelas "palavras sobre a fé e a reconciliação com a morte", simbolizada pela fala da Tia Tereza, que considera lindo o quarto onde Rosa morreu. Novamente há o tríptico do processo antagônico: a personagem Rosa sofre as torturas do desespero, a purificação pela Graça, a morte física.

É mister também frisar que a Graça contraposta ao Destino cruel vivido pelo personagem é, em si, a totalidade da recompensa. Em termos materiais nada sobra ao seu receptor. Bruna Becherucci afirma isso em seu comentário ao Dr. Fischer de Genebra: "O Mal [Dr. Fischer] morreu mas o Bem [Jones] não ganhou nada, nem a morte que desejava".¹⁵⁶ Embora Jones possa sentir-se livre da ganância, a sua vida (após a morte da esposa e a do Dr. Fischer) continua qualificada pela angústia e pela falta de sentido. Hugo Estenssoro, escrevendo sobre O Lobo Solitário, diz que o maior desejo de Torrijos era entrar na Zona do Canal controlada pelos americanos.¹⁵⁷ A "graça" apareceu através da assinatura do Tratado (do qual Greene participou como delegado especial), mas o preço de Torrijos foi a morte. "La muerte" era a resposta que o general dava quando era perguntado sobre o seu sonho mais freqüente. Antônio Olinto, num dos artigos mais críticos e iluminadores, percebe nos personagens de Greene, "uma fé que leva ao desespero, à morte o homem curvado sob a imensa responsabilidade da lei". Este homem, amedrontado e apavorado pela importância de seus atos, esmagado por forças inevitáveis, luta "contra sua grandeza, contra o sentido do eterno subjugado à sua transitoriedade". Afinal, as tragédias gregas tiveram a mesma gênese: "o espanto do homem diante da fraqueza do indivíduo dentro do movimento das coisas".¹⁵⁸

A crítica literária brasileira inclina-se à terceira posição européia acima referida. A situação desesperadora do personagem parece ofuscar a sua liberdade. Deus, porém, o atinge de duas formas: pela Graça e pela recompensa material zero. Geralmente, e através de personagens secundários, Greene mostra ao leitor, sob uma luz favorável, os efeitos divinos no personagem que no fundo crê em Deus. Por outro lado, através da narrativa, o autor faz perceber a situação zero do mesmo, que geralmente consiste na morte.

Como a crítica brasileira dos romances de Greene começou a partir de 1944, os primeiros romances (até O Condenado exclusive) não foram profundamente analisados. Apenas se fez menção deles. Esta situação difere da crítica internacional que considera estes primeiros romances, no contexto da década de 30, como ensaios prenhes de uma temática e uma técnica que seriam desenvolvidas mais tarde pelo romancista.

O Condenado foi meticulosamente examinado por Joaquim Renato Correa Freire.¹⁵⁹ Neste artigo salientam-se o encontro do neurótico Pinkie com o crime e o amor, a corrupção dele, as manifestações de pureza e sensibilidade, seu apelo a um Deus conhecido na infância (que o encheu mais de medo do que a morte), o suicídio e a certeza de que Deus havia morrido por ele também.

Otto Maria Carpeaux, Joaquim Renato Correa Freire e Antônio Callado fizeram análises de um dos melhores romances de Greene, O Poder e a Glória. Estes críticos destacam a contradição neurótica na qual se move e vive o sacerdote alcoólatra. A angústia e a miséria retratadas no ambiente físico da estrada, dos barrancos, na pobreza e na crueldade alertam o sacerdote decaído para o fato de que o povo não abandonou a Igreja. Nem Deus abandonou o sacerdote, pelo qual transmite a Graça por meio dos sacramentos. O sacerdote pecador, "acaba com uma fulgurante coroa de martírio na cabeça" porque, apesar de tudo, teve "a simples coragem de tudo suportar para servir a Deus". Freire analisa o sacerdote do ponto de vista teológico, salientando sua gnose absoluta de Deus, sua vocação, seu pecado, sua dignidade e a sobrevivência da fé e da fidelidade em circunstâncias psíquicas e situações físicas adversas.

O Coração da Matéria, a obra prima de Greene, foi melhor analisada por Joaquim Renato Correa Freire¹⁶⁰ e Antônio Olin-
to.¹⁶¹ Classificado por Freire conforme sua própria tipologia,

Scobie é considerado um personagem empírico: complicado em suas manifestações psíquicas motivadas pela mediocridade de sua vida. É um homem bom, honesto mas fraco de caráter. Como personagem empírico, ele se aproxima de Deus para vencer a melancolia. Quando surgem os problemas fundamentais da vida, ele não tem forças para resolvê-los. Esta confrontação de atos humanos (revestidos por paixões e instintos) com o amor infinito de Deus (e a crença na misericórdia final) gera uma solução "quase sempre trágica" no dizer de Kamenka,¹⁶² pois Scobie tem a percepção do criminoso e da lei. Antônio Olinto diz que o Cristianismo é uma "torturante percepção onde, no menor dos gestos, existe uma possibilidade de eterno sofrimento". Então a tragédia de Scobie se verifica na "intranquilidade do nosso tempo que vem da irreversibilidade de um gesto que foi feito e deixou sua marca no corpo da humanidade". O homem Scobie é deixado nu nas horas mais dramáticas: esta nudez interior torna-o "o grande solitário". Colocado numa posição importante, para onde a vida de várias pessoas converge, Scobie sente-se só, sem ninguém, nem Deus, para ajudá-lo na solução urgente de seus problemas. Olinto conclui que a maior angústia de Scobie "é a sucessão de pequenas mortes, cada uma inevitável e tão tragicamente sentida".

Embora O Décimo Homem fosse publicado em 1983, foi originalmente escrito para o cinema em 1944. Uma crítica ponderada aparece no artigo de Bruna Becherucci, que arrola os aspectos técnicos (estilo bombástico, a visão psicológica, o "coup de théâtre" final) e os temas constantes da ficção de Greene que se repetem em O Décimo Homem: a fraqueza humana, o Inimigo, a imputabilidade do covarde e sua transformação em herói.¹⁶³

O Americano Tranquilo foi examinado principalmente por Joaquim Renato Correa Freire¹⁶⁴ e por Wilson Martins.¹⁶⁵

Freire qualifica este romance como "uma história impregnada de vício e sexualismo". Apesar desta visão moralista, Freire aponta Pyle, o americano, como a encarnação do Mal e percebe, num plano mais profundo, os temas dos romances anteriores numa narrativa aparentemente amoral. Este plano mais profundo escapou a Wilson Martins, quando o descreveu como "um romance vazio, misto de aventura policial e de espionagem". No conceito de Martins, O Americano Tranquilo situa-se num grau inferior ao de O Poder e a Glória porque nem a falsa densidade deste último romance aparece naquele. Martins põe em cheque a progressão favorável de Greene na crítica literária. O Americano Tranquilo, continua ele, é um romance onde "se manifesta a decadência de Greene" e que se constitui numa encruzilhada para o soerguimento favorável ou para um declínio maior de sua obra.

Quando da publicação de Um Caso Liquidado e sua tradução para o português, O Estado de São Paulo de 8 de julho de 1961 publicou um artigo de Willy Lewin sobre o romance. O crítico começa dizendo que Um Caso Liquidado é uma parábola como o próprio título e o nome do protagonista (Querrey = interrogar) atestam. Querrey está espiritualmente morto e, conforme a terminologia hanseniana, é um caso liquidado. Num outro plano, isso significa que ninguém se cura ou se salva no conforto e no bem-estar. A cura se dá quando a pessoa penetra na "noche escura" da aridez e da angústia espiritual. Lewin escreve que a aventura de Querrey no coração da África é "a aventura da santidade sem fé, do despojamento total e voluntário sem a claridade da luz interior". Este "santo" sem fé em Deus e nos homens morre por sua "repugnância à bajulação" e por causa da "inocência ingênua de Marie Rycker". Como em todos os romances, a atmosfera final é de total ambiguidade. Uma luz pode brilhar nesta desolação: na parábola que Querrey conta a Maria no hotel, a própria dúvida do ourives a respeito do Rei pode ser a prova

de sua existência. Lewin termina dizendo que, tal como Querry, Greene também foi ambíguo neste romance.

Ao que saibamos, Sábato Magaldi foi o único crítico que examinou e apreciou O Living Room.¹⁶⁶ Após discorrer sobre o tema amoroso que envolve Rosa, seu amante psicólogo e, por extensão, o Padre Jaime e as tias Tereza e Helena, o autor dá o seu julgamento crítico. Neste conflito intenso Greene aplicou ao teatro a arte de traçar bem os personagens, de criar o suspense (intimamente ligado à novela policial) e de construir uma atmosfera carregadíssima. Magaldi, porém, diz que Greene incorreu nos mesmos erros dos romancistas que tentam transpor as soluções do romance para o teatro.

Antecipando o lançamento da tradução de O Cônsul Honorário pela Artenova, o Jornal da Tarde de 5 de novembro de 1973 publicou uma entrevista com Greene. Os defeitos desta entrevista saltam aos olhos imediatamente: não nos diz onde e a quem Greene deu esta entrevista nem a sua fonte jornalística. Nesta entrevista semi-biográfica e semi-crítica, Greene afirma que O Cônsul Honorário é o livro de que ele mais gostou porque há nele uma mistura do elemento metafísico, o suspense da ação policial e uma história de amor. Afirma ele que o romance, construído sobre este plano triplo, teve um sucesso maior porque "nele se esboça um certo progresso do homem" na linha dos dois livros anteriores O Poder e a Glória e Viagem com Minha Tia.

A imprensa brasileira noticiou em dois artigos crítico-biográficos o romance O Fator Humano publicado em 1978. Denis Donoghue do New York Times Book Review e V.S. Pritchett da New York Times Magazine tiveram seus artigos traduzidos para o Jornal da Tarde¹⁶⁷ e O Globo¹⁶⁸ respectivamente.

Dois artigos importantes, um no Jornal do Brasil de 31 de maio de 1980 e o outro no Jornal da Tarde de 2 de agosto de 1980, foram publicados na imprensa nacional sobre Dr. Fischer

de Genebra. No primeiro artigo, Mário Pontes nega que Greene esteja apenas desenvolvendo a metáfora evangélica do camelo e da agulha e realça um dos temas contemporâneos mais discutidos. Tematicamente Dr. Fischer de Genebra gira em torno da hipótese de que o mundo é um lugar de crueldade e de desespero, abandonado por Deus e dominado pelo demônio. A ambição e a atração do dinheiro são metáforas do poder. O Dr. Fischer é o arquétipo do orgulho e da vingança. Fischer, traído pela esposa através de um gesto platônico, volta a sua ira contra o mundo que ele odeia. Neste contexto de ganância e poder, a religião jamais é um consolo; é uma agonia. Deus, segundo Fischer, é ganancioso não por amor, mas por nossa humilhação: "Eu não quero humilhar? E não dizem que Ele nos fez à sua imagem?" Pontes conclui que este romance pode se transformar num veículo de discussão fértil sobre muitas questões existenciais da atualidade.

Se Mário Pontes examinou a psicologia do Dr. Fischer através de um prisma macrocósmico, Bruna Becherucci enfatiza a psicologia das vítimas desta comédia macabra. Classificando esta obra como "uma união de ironia, sarcasmo e angústia pungente de fundo católico", ela examina os gananciosos que aceitam os presentes do Dr. Fischer. Descrito como um pessoa aparentemente louca o Dr. Fischer é, na realidade, um grande observador da humanidade. Ela analisa estes eternos "mendigos" ricos que pedem as migalhas das mesas dos poderosos. Constata que são "protótipos de quem atura tudo para receber um presente e subir na escala social". Estes "mendigos" formam "a humanidade podre, sem dignidade, incapaz de recusa ativa diante dos presentes". Jones, o genro do Dr. Fischer, renuncia ao dinheiro e ao poder naquela noite fatídica e derrota seu sogro porque não lhe interessam a ambição e a avareza. Mas Jones, o protótipo do homem que perdeu o sentido da vida, entra também numa crise existencial após o suicídio do Dr. Fischer, a personifi-

cação do Mal. Se o Mal morreu, o Bem "não deveria ser imortal" e Jones continua levando sua existência incompreensível e inexplicável diante de um Deus inatingível.

A crítica dedicou quatro artigos ao romance Monsenhor Quixote na imprensa brasileira. O artigo de Christopher Lehmann-Haupt do New York Times foi traduzido e publicado no Jornal da Tarde de 2 de outubro de 1982. O artigo de Alberon Waugh de The Telegraph Sunday Magazine apareceu na Manchete de 30 de outubro de 1982 e o artigo anônimo da Associated France Press foi publicado na Folha da Tarde de 13 de dezembro de 1982. O único artigo nacional, escrito por Geraldo Galvão Ferraz, apareceu em Isto É de 9 de fevereiro de 1983. Os articulistas estrangeiros dedicam-se ao tema principal do livro: a dúvida. Waugh não acredita que Monsenhor Quixote seja um diálogo entre o Greene marxista e o Greene católico. Ele encontra muita semelhança entre este romance de Greene e o de Guareschi ~~com~~ Don Camillo e Peppone. Lehmann-Haupt salienta o papel da dúvida no sistema da fé católica e no credo marxista, citando Mons. Quixote: "Eu estou repleto de dúvidas. Eu não tenho certeza de coisa alguma, nem mesmo da existência de Deus; mas dúvida não é sinônimo de traição como vocês comunistas parecem pensar. A dúvida é humana". Por outro lado, o articulista destaca a realidade interna do homem, onde a própria ausência da dúvida é pavorosa: "É pavoroso não ter dúvida nenhuma", conclui Quixote. No mundo da década de 80 Greene manifesta mais explicitamente um tema recorrente em muitos romances: a tolerância e o perdão. Esta tolerância, fruto da percepção da dúvida, é focalizada pelo articulista da Associated France Press, quando destaca a dupla leitura do Manifesto Comunista feita por Quixote e Sancho. Enquanto Sancho vê no Manifesto um instrumento demolidor da sociedade, o monsenhor o considera um texto cheio de louvor à burguesia. Este romance com alguns defeitos sérios na

narrativa (a falta de originalidade da piada dos inocentes, o exagero nos paralelos com a obra de Cervantes e o fim anti-apoteótico de Mons. Quixote) quer apenas mostrar, segundo Geraldo Galvão Ferraz, um homem que "tem fé, dúvidas e, sobretudo, integridade".

O último livro de Greene, O Lobo Solitário, teve quatro reportagens na imprensa nacional: uma de origem estrangeira, de John Vinocur da New York Times Magazine publicado pelo O Estado de São Paulo de 14 de abril de 1985, de J.C. Santana,¹⁶⁹ de Hugo Estenssoro¹⁷⁰ e de Amir Labaki.¹⁷¹ Santana descreve O Lobo Solitário, relato autobiográfico de tema latino-americano, como "uma reportagem fiel e bem conduzida dos encontros e desencontros do escritor católico com a realidade centro-americana". Para John Vinocur é um livro muito "insatisfatório" que, por tratar de fatos tão diversos, deixa o leitor perplexo quanto a sua classificação: É um livro de memórias ? É uma autobiografia ? É um livro de viagens ? Hugo Estenssoro e Amir Labaki concordam, corretamente, em que O Lobo Solitário deve ser visto como uma continuação do gênero literário de A Sort of Life, Pontos de Fuga, Journey Without Maps e The Lawless Roads. Como não se trata de ficção O Lobo Solitário pode ser visto como um panfleto contra a política americana na América Central.

2. A Concepção de Tragédia

2.1. A evolução da tragédia

A tragédia,¹ como obra literária que dramatiza com intensidade os conflitos e as angústias existenciais do homem no universo, floresceu em quatro períodos históricos e em quatro lugares distintos: na Ática, Grécia, no quinto século antes de Cristo; na Inglaterra, nos reinados de Elizabeth I e de James I (1558-1625); na França do século XVII; na Europa e nos Estados Unidos, na virada do século XX.

Analisaremos diacronicamente a tragédia para descobrir seus elementos comuns e variáveis, sua evolução e desenvolvimento, as nuances surgidas no decorrer do tempo e os problemas que suscitou e suscita para o aprofundamento da gnóthi sautón do homem. Posteriormente analisaremos as concepções de tragédia surgidas no tempo e desenvolvidas por dramaturgos e filósofos. Depois examinaremos a visão trágica e os elementos (especialmente aristotélicos) da forma trágica. Finalmente investigaremos a possibilidade da existência de uma "tragédia cristã".

A Iliáda e a Odisséia são prelúdios importantes à objetivização do trágico. Nestas obras narrativas os elementos do trágico manifestam-se no herói radioso e vencedor e no fundo escuro da morte certa que se ergue diante dele. Esta morte privá-lo-á de sua felicidade, para jogá-lo na não-existência e no encadeamento dos acontecimentos, das personagens e de suas motivações. Como exemplo tirado da Iliáda podemos examinar o

caso de Aquiles (a figura trágica), cuja ira (a sua hamartia - erro trágico) transformada em hybris (orgulho) causa seu maior sofrimento, ou seja, a morte de seu amigo Pátroclo.² A vingança de Aquiles contra Heitor provoca seu próprio fim. Um outro exemplo onde se situa o trágico na narrativa encontra-se no episódio de Heitor. Embora os gregos tivessem sido repelidos para as naves, Heitor quer continuar a luta. Ele afasta seu conselheiro Polidamante e veste a armadura de Pátroclo. Zeus, no entanto, o observa e lhe concede ainda uma hora de exaltação. Em seguida, Heitor, em terrível abandono, espera Aquiles implacável e, a esta altura, toma consciência de seu destino, reconhece a sua culpa e a redime com a própria morte.

Estes elementos do trágico foram se incorporando nos rituais que mais tarde deram origem à tragédia como gênero literário. A representação da tragédia ocorria, na antiga Grécia, por ocasião das festas dionisiacas da colheita e da vindima, intimamente ligadas às festas da fertilidade, quando se celebravam a morte e o renascimento da vida.³ O ambiente destas realizações era festivo. Porém, a representação acontecia não num clima de diversão, mas num contexto religioso, quase sacramental, onde esta mesma representação tornava presente o "fato" trágico. O ambiente sacro e sacramental exigia dois elementos vitais e permanentes em cada representação da tragédia: (a) a seriedade e a gravidade do assunto em que a própria sobrevivência humana estava em jogo e (b) a imersão da comunidade inteira neste assunto de máxima importância e solicitude. O protagonista da tragédia e sua vida, ambos tirados de material preexistente ou gravado na memória comunitária, eram expostos em sua nudez em termos de culpa, livre-arbítrio, determinismo e responsabilidade. As cenas cruentas, os reconhecimentos, os sofrimentos e as calamidades oriundas da história trágica, embora trouxessem piedade e terror à platéia, tinham por finalidade

o questionamento da existência e da razão-de-ser do homem.

Homero, o rapsodo da Iliáda e da Odisséia, usou os antigos mitos preservados na memória do povo como material de sua narrativa sem o devido questionamento no que diz respeito à existência humana, à existência do bem e do mal e a influência e os efeitos da narrativa no comportamento dos homens. É precisamente neste elemento existencial que os autores da tragédia diferem de Homero. O objetivo principal do autor trágico era trazer à superfície perguntas vitais sobre a existência humana. As grandes perguntas levantadas pela tragédia grega são vitais para o aprofundamento desta razão-de-ser do homem. Por que o homem deve estar permanentemente diante do dilema do bem e do mal, fatores aparentemente irreconciliáveis? Por que o homem está constantemente dilacerado entre as exigências da liberdade e da necessidade, entre os requisitos da verdade e da falsidade? Quais são as causas do sofrimento humano? O sofrimento assusta o homem porque tem causas externas ao homem? Ou porque surge de uma causalidade cega? Ou porque é fruto dos desígnios maléficos de outros? Ou porque está sujeito à má vontade dos deuses? Se as causas são internas, o homem traz este sofrimento terrível por causa de seu orgulho? por causa de sua insensatez? Ou, talvez, por causa de sua presunção e atrevimento? Por que a justiça é de tão difícil compreensão? Por que ela é tão ilusória e enganosa? Estas perguntas, vitais ao intelecto questionador do homem, foram levantadas pelos autores trágicos a partir de histórias preexistentes, contrastando de modo radical com o enfoque meramente narrativo de Homero e dos antigos mitos.

Antes de prosseguir examinando detalhadamente a resposta de cada dramaturgo grego a estas perguntas existenciais, convém analisar o esquema religioso grego e a encarnação idealista do trágico na tragédia. Todas as correntes religiosas giravam em torno de três fatores: gnósis (conhecimento), kátharsis (puri-

ificação, catarse) e athanasia (imortalidade). A esta religião naturalista, dionisiaca e popular, opunha-se a religião oficial e aristocrática. Os deuses olímpicos e o Estado sentiam-se ameaçados quando o homem, imbuído do espírito de Dioniso, começava a se liberar de certos condicionamentos éticos e político-sociais. Através do ékstasis (êxtase) o simples ánthropos (homem) comunga com a imortalidade e se torna anér (herói). Este herói, então, ultrapassou o métron (a medida de cada um). O herói é, nestas circunstâncias, um hypokrités (ator). Exceder o métron é um ato de orgulho, uma insolência (hýbris)⁴ feita a si próprio e aos deuses. A hýbris provoca a némesis (o ciúme divino). O homem, então, é o objeto de ciúmes dos deuses. A punição torna-se automática, já que, contra o herói, lança-se a áte (a cegueira da razão). Agora, tudo o que o herói fizer, lhe será imputado. As garras da Moira (o destino cego) começam a fechar-se.⁵

Após este processo do acontecer trágico, veremos como os três dramaturgos trágicos gregos, utilizando como substrato religioso o esquema acima, conseguiram, cada um a seu modo, dar uma resposta às perguntas existenciais que perturbavam a mente grega.

Por que a justiça é tão esquiva e arredia? Esta é a pergunta chave que permeia a trilogia Oréstia (Agamêmnon, Coéforas e Eumênides) e Prometeu Acorrentado.⁶ É justo que Orestes, inocente, seja obrigado por um deus em nome da justiça a vingar-se do pai através do assassinato da mãe? É justo que Prometeu, semelhante ao bíblico Jó sofredor nas mãos de Yahweh, aparentemente injusto, ofenda a Zeus exatamente no momento em que se torna benfeitor da humanidade e, por consequência, seja punido de maneira tão terrível?

Os personagens de Ésquilo (525-456 a.C), mais heróis que homens, travam uma luta desesperadora entre as trevas e a luz, entre Hades e o Olimpo, entre o Destino e a Justiça. Busca-se

uma conciliação entre a Justiça e o Destino cego. Ésquilo, porém, substitui a liberdade pela fatalidade. O Destino é a medida de todas as coisas e o homem é, nas palavras de Píndaro, "o sonho de uma sombra". Para Ésquilo, o homem que passa da medida pratica uma insolência contra a divindade, provocando a vingança. O homem transforma-se num competidor dos deuses. O castigo é certo: a cegueira da razão apodera-se do homem que, agora, marcha fatalmente rumo ao Destino.

Na tragédia Os Persas, na fala seguinte, o fantasma de Dario mostra como Xerxes passou da medida: "Mortal, pensava, o imprudente, triunfar de todos os deuses e especialmente de Poseidon".⁷ Falando sobre a vingança dos deuses, o próprio Dario termina:

Montes de cadáveres, até a terceira geração, falarão na sua muda linguagem aos olhos dos homens e dir-lhes-ão que um mortal não deve nutrir pensamentos acima de sua condição; porque a violência, ao propagar-se, produz uma espiga de desgraça, cuja colheita não pode ser senão de lágrimas.⁸

Por outro lado, o homem tem uma parcela de responsabilidade. A tragédia não aconteceu ao acaso. O homem voluntariamente excedeu a medida. Xerxes, responsabilizando-se pelo erro trágico, diz: "Fui eu, ai de mim. Eu, o deplorável, o infortunado, que me tornei o flagelo de minha raça e do país de meus pais".⁹ O drama de Ésquilo não traz esperança nem promessa. Porém, o sofrimento dá lugar à sabedoria. Embora em Ésquilo desabrochem os conceitos de inevitabilidade do mal e do sofrimento, da irrecuperabilidade da perda de um ente querido, o homem aprende pelo seu sofrimento, cresce no conhecimento de si mesmo, dos outros homens e das condições da existência. O coro em Agamêmnon é bem claro: "Mas o homem que proclamar do fundo de sua alma o triunfo de Zeus será realmente um sábio. Porque foi ele

que abriu o caminho da sabedoria aos mortais estabelecendo esta lei de que a ciência seria o preço da dor".¹⁰

A Sófocles (496-406 a.C.), cuja vida longa foi marcada pelo drama da existência humana, são atribuídas cento e vinte e cinco peças, das quais restaram apenas sete. A mais famosa, Édipo Rei, serviu como modelo para a Poética de Aristóteles uns cem anos depois e foi o paradigma de muitas tragédias durante quase vinte e cinco séculos.

Ao contrário de Ésquilo, que se inclinava a resolver as tensões trágicas pelas verdades mais sublimes, ao contrário de Eurípedes que insistia na desintegração do indivíduo, Sófocles aproximava-se da atual situação da experiência humana. As respostas dadas por Sofocles são categoricamente diferentes das dos outros dramaturgos. Sofocles aceita como fato incontestável que a vida é dura e destruidora. Nestas circunstâncias, ele indaga sobre como o homem pode comportar-se. Considera o homem livre e este, através dos caminhos da vida, chega a uma situação livremente escolhida. Édipo, em seu caminho de dor e de sofrimento, percebe que a libertação de si próprio é necessária e imperativa. Sófocles não dá a impressão de um ser manipulado nas mãos de um deus maligno. Através de sua liberdade e coragem, Édipo conseguiu deslindar a sua verdadeira identidade, punir-se e vivenciar uma humanidade diferente.¹¹ A conquista de sua própria libertação foi realizada à custa do sofrimento, da perda da esposa, do reino, da visão física. O desespero manifesta-se em dois momentos: No primeiro, o mensageiro diz: "Todos os males individuais, todos estão aqui". Depois, no fim da peça, é a vez do Coro: "Não considere nenhum homem feliz antes de sucumbir à morte".

Diante de uma mudança histórica (Maratona e Salamina), a vontade e a consciência humana tentaram minimizar e enfraquecer a importância dos deuses. A fé no coletivo (a pólis) foi subs-

tituída pela fé no indivíduo humano. Poeta mais de atos do que de fatos (Ésquilo), Sófocles coloca o logos como aquilo que ilumina o indivíduo. "Seu teatro é um drama de krísis, de uma escolha e sobretudo um drama de concausância, isto é, suas personagens agem livremente, para que seu destino inelutável se cumpra plena e integralmente".¹² A peripécia do protagonista deságua fatalmente na anagnórisis (reconhecimento), que o leva à catástrofe.

O coro de Antígona afirma com muita clareza a importância do indivíduo para Sófocles: "Numerosas são as maravilhas da natureza, mas de todas a maior é o homem ! ... Industriosos e hábil, ele se dirige, ora para o bem, ora para o mal".¹³ Esta importância dada ao ser humano e à lei embutida em sua consciência (ágrafos nómos) manifesta-se claramente na oposição a Creonte feita por Antígona:

Porque não foi Zeus que a promulgou; e a Dikê, a deusa que habita com as divindades subterrâneas, jamais estabeleceu tal decreto entre os humanos; nem eu creio que teu édito tenha força bastante para conferir a um mortal o poder de infringir as leis divinas, que nunca foram escritas, mas são irrevogáveis.¹⁴

Mas enquanto Ésquilo coloca o Destino ao lado do personagem para empurrá-lo ao abismo, Sófocles, em seu teatro antropocêntrico, coloca o Destino bem distante (só indiretamente os deuses agem através de oráculos e adivinhos) e faz com que o homem seja concausante do Destino. O Destino existe e o homem concorre para que ele se cumpra. A protagonista escolhe livremente sepultar seu irmão Polinice contra o édito do déspota Creonte, sabendo, no entanto, que pela desobediência iria merecer a morte.

A importância que Sófocles dá ao homem manifesta-se nesta mesma peça quando se opõem a arthemistia (uma decisão ilegal) e a thémis ou nómos, isto é, a lei déspota contra a lei da cons-

ciência.¹⁵ A lei da força venceu porque Antígona enforcou-se na gruta em que fora lançada. Mas a partir daqui a lei da consciência começa a brilhar quando Creonte, vendo Hêmon morto sobre o corpo de Antígona e informado do suicídio de sua esposa Eurídice, começa expiar o seu erro trágico. A vitória da lei da consciência sobre a lei déspota é declarada pelo Coro no final da tragédia: "Há muito que a sabedoria é a causa primeira de ser feliz. Nunca aos deuses ninguém deve ofender. Aos orgulhosos os duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras, na velhice ensinam a ser sábios".¹⁶

Eurípides (480-406 a.C.), chamado por Aristóteles o mais trágico da triade grega, opõe-se à filosofia sofocliana. Suas peças teatrais abundam em naufrágios de vidas humanas sob a pressão que os deuses impõem sobre elas, ou pelo escárneo e desdém que os deuses manifestam enquanto o homem se destrói por paixão ou descuido. Os protagonistas de Eurípides têm pouca liberdade e o problema da justiça torna-se objeto de ironia. Em Hipólito, a deusa Artemis, cheia de ódio, despreza a justiça enquanto se vinga de Hipólito, que lhe negou o culto. Em Medéia, a vingança de Medéia através do assassinato de seus filhos é terrivelmente injusta. Em Bacos, Agave estraçalha seu filho Penteu, enquanto Dioniso olha e comenta que Penteu não deveria ter escarnecido dele. Em Eurípides, os deuses são destruidores e despejam seus caprichos sobre o homem indefeso.

Por outro lado, Eurípides revela uma capacidade psicológica profunda (na descrição das personalidades de Jasão e Medéia) e possui um verdadeiro sentido dos valores humanos (Medéia no ato do assassinato de seus filhos percebe o mal que vai cometer). Nestas caracterizações Eurípides parece estar sugerindo uma esperança salvadora: aqui existe uma personagem desvairada, porém uma grande personagem.

Percebe-se que Eurípides concebe a tragédia como uma

praxis do homem numa profunda dicotomia entre os deuses e o homem. Para Eurípides o universo trágico está no coração do homem e não mais no mito; há um rompimento total entre os deuses e o homem. O Destino (especialmente em Ésquilo) e a Razão (em Sófocles) são substituídos por Éros, a força da paixão. Aparentemente Eurípides é um dramaturgo conservador que mantém o esquema tradicional de hýbris, némesis, áte e moira. Diante das mudanças político-sociais e das especulações filosóficas, o teatro euripídiano é um retorno a um mundo imaginário; onde o sofrimento e a dor não mais se justificam. No dizer de Souza Brandão,¹⁷ Eurípides secularizou a tragédia e transformou as personagens e a fábula em função do páthos (sofrimento), onde reina a paixão subjetiva, tão ausente em Ésquilo e Sófocles. Os deuses surgem apenas sob a forma de deus ex machina no prólogo e no epílogo da tragédia; seus nomes são substituídos por meras abstrações (o Ar, a Razão, etc) e o Destino transforma-se no poder do Acaso. O coração humano, sede do trágico, transborda em afetos, erros e desmandos oriundos das paixões.¹⁸ Eurípides pintava os homens como eles são.

Embora a tragédia grega fosse constantemente apresentada nos teatros do Mediterrâneo, houve um profundo declínio nesta forma de arte a partir do período subsequente a Eurípides. A diminuição do idealismo, o crescimento do ceticismo, o uso da dialética para o conhecimento de si mesmo como queria Nietzsche e a decadência do mundo grego contribuíram para o declínio da tragédia grega. No século V a.C., os gregos haviam criado a grande arte trágica e realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito humano. Então, a elevada concepção do acontecer trágico perdeu-se em boa parte no helenismo posterior. Além disso, eles não desenvolveram nenhuma teoria do trágico. Aristóteles, em sua Poética, não desenvolveu a essência do trágico nem em seu conceito de catarse, nem quando fala de

Eurípides como tragikótatos, nem quando expõe o conceito de metabolé (transformação) e do erro trágico; ele apenas deteve-se diante do fenômeno do trágico, descrevendo-o sem o avaliar.¹⁹ O problema agrava-se quando se nota que a palavra trágico começa a denotar apenas algo terrível, estarrecedor, empolado e bombástico, desprovido do peso da cosmovisão característica da tragédia.

A literatura romana, especialmente entre 70 a.C. e 17 d.C., concentrava-se na poesia lírica e épica e jamais conseguiu; apesar das adaptações de Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.), ressuscitar a tragédia grega. Após a queda do império romano e as invasões bárbaras, os filósofos e os teólogos cristãos começaram a construir, a partir da revelação de Cristo, a teologia da natureza e do destino do homem. Provavelmente as especulações teológicas ao redor da sacramentalização da Missa como a representação no tempo e no espaço do sacrificium incruentum substituíram a tragédia antiga e colocaram ao alcance popular algo igualmente trágico.

O início da Renascença trouxe de volta o vocábulo tragédia. Usada por Chaucer (1340-1400) em Troilus and Criseyde e em The Canterbury Tales, tragédia significava a queda inevitável dos príncipes pela força do Destino contra o qual nenhum poder humano era possível.

Muito semelhante ao surgimento da tragédia grega, o teatro medieval possuía os seguintes fatores: o seu nascimento nas cerimônias religiosas do ano litúrgico, especialmente nas festas de Natal e da Páscoa; a alternância de dois grupos ou entre o coro e uma pessoa que mais tarde desenvolvia o diálogo; a adaptação de material preexistente tirado da Bíblia e da hagiografia; a crescente secularização deste teatro popular ao longo dos séculos; a participação da comunidade inteira e seu envolvimento existencial nos mistérios da religião. Sob a in-

fluência do gosto popular (especialmente o cômico e o grotesco) e do redescobrimento da cultura greco-latina, os poetas da metade do século XVI transformaram as formas medievais e voltaram seus olhares aos modelos clássicos, especialmente às obras de Sêneca. A realização de Gorboduc (1561) e Spanish Tragedie (1589) é um marco no renascimento da tragédia na época elisabetana.

Foi Christopher Marlowe (1564-1593), porém, que criou uma tragédia próxima da tradição grega. Em Tamburlaine (1587) e Doctor Faustus (1588),²⁰ os protagonistas rebelam-se contra as normas, as tradições e a moral medievais. Tornam-se os portavozes do novo mundo da Renascença. Foi exatamente isso que os dramaturgos trágicos da antiga Grécia haviam realizado. O dilema do homem moderno — do homem moderno trágico — consistiu na dilaceração entre a fé da Tradição e a Fé em si mesma. Quando Tamburlaine morre, a platéia sente que um personagem magnífico desapareceu. O mesmo acontece quando Faustus toma sua decisão e é jogado no inferno. O Destino e a liberdade deixam o indivíduo nas garras do dilema que jamais podia ser evitado.

Foi aos poucos que Shakespeare chegou ao período das grandes tragédias: Hamlet (1601), Othello (1602), King Lear (1605), Macbeth (1605) e Antony and Cleopatra (1606). Estas tragédias concentram-se aproximadamente nos seis anos após as comédias e as peças históricas e antes das peças "românticas". Por outro lado, fica em aberto a questão da auto-consciência de Shakespeare na moldura e adaptação dos modelos greco-romanos e da concretização dos preceitos aristotélicos nos mesmos.

Em termos gerais, pode-se dizer que nas suas primeiras obras dramáticas, as comédias, Shakespeare destaca apenas e somente às vezes o sofrimento do homem. A partir de Henry IV Shakespeare vai intensificando o sofrimento dos personagens, o que fará surgir o homem carregado e tenso. Em sua terceira

fase, a das grandes tragédias, encontra-se o homem ultra-oprimido e ultracarregado. Este indivíduo, sobrecarregado até o limiar de sua sensatez e de sua soberania mental, é experimentado até os confins de sua natureza (a sanidade mental de Lear, a ambição em Macbeth e o ciúme em Othello), onde forças destruidoras internas (a irascibilidade de Lear, a ambição de Macbeth e a credulidade de Othello) unem-se a pressões demolidoras externas (as filhas de Lear, as bruxas em Macbeth e Iago, o antagonista de Othello) que o transformam e o destroem com a inevitabilidade da Moira clássica.

O herói shakespeariano incorpora a totalidade das forças psicológicas e cósmicas para a glorificação ou a destruição da humanidade. O herói sente-se livre e percebe que as suas ações também são livres. Mas o seu contínuo progresso no caminho da destruição o impede, cada vez mais, de voltar atrás. Os personagens, assim, caminham para a destruição, inevitável e inconfundível, qual Édipo na maior tragédia grega. Esta progressão destruidora resulta do erro trágico do personagem, sendo ele uma imperfeição pessoal ou um excesso de virtude. O erro trágico pode estar na sociedade, como nos casos da podridão da corte dinamarquesa em Hamlet; e da corrupção do mundo romano em Antony and Cleopatra. Esta mesma imperfeição pode ser algo cósmico e misterioso que se depara na dramática fúria de Lear contra o céu, no fantasma do Rei Hamlet e nas bruxas que profetizam diante de Macbeth. Todas estas imperfeições e falhas são inevitáveis na vida humana. Porém, isso não leva ao niilismo e ao desespero. O herói trágico morre, mas a sua ação redentora persiste. Foi notável o senso de equilíbrio em Shakespeare, especialmente em Macbeth e Antony and Cleopatra, que quase ultrapassam o abismo do nada e da não-existência, como em Medéia e nas tragédias euripidianas. Porém, o desenvolvimento dramático de Shakespeare tomou outro rumo nas suas últimas

peças (*Cymbeline*, 1609); *The Winter's Tale*, 1610; *The Tempest*, 1611). A harmonia e a reconciliação caracterizam as obras finais de Shakespeare.

No século XVII, especialmente no período puritano, a tragédia inglesa sofreu um declínio considerável, quando a comparamos com as tragédias gregas ou shakespearianas. Os dramaturgos jacobitas eram analistas profundos das confusões sociais e tinham uma visão tétrica da humanidade. Escreviam sobre a luxúria, o ódio e a intriga, deixando de lado, obviamente, a beleza, o amor e a integridade moral. Em suas tragédias jamais se encontra a idéia de que o problema do mal poderia ser solucionado pela visão redentora do sofrimento (como em *Ésquilo*). Nestas tragédias a liberdade do protagonista gradativamente se torna menor (como nas tragédias de Eurípedes). Além disso, carecem do sentido de compaixão existente em todas as grandes tragédias. Quando John Milton escreveu *Samson Agonistes* em 1671, tentando reviver o verdadeiro sentido da tragédia, percebeu-se o anacronismo da obra diante da situação de completo declínio da tragédia e do surgimento da comédia no período da Restauração da monarquia inglesa.

A tragédia neoclássica francesa do século XVII, principalmente manifesta em *Cid* (1637) de Corneille e em *Bérénice* (1670) e *Phédre* (1677) de Racine encarna os conceitos jansenistas da razão e da moralidade. Foi a maior tentativa de identificação com a tragédia grega. Porém, no que concerne às normas e à moralidade, nada havia que já não tivesse sido traçado pelos filósofos e moralistas. Jamais puseram em cheque, como fizeram *Ésquilo* e Marlowe, os fundamentos do dilema trágico. Insistiam na "justiça poética" ²¹ e se agarravam às "regras aristotélicas", especialmente as três unidades de lugar, tempo e ação. Em *Cid*, o Dever triunfa sobre a Paixão, já que o caminho da razão é realmente o caminho do Dever e da Obrigação. *Phédre* e *Hippolyte*



na tragédia de Racine, no contexto de injustiça cruel e da ambigüidade trágica, onde preceitos e prescrições são impotentes para dar uma resposta válida às perguntas existenciais do homem, comportam-se heroica mas perdidamente, mesmo quando afinados com princípios legítimos e vontade heróica. Ambos são destruídos.

Com exceção do "heroic play" inglês, que se aproxima da tragédia, cujo maior representante foi Dryden, houve um declínio na verdadeira tragédia. Durante quase duzentos anos a verdadeira tragédia ofuscou-se pelo surgimento da mentalidade científica e o otimismo verificado durante o Iluminismo, pelo desenvolvimento da economia dirigida à classe média, pelo deísmo recompensador na teologia e pelo aparecimento do romance e da sátira na literatura. Além disso, os problemas do mal, da natureza humana, da ambigüidade existencial foram dissipados por uma organização humana mais adequada e pelo cientificismo nascente. Centenas de tragédias foram escritas neste período,²² mas somente ao final do século XIX a visão trágica original iria informar as obras de Henrik Ibsen, Anton Chekhov, August Strindberg e Eugene O'Neill.

A tradição do trágico começou a se desenvolver através do romance no fim do século XIX e no começo do século XX.²³ Algumas obras de autores ingleses, russos e norte-americanos são notórios por causa da permanência temática e do espírito trágico encontrados outrora na arte dramática. Wuthering Heights (1847) de Emily Brontë salienta a dicotomia, tão cara e específica da tragédia, entre a natureza cósmica e a natureza humana, entre o amor que cria e o que destrói, entre ações voluntárias e inevitáveis. O pessimismo profundo manifesto nas obras de Thomas Hardy, especialmente The Woodlanders (1887), The Return of the Native (1878), Tess of the D'Urbervilles (1891) e Jude the Obscure (1895) é o filão trágico que permeia

a natureza e o destino do homem, a futilidade do esforço humano e a dignidade terrivelmente inútil dos personagens. Lord Jim (1900) e The Heart of Darkness (1899) de Joseph Conrad exploram os recônditos da alma humana, profundamente perturbada por problemas existenciais da honra e da imputabilidade, do arrependimento e do heroísmo, da sua capacidade misteriosa de realizar o bem e o mal.

Crime e Castigo (1866) e Os Irmãos Karamazov (1880) de Fyodor Dostoiévski mostram um universo de paradoxo, alienação e perda de identidade. Tentando penetrar no subconsciente da alma humana, Dostoiévski coloca seus personagens no dilema entre o velho mundo acomodado e o novo mundo do individualismo. A batalha realiza-se na alma do homem e a vitória, se possível, será a sobrevivência.

Ao fato da adequação da tragédia nos romances inglês e russo, acrescenta-se um fenômeno semelhante da literatura norte-americana. The Scarlet Letter (1850) de Nathaniel Hawthorne escrito em plena época de desenvolvimento territorial e econômico dos Estados Unidos, é uma verdadeira tragédia. O autor tenta deslindar o conflito sentimental e intelectual de Hester Prynne que, embora não fosse destruída por tal conflito, jamais o resolveu existencialmente. Este terrível conflito, ao contrário, aprofunda seu sentimento de isolamento trágico. Moby-Dick (1851) de H. Melville demonstra a volta do herói trágico (na pessoa de Ahab, o velho capitão de Nantucket) em sua persistente procura da justiça (semelhante a Lear) e da verdade (igual a Édipo). O sofrimento das vítimas de The Great Gatsby (1925) e A Farewell to Arms (1929) invade a narrativa destes dois romances.²⁴ Percebe-se a destruição do herói por forças desiguais e implacáveis. Se por um lado Gatsby morre por causa de uma ilusão nutrida por uma sociedade corrupta e irresponsável, por outro lado, Henry e Catherine são destruídos

(esta última fisicamente) pelas forças misteriosas da natureza e da sociedade política.

O maior dos trágicos norte-americanos é, talvez, William Faulkner que, em seus romances, especialmente os situados em "Yoknapatawpha County" (Sartoris, 1929; The Sound and the Fury, 1929; As I Lay Dying, 1930; Sanctuary, 1931, Light in August, 1932; Absalom ! Absalom !, 1936; Intruder in the Dust, 1948; Requiem for a Nun, 1951), descobre gradativamente o "pecado" do sul dos Estados Unidos: a terra violentada, a escravidão, a destruição pela guerra civil e o progresso materialista no seio da família sulina. Faulkner percebe que este terrível conflito segue uma trajetória interiorizada. Se a culpa é a manifestação do destino humano, Faulkner insiste, a possibilidade da redenção e da libertação está na afirmação da liberdade humana. A piedade, o sofrimento e a capacidade do conhecimento próprio conferem à ficção trágica de Faulkner a idéia do homem triunfante e vitorioso.

Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Chekhov constituem a tríade que tentou chegar à altura da tragédia clássica. Ibsen apresenta a inutilidade dos esforços do homem idealista para criar uma sociedade melhor. O protagonista chega até a catástrofe. Strindberg analisa os aspectos trágicos da força sexual e os efeitos destruidores dos desequilíbrios sexuais e psíquicos. Chekhov analisa os males sociais de sua época, que esmagam os protagonistas em suas garras desintegradoras. Em todos estes três autores falta a oposição poderosa, recíproca e resistente do protagonista. Ele faz parte de um universo de vítimas. Eugene O'Neill, Arthur Miller e Tennessee Williams, embora jamais tenham conseguido um teatro trágico comparável ao grego, contribuíram seriamente, mas em diferentes graus, para uma temática digna do teatro clássico. O seu drama aproxima-se mais do âmbito da compaixão que da tragédia.

Uma cosmovisão coerente é indispensável à tragédia. Sempre haverá perguntas existenciais que exigem respostas; sempre haverá um certo elemento cego e irracional que não pode ser eliminado nem pelos ditames da filosofia, nem pelos dogmas da fé, nem pela ciência. Sempre haverá uma perda irrecuperável. Por outro lado, a verdadeira tragédia, através da trama, apresentará alguns indícios de resposta adequada. Apresentará também as qualidades humanas (especialmente a liberdade humana), que lutam contra as forças misteriosas mas reais. É justamente nesta contenda que o homem adquirirá sabedoria.

2.2. A teoria da tragédia

A reflexão sobre a arte e especificamente sobre a tragédia começou logo depois do grande período da dramaturgia grega (começo do século IV a.C.). Platão (427-347 a. C.); na República, desenvolveu a sua teoria da arte. A partir da idéia platônica segundo a qual a realidade só existe fora do nosso mundo, os vários objetos participam dessa realidade (mímesis). A arte representa a imitação da idéia platônica. Como consequência desta teoria, Platão chega a construir sua concepção do Estado, a obra mais perfeita que existe, a mímesis da vida bela e organizada. Diante destes pressupostos pode-se entender seus ataques contra a obra poética. Esta constitui ameaça à autoridade da Razão porque libera as emoções e o elemento dionisíaco (o alicerce de toda a tragédia). A obra imaginativa prega mentiras, já que as fábulas narradas jamais aconteceram. A obra poética está duplamente distante da Realidade ou da idéia platônica. Platão temia que o poder verbal dos trágicos pudesse fazer ruir as instituições do Estado. Queria, assim, uma censura rígida da tragédia. Sob tal regime, a tragédia, essencialmente dionisíaca, crítica e independente, jamais podia sobreviver.

Aristóteles (384-322 a.C.) rejeitou a teoria cognitiva de Platão e formulou a teoria hilemórfica. Todo objeto é um composto de matéria (a composição material) e de forma (a sua essência inteligível). O artista se envolve com a essência inteligível (a forma) e sua atividade consiste na contemplação desta forma, seguida pela sua transformação na obra especificamente artística. Assim, por exemplo, um pintor não produz a cópia de uma cópia (como ensina Platão). Ele tenta colocar a forma do objeto sobre a tela. Isto é mímesis para Aristóteles.

A partir desta teoria da mímesis, Aristóteles desenvolve sua defesa da obra poética. Ele defende o poder purgativo da tragédia e coloca a ambigüidade moral na essência da tragédia: o herói trágico não deve ser um vilão nem um homem virtuoso; a metabolé não deve ocorrer por algum vício; mas por um erro de julgamento; a platéia deve sentir "a compaixão e o terror" resultantes das ações miméticas.

Através deste conceito de mímesis, Aristóteles traça uma distinção profunda entre as exigências da Ética e as da Arte. Para reconciliar estes dois fatores, Aristóteles insiste em três pontos: o elemento principal na estrutura da tragédia não é a personagem; mas o enredo; a finalidade da tragédia não é o sofrimento em si, mas o conhecimento próprio, consequência do sofrimento; os elementos mais poderosos são as peripécias e os reconhecimentos, especialmente quando estes dois fatores coincidem.

Horácio (65-8 a.C.) em Ars Poetica considera a tragédia um gênero literário com seu estilo próprio. O tema da comédia não pode ser escrito nos versos próprios da tragédia: cada gênero deve ter o seu meio específico de expressão.

Com as mesmas preocupações estilísticas Dante (1265-1321), em sua De Vulgari Eloquentia, diz que o tema trágico deve consistir em salvação, amor e virtude. Enfatizando o desfecho

da obra artística e não a sua natureza, Dante diz que a tragédia, ao contrário da comédia, deve ter obrigatoriamente um início feliz, mas terminar sempre numa catástrofe.

Partindo do conceito da natureza providencial do destino humano, Chaucer considera o Destino como algo fora do alcance da vontade humana. Em The Canterbury Tales, Chaucer define a tragédia: "Chama-se tragédia um determinado tipo de história, como nos informam alguns livros antigos, sobre alguém que se encontrava em grande ventura e, de uma alta posição, caiu no infortúnio, acabando em miséria".²⁵ Em Troilus and Criseyde ele diz que na tragédia "Tudo o que vem, vem inevitavelmente ... aquela intuição da Providência divina que sempre me levava a antecipar Criseyde".²⁶

O melhor tratado em língua inglesa sobre a tragédia no período renascentista é sem dúvida An Apologie for Poetrie de Philip Sidney. Os pontos salientados são: (a) a distinção entre o estilo da tragédia e da comédia; (b) o ensinamento da tragédia, ou seja, "a incerteza deste mundo e os alicerces frágeis sobre os quais as casas douradas estão construídas"; (c) este ensinamento se dá "pela agitação dos efeitos da admiração e da compaixão" (semelhante à compaixão e ao terror em Aristóteles); (d) a tragédia vem em segundo lugar, após a épica, em virtude do aspecto ético; (e) além de admitir a unidade de tempo (como Aristóteles), prescreve também a unidade de lugar (segundo Ludovico Castelvetro).

Embora desconhecendo-se a opinião explícita de Shakespeare a respeito da tragédia, algumas conclusões podem ser tiradas de suas obras: (a) pelo menos no que diz respeito à tragédia e à comédia, os gêneros literários não são tão distintos;²⁷ (b) as unidades não são respeitadas nas tragédias; (c) como Aristóteles, Shakespeare coloca-se no âmago do trágico, quando mantém a ambigüidade entre o poder da Liberdade e o do Destino.

Aristóteles diz que o trágico vem da hamartia e da mudança de Destino. Cassius, em Julius Caesar, diz: "A culpa, caro Brutus, não está nas nossas estrelas, mas em nós mesmos ...". Edmund (em King Lear) escarnece a crença no Destino ("foppery of the world"); enquanto Hamlet pondera sobre o único defeito do homem, do qual ele não tem nenhuma culpa, mas que vai levá-lo à desgraça.²⁸

Os teóricos neoclássicos acumularam vários fatores estranhos à tragédia para, no seu entender, aproximá-la mais da tragédia clássica. A racionalidade e a justiça poética são destaques principais na teoria neoclássica. Dryden, em seu prefácio a Troilus and Cressida (1679) de Shakespeare, escreve: "Alegramo-nos quando percebemos que os crimes de um malvado são punidos e que a justiça poética lhe é aplicada". A mesma idéia de punição pelos crimes e recompensa pelas virtudes foi mantida por Thomas Rymer (The Tragedies of the Last Age, 1678) e Racine (no prefácio a Phédre, 1677). A teoria da justiça poética e a substituição da catarse pela vingança eliminaram grande parte da profundidade psicológica e do sofrimento da tragédia. Nicolas Boileau em Art Poétique (1674) muda radicalmente o sentido de compaixão e terror, quando os qualifica como um doce terror (douce terreur) e piedade que encanta (pitié charmante).²⁹

A compaixão e o terror formavam, na teoria aristotélica, um equilíbrio típico do classicismo. Os dois fatores se influenciaram para criar um equilíbrio. Racine, porém, foi mais além: requereu que na tragédia cada fator se modificasse por si, para que tudo o que fosse excessivo se conformasse com a razão.

A teoria neoclássica simplificou as complexidades e as ambigüidades da tragédia. Esta simplificação teve como consequência a aplicação rígida das unidades de tempo e de espaço.

Racine e Corneille insistiram também na possibilidade de eliminar a cena catastrófica final. Racine argumentava que o derramamento de sangue e as mortes não eram necessárias. Seria necessário apenas que a ação fosse sublime, os atores heróicos e as paixões excitadas.

A crítica neoclássica inglesa, representada por Milton, Dryden e Johnson, foi mais moderada. Milton, mais conservador, foi contra o hibridismo dos gêneros literários (prefácio a Samson Agonistes, 1671).³⁰ Dryden critica a rigidez excessiva no uso dos gêneros literários e das unidades. Em Of Dramatic Poesie, an Essay (1668), ele se vangloria de que os dramaturgos ingleses inventaram a tragicomédia, algo completamente desconhecido pelos clássicos. Critica também a observância rígida das unidades mantida pelos trágicos franceses e comenta que dela resulta a pobreza de enredo e de imaginação.

Samuel Johnson (prefácio à obra de Shakespeare, 1765) admite que a obra de Shakespeare é sui generis e que as peças individuais não se submetem às categorias de tragédia e comédia, mas são "compositions of a distinct Kind". Ele insiste em que o drama shakespeariano está mais próximo da natureza, embora contradiga a crítica literária. O mesmo apelo à natureza e à imaginação; ele usa para justificar a eventual observância das unidades.

A partir do Romantismo a tragédia sofreu uma revolução inédita. O Romantismo foi o divisor de águas no sentido de que se começou a dar ênfase aos temas contemporâneos e de que o enfoque principal começou a ser feito em termos éticos e metafísicos e não em termos técnicos. Durante quase dois milênios o herói trágico pertenceu à realeza ou à aristocracia. Lessing, porém, corroborando uma das grandes inovações do Romantismo, diz:

Os nomes de príncipes e heróis proporcionam pompa e majestade à peça teatral. Porém, não contribuem em nada para nossa emoção. O infortúnio daqueles, cujas circunstâncias assemelham-se às nossas, deve naturalmente deixar marcas mais profundas em nossos corações. Se temos compaixão de reis, compadecemos deles não como reis mas como seres humanos. ³¹

Para Coleridge a tragédia deveria ser não uma cópia da natureza, mas sua imitação. Por outro lado, ele revoluciona o conceito clássico de tragédia, quando afirma a prioridade dos ditames do coração, para substituir as regras dos deuses. Se na tragédia clássica a vontade humana contrabalançava o Destino, Coleridge reconcilia o Destino com a vontade do personagem, afirmando que a força do Destino é a encarnação de um impulso interior, diferente apenas em grau e não em espécie da força interior do personagem.

August Wilhelm von Schlegel, em Conferências sobre a Arte e a Literatura Dramática (1809) focaliza seu estudo da tragédia em Shakespeare e na distinção específica entre o clássico e o romântico. Schlegel salienta a interioridade em Shakespeare (Coleridge a definiu como "a sabedoria implícita mais profunda do que a nossa própria consciência"). Schlegel vê a principal distinção entre a tragédia clássica e a shakespeariana naquilo que ele chama de "ironia secreta". A ironia em Édipo Rei verifica-se no fato de que a platéia conhece a situação verdadeira do protagonista enquanto ele mesmo a ignora. Em contraste, Shakespeare expõe os discursos mais obscuros e involuntários que passam na mente do personagem. Por este método Shakespeare consegue reproduzir fielmente a autodecepção e a hipocrisia quase consciente que se apoderam dos personagens na tentativa de disfarçar a influência do egoísmo nas ações humanas. Na tragédia grega, o comentário feito pelo coro era uma parte explícita e objetiva da peça. Nos dramas shakespea-

rianos, este comentário realiza-se na mente de cada um dos espectadores, tornando-se difuso, silencioso e vago. Hamlet destaca-se pela ironias secertas, hesitações e autocontradições; é por isso que se tornou o paradigma da tragédia romântica e a peça mais discutida no Romantismo.

Hegel (1770-1831) em sua Estética (1820-29) expôs sua teoria original da tragédia. Tendo como parâmetro a Antígona de Sófocles, Hegel contesta a influência da falha trágica ou de influências exteriores que derrotam o protagonista. O conflito não está entre o Bem e o Mal. O conflito existe entre dois fatores igualmente legítimos, cada um exigindo exclusividade. O herói da tragédia grega, apegado ao seu sistema ético exclusivo, viu-se em conflito com as exigências igualmente exclusivas do outro personagem. A catástrofe que atinge o herói deve-se, então, à unilateralidade e à parcialidade do seu agir porque ambas as partes contraditórias se justificam, se consideradas em si mesmas. Antígona viu-se obrigada a dar uma sepultura digna ao irmão (a primeira exigência legítima: a tese). Creonte, o rei, nega a sepultura aos inimigos do Estado (a segunda exigência legítima: a antítese). A síntese verifica-se quando ocorre uma "reconciliação mútua" das forças opostas: o suicídio de Antígona e a destruição da família (filho e esposa) de Creonte. A ação trágica resolve as contradições em plano superior. Os indivíduos caem, mas o espírito humano se reconcilia.

Hegel admite o personagem excessivamente bom (contra Aristóteles que queria alguém entre os dois extremos), a idéia de catarse como sinônimo de reconciliação, a justiça poética da teoria neoclássica e a interioridade tal qual proposta pelos românticos. O objetivo da tragédia, então, não é a desgraça ou o sofrimento dos personagens, mas sim a satisfação espiritual gerada pela reconciliação.

Arthur Schopenhauer e seu discípulo Friedrich Nietzsche aprofundaram mais as teorias subjetivistas dos românticos, quase eliminando as categorias tradicionais de tragédia. Schopenhauer entronizou o livre-arbítrio como a verdadeira natureza da realidade (colocando de lado Deus, o Bem, a Razão, a alma ou o coração). Na teoria da tragédia de Schopenhauer há a luta do livre-arbítrio consigo mesmo. O livre-arbítrio manifesta-se quer pelo Destino na forma do acaso e do erro, quer pelos próprios personagens trágicos. O Destino e o Personagem representam o mesmo livre-arbítrio. As manifestações deste mesmo livre-arbítrio lutam contra si e destroem-se uma a outra. Segue-se que o verdadeiro sentido da tragédia consiste numa concepção mais profunda: o herói não sofre por causa dos próprios pecados, mas por causa do "crime de sua própria existência".

Schopenhauer distingue três tipos de apresentação trágica quando (a) o personagem dotado de extrema maldade torna-se o autor do próprio infortúnio (Macbeth); (b) o destino é cego (Romeu e Julieta); (c) a situação obriga os personagens a conscientemente realizarem o maior dano um ao outro, sem que estejam errados (Hamlet e Ofélia). A maior freqüência deste último tipo de apresentação deve-se à maior abrangência das manifestações destrutivas do livre-arbítrio bem como ao fato de que ele coloca a tragédia mais perto da existência de cada um de nós.

Schopenhauer admite que o egoísmo do herói purifica-se pelo sofrimento até aniquilar-se a si mesmo. Seus motivos pessoais tornam-se tão difusos quanto mais cresce sua percepção deles. O conhecimento da natureza produz a resignação, a entrega da vida e a perda da própria vontade de viver. O destino final do herói é sua submersão no abandono ou na morte como consequência de sua submersão na violência.

Nietzsche concebeu a tragédia como a realização do sofrimento humano: necessário e universal. A tragédia, porém, fundamentada na música e na dança, libera as energias vitais, embora traga a destruição dos indivíduos. Em A Origem da Tragédia no Espírito da Música (1872) ele distingue os dois elementos da tragédia: o elemento apolíneo (símbolo do autocontrole) e o elemento dionisíaco (símbolo do êxtase). Sua idéia de elemento apolíneo é idêntica ao fenômeno individual de Schopenhauer, ou seja, a chance particular, o erro, o personagem cuja individualidade serve como máscara para esconder a verdadeira essência da realidade. O elemento dionisíaco é a realidade universal experimentada após a perda do egoísmo individual. O êxtase dionisíaco não se experimenta individualmente, mas na comunidade de seres humanos unidos entre si pela alegria criativa.

A apresentação dramática de indivíduos sofredores (elemento apolíneo) impõe à platéia "a luta, a tortura, o aniquilamento das aparências".³² Em compensação isso comunica "a fecundidade superabundante da Vontade universal".³³ Os espectadores "identificam-se com a imensurável alegria primordial da existência, onde pressentimos, no êxtase dionisíaco, a imutabilidade e a eternidade desta alegria".³⁴

O trágico sentido da vida vai muito além do didaticismo da Renascença e das idéias românticas de Coleridge. Isso significa que a situação do homem é necessariamente trágica, que ele vive numa situação cheia de maldade e, se perceber isso, fica angustiado por causa desta consciência.

Talvez por causa da falta de uma literatura trágica no teatro e no romance, houve, especialmente nas últimas décadas de 50 e 60, estudos sérios e profundos sobre a tragédia. Tais estudos têm como preocupação principal o objetivo da tragédia, o objetivo que Aristóteles preconizou e que foi descoberto so-

mente pelos românticos, ou seja, que a tragédia constitui-se no meio pelo qual o homem descobre o seu lugar no mundo e na sociedade. De fato, a crítica do século XX concentra-se na visão, na essência e no espírito da tragédia. Pouca coisa está sendo discutida sobre a forma da tragédia. Aumenta a tendência de se considerar a tragédia não apenas como teatro, mas como visão filosófica.

2.3. A visão trágica

A concepção de Murray Krieger sobre a tragédia e a visão trágica³⁵ servirão como pano de fundo para a análise dos romances de Graham Greene.

Krieger começa por distinguir entre a tragédia e a visão trágica. A tragédia é a forma literária do objeto, da peça teatral. A visão trágica refere-se à psicologia do sujeito: a idéia e a versão da realidade do ponto de vista do protagonista. Os dois fatores nasceram um ao lado do outro, ou melhor, a visão trágica nasceu dentro da tragédia e fazia parte da tragédia. O herói trágico possuía esta visão trágica, algo reflexivo, cuja forma estética se encontra na tragédia. A visão trágica, com sua cosmovisão demoníaca, aterrorizante, monstruosa e absurda, precisava da força atenuante da tragédia. Assim, pela forma estética da tragédia o mundo recupera a sanidade que a própria visão trágica nega.

Ao homem moderno parece estranho que Aristóteles limitou-se a prescrições superficiais e a outros fatores externos da tragédia quando havia assuntos mais vitais para serem discutidos na Poética, como as complexidades das forças metafísicas e psicológicas. O próprio Aristóteles talvez não estivesse tão consciente das implicações da visão trágica quanto dos requisitos formais da tragédia, requisitos que tentavam absorver

e mitigar esta visão trágica, restaurando a ordem no Universo, ameaçada por esta mesma visão.

A tragédia absorve a explosão da visão trágica. Prova disso é a harmonia oriunda do princípio catártico (a purgação do terror e da compaixão), encontrada em exemplos sublimes de restauração do espírito como a Eumênides (a última parte da Oréstia) e Édipo em Colono. Mesmo nas tragédias de final infeliz, há com freqüência um toque de graça transcendente que redime o universo em meio à devastação humana. Além disso, a forma literária (a tragédia) serve para superar a ameaça provocada pelas paixões e emoções. A tragédia, então, nos dá a garantia e a segurança da ordem cósmica após a turbulência superada.

Hegel, partindo de sua análise metafísica e fazendo considerações sobre a forma estética da tragédia, enfatiza a idéia de reconciliação e de reunião final, isto é, o poder conclusivo da tragédia. Pretendia ele criar algo equivalente à unidade do cosmos grego, que A.C. Bradley chama de substância ética: a unidade que, enquadrada na forma trágica, levou a tragédia a conter a rebeldia do herói. Para Hegel a hamartia do herói trágico é uma pretensão justa, mas parcial e peremptória. Esta visão do herói é necessariamente nociva à unidade do mundo ético (logos = unidade da cosmovisão grega).³⁶ Para defender-se destas pretensões, a substância ética reage e reivindica sua unidade através da derrota do herói. O restabelecimento da ordem, segundo Hegel, equivale a "tranquil restoration" de Wordsworth ou ao conceito de "desenlace" aristotélico, ou seja, uma reorganização das coisas após a aceitação da destruição.

Nesta altura Krieger põe em dúvida a viabilidade do esquema hegeliano em vista do modernismo característico da época contemporânea. O modernismo caracteriza-se pela fragmen-

tação e não pela síntese unificadora, como deseja Hegel. Para o homem moderno nenhuma substância ética tem validade absoluta e universalidade tão poderosa. Hegel criou um sistema cujas proposições universais têm uma sanção metafísica e cujas instituições sócio-políticas têm uma sanção cósmica. Estes fatores hegelianos opõem-se ao nosso mundo secularizado e extremamente frágil nas reivindicações da religião, da política e da ética social. Segundo Krieger, Søren Kierkegaard dá uma explicação mais adequada do que Hegel.

Kierkegaard subordina as leis universais ao indivíduo, à pessoa em sua individualidade. Para Kierkegaard, o ato de fé, o momento mais crucial da existência humana, não pode ser mediado. O paradoxo da fé é inacessível ao pensamento e não pode ser colocado em palavras, porque o pensamento, a linguagem e a razão expressam o universal. Esta inacessibilidade da fé à mediação torna Abraão, que queria sacrificar seu filho Isaque, um herói trágico (assassino de seu filho) ou um herói religioso. Não se subordinando à lei moral, ele não se tornou o imolador de sua individualidade. O Abraão de Kierkegaard repudia o universal, isto é, o lugar de refúgio do pecador, a justificação daquilo que ele ousou praticar enquanto indivíduo. Ninguém saberia dizer com certeza, nem ele mesmo, qual das duas visões possuía.

Nietzsche também tentou identificar os elementos da reconciliação que se sobrepõem ao conflito caótico. Ele observa que na tragédia estão unidos o motivo apolíneo e o dionisíaco. O motivo apolíneo (representado pelos Olímpios criativos e comedidos) consiste no princípio sublime, ordeiro e civilizador. O motivo dionisíaco (representado pelos caóticos Titãs) é o princípio primordial, orgiástico e bárbaro. Nietzsche, porém, diz que, na cultura grega, há uma combinação do elemento apolíneo com o dionisíaco. Krieger cita um trecho da obra de Nietzsche:

O grego conheceu e sentiu as angústias e os horrores da existência: para lhe ser possível viver teve de gerar em sonho o mundo brilhante dos deuses olímpicos ... Para poderem viver, os gregos, levados pela mais imperiosa das necessidades, criaram os seus deuses; e nós podemos imaginar esse nascimento olhando para o espetáculo da primitiva teogonia do pavor, teogonia que se transforma por efeito do instinto de beleza apolínea, e que vem a ser, por transições insensíveis, a teogonia da alegria olímpica — tal como entre espinhos nascem rosas. Como poderia este povo, de emoções tão delicadas mas de desejos tão impetuosos, este povo tão excepcionalmente idôneo para a "dor", suportar a existência se não tivesse contemplado nos seus deuses a imagem mais pura e radiosa ? ³⁷

O elemento apolíneo pode transformar o terror dionisíaco. Assim, "a sua lamentação se transforma numa espécie de hino à vida". ³⁸

Nietzsche, porém, sustenta que os dois motivos devem ser mantidos em equilíbrio. O elemento dionisíaco deve existir para que o apolíneo possa ser transformado: sem o dionisíaco, o apolíneo seria um falso otimismo, uma espécie de vida irreal, porque o terror existe e dele ninguém escapa. Por outro lado, o apolíneo deve existir iluminando constantemente o abismo dionisíaco que não deve ser negado, mas realmente encarado como tal. O elemento dionisíaco sem o apolíneo torna a vida intoleravelmente perigosa e auto-destruidora: a vida fica demoníaca. Seria como se a visão trágica carecesse do efeito suavizador da tragédia. Conseqüentemente, o apolíneo sem o dionisíaco torna-se um elemento pervertido, "socrático" ou moralista e, por isso, destruidor da tragédia. ³⁹

A visão trágica moderna é o elemento dionisíaco não absorvido pelo apolíneo. Ou pior ainda. O herói sente-se completamente perdido porque nenhuma ordem cósmica permite-lhe retornar ao mundo além do qual se atreveu vagar.

Segundo Kierkegaard, esta visão trágica chama-se "desespero": o estágio mais desventurado, mas também o mais esperançoso da existência humana. ⁴⁰ Kierkegaard distingue dois tipos

de homens: o homem estético que vive seu dia-a-dia como um hedonista amoral ou submoral e o homem ético que, consciente ou inconscientemente, muitas vezes de modo automático, aceita os valores morais vigentes. O homem ético ocupa-se com a descoberta da ordem (princípios universais) numa desordem aparente. O homem ético (admitindo a validade destes princípios abstratos e universais porque o levam à ordem) pode tomar decisões definidas e agir de acordo com estes princípios porque eles são imunes a dilemas ou ambigüidades.⁴¹

Este homem ético, todavia, pode sofrer um choque cósmico (em O Processo, o personagem de Kafka acorda e percebe que foi detido sem ter feito nada). Aliás, o homem ético tinha de sofrer este choque cósmico porque se identificou com um princípio absoluto e universal. Ele, um ser individual e particular, estava fadado ao infortúnio porque pretendia representar o absoluto.

O choque sofrido abalou terrivelmente o personagem. As duas reações destes dois homens podem ser: (a) as evasões e distrações do homem estético, que leva uma vida hedonista, não lhe valem mais nada; (b) o homem ético descobre que as suas suposições éticas são totalmente inadequadas a esta experiência moral. Ele pode tomar duas atitudes: conformar-se com uma resignação infinita, sacrificando-se aos ditames implacáveis do absoluto ético;⁴² ou negar categoricamente a autoridade deste absoluto ético. Neste segundo caso, o herói estende o olhar para além da sociedade e suas leis. Seu fim trágico, condenado e lamentado, dá-lhe o orgulho de ter olhado desafiadoramente para aquelas contradições cósmicas insolúveis que ditaram a sua queda.

Após este choque, o homem ético percebe a futilidade total da existência humana, porque não pode relacionar-se com mais nada. A sua não aceitação das leis universais parece im-

pedir este relacionamento. Esta é a essência da visão trágica: o desespero. É o estágio induzido pelo choque; além da posição estética ou ética. Trata-se de uma posição vivencial mais traiçoeira e miserável.

Nesta altura existem duas situações positivas e uma negativa: (a) se o homem ético conseguir uma ruptura; poderá alcançar a transcendência (o salto da fé); (b) se falhar; ficará condenado a viver na contemplação do nada (enfrentará com coragem o nada que o colocou na existência); (c) porém; jamais poderá acomodar-se na auto-ilusão dos naturalistas ou estéticos, ou seja, daqueles que acreditam somente num mundo alicerçado em moralidade e progresso social.⁴³

O herói trágico, optando pela alternativa do desafio e agarrando-se ao nada, é bastante audacioso para aceitar as conseqüências existenciais de seu ateísmo prático. Ele aceita estas conseqüências com orgulho: a hýbris que o levou ao ateísmo e não à transcendência. Ele rejeita a opção naturalista: como herói trágico; aceitará apenas algo autêntico, recusando terminantemente as ilusões da posição naturalista.

Por outro lado, o caminho do herói religioso é tão solitário quanto o do herói trágico. Para o herói trágico; a visão trágica continua intocável, embora ele não possa sucumbir à situação de ordem e à visão religiosa compartilhada. O poder da tragédia; absorvente e apaziguador; dissipou-se. Como conseqüência, o herói solitário permanece incontestado. As únicas ameaças destruidoras vêm da integridade ética sempre estimulada. No universo kierkegaardiano, as leis universais que deviam condenar o herói foram ultrapassadas. Permanecem apenas dois caminhos; ambos solitários e "forjados na grande fornalha da dúvida": o caminho do Nada e o da Transcendência.

É difícil encontrar a visão religiosa expressa na literatura moderna. Por outro lado, a visão trágica (a visão demo-

níaca) pode ser dramatizada, contrastando-a com a visão ética com a qual está sempre em guerra. É preciso manter o equilíbrio e conseqüentemente a tensão estética entre estes antagonismos. Neste equilíbrio entre a visão ética e a visão trágica, parece que o ético poderia estar sendo tratado com desdém. Do ponto de vista ético, a visão trágica é tão perigosa e má que parece necessário ter-se um patamar onde o herói trágico pudesse ser julgado em definitivo. Isto equivaleria a um retorno àquilo que não existe mais: as transformações que a tragédia pode operar. Como se pode distinguir exteriormente entre o religioso e o trágico, entre o angélico e o demoníaco, quando ambos ferem as leis éticas e universais? (Kierkegaard pergunta: Como podemos distinguir o Abraão do infanticida?) Recusar a percepção religiosa significa aceitar o demoníaco; saltar para a visão religiosa significa não recusar a validade dramática do trágico. Uma coisa é certa: é impossível voltar à situação ética. Então, para o conflito dramático, continua sendo necessário o equilíbrio entre o trágico e o ético.

Krieger termina resumindo que esta visão trágica não atenuada é a visão moderna, que, por sua vez, é uma visão romântica. É uma visão rebelde porque se agarra ao individual e recusa qualquer universal. É uma visão demoníaca porque vai contra qualquer ordem moral. É uma visão casuística e, por causa disso, especialmente apta à descrição literária. A visão trágica, um produto da crise e do choque, é uma expressão do homem numa situação extrema. A literatura que trata disso frequentemente versa sobre o homem excepcional. A visão trágica é uma visão de casos extremos, a purificação da rebeldia, o ateísmo prático que, provocado pela crise, se purifica, rejeitando todos os paliativos. O herói trágico é o extremista, feito exemplum, por causa da austeridade de sua posição ontológica e pela sua posição dramática na narrativa.

2.4 Os elementos da tragédia

2.4.1. O herói trágico

Na Poética Aristóteles sugeriu a utilização da mitologia ou de histórias populares na tragédia, o que implicava na colocação de reis e heróis como protagonistas da tragédia. No segundo capítulo o filósofo caracteriza os heróis como "melhores do que eles ordinariamente são".⁴⁴ No capítulo XXV Aristóteles aprova o método de Sófocles, que "representava ... os homens tais como devem ser".⁴⁵ Esta qualidade do herói talvez mostre a potencialidade de realização de suas tendências e poderes. De fato, todos os heróis trágicos são mais ousados e realizam ações que o homem comum normalmente não se atreve a realizar.

A razão principal da grandeza dos protagonistas da tragédia grega é que são personagens intermediárias entre os deuses e os homens da mitologia grega. O destino destes indivíduos heróicos tem não só conotações públicas e históricas, que iluminam os problemas sociais da lei, mas também conotações religiosas, que iluminam a condição humana. Estes fatos sociais e religiosos que envolvem o protagonista são muito mais importantes do que seu "caráter" no sentido moderno da palavra.

Por outro lado, na tragédia grega, as ações do herói tornam-se mais sugestivas e imponentes pelo desempenho do ator. Mascarado e usando cothurnoi nos pés e onkos na cabeça, o ator dava a impressão de uma figura remota, alta, imponente. Esta figura impressionava ainda mais porque, representando o rei ou o herói, falava palavras majestosas e poéticas; e todos sabiam que ele estava predestinado a cair desta posição privilegiada. Além disso, Aristóteles descreve o seu herói trágico como um tipo médio de personagem:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna.⁴⁶

A posição privilegiada do protagonista trágico foi mantida por Sêneca. O motivo principal das tragédias de Sêneca era justamente mostrar a situação perigosa das pessoas em alta posição que, como o filósofo estóico, bem sabiam que estavam fadadas à queda imediata. Na Idade Média o sujeito da tragédia sempre foi "um protagonista heróico ou semi-divino" (Diomedes), "um rei" (Isidoro de Sevilha) ou "aquele homem que esteve em grande prosperidade e foi derrubado de sua alta posição" (Chaucer).⁴⁷ Uma certa concessão nesta tradição milenar começou a partir da Renascença, quando Shakespeare ousou colocar o general Othello como o sujeito da tragédia do mesmo nome. Beaumont e Fletcher fizeram as mesmas concessões. Porém, deve-se lembrar que ainda assim estes personagens também ocupam posições importantes, embora não sejam de realeza. Na maioria das vezes, contudo, o sujeito da tragédia é um rei ou príncipe (por exemplo, Tamburlaine de Christopher Marlowe e Macbeth de Shakespeare).

A partir do Romantismo começou uma tentativa de colocar as ações e os sofrimentos das pessoas comuns na esfera da tragédia. Esta ênfase no sofrimento individual tornou possível uma forma moderna de tragédia. Aí as aspirações e as dificuldades humanas podiam ser consideradas sociais e pessoais: o herói era um homem que se esforçava para o seu bem e o dos outros, para adquirir uma nova libertação e plenitude de vida.

Então, desde o século XVIII, mais exatamente, a partir do século XIX no caso do romance, não há mais reis e príncipes como sujeitos da tragédia. O homem moderno, dotado de algo

extraordinario, é o herdeiro do herói trágico. Em Rosencrantz and Guildenstern are Dead de Tom Stoppard, duas pessoas comuns chegam a um ponto que jamais alcançaríamos. Katow, o revolucionário desconhecido em La Condition Humaine de Malraux, possui uma autoridade excepcional, conquistada por sua dignidade, quando enfrenta uma morte terrível que bem poderia ter evitado. Herman Melville em Billy Budd Sailor posiciona seu herói como um simples marinheiro dedicado à verdade e à virtude pelas quais se entrega à morte.

Em muitas tragédias do século XX encontramos (a) o herói trágico encarnado em classes e grupos sociais, isto é, o herói é coletivo e o sofrimento é igualmente comunitário (Die Weber de Hauptmann, 1892, e Riders to the Sea de Synge, 1904); (b) o herói trágico reduzido à vítima oprimida e frustrada por uma sociedade todo-poderosa (Death of a Salesman de Arthur Miller, 1949).

Modernamente, então, a queda do herói e sua metabolé não devem ser mais consideradas do ponto de vista da classe social, mas do ponto de vista humano num sentido mais transcendente: a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. ⁴⁸

A evolução do herói trágico, encarnado no teatro e no romance, mostra que ele não perdeu ao longo dos séculos a proeminência em sua condição humana. Pelo contrário, embora haja um decesso aparente de "rei" para "homem comum", há ainda aquela importância diagnosticada pela calamidade ou por uma virtude especial ou ainda por alguma dignidade peculiar.

No outro lado do espectro, há a opinião de John Jones, sustentando que o conceito de herói trágico no texto aristotélico constitui um acréscimo posterior. ⁴⁹ Jamais deveria estar aí porque em Aristóteles a metabolé não é a mudança de fortuna do herói: Aristóteles diz que a "tragédia não é imita-

ção de homens, mas de ações e de vida". Jones argumenta que "o centro de gravidade dos termos aristotélicos é situacional e não pessoal".

2.4.2. O erro trágico

Na Poética, Aristóteles afirma:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; ... É pois necessário ... que nele [no mito] se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. ⁵⁰

O "erro trágico" ou "falta grave" é a tradução da frase di'hamartian tiná (por força de algum erro) e foi interpretado com êxito variado por vários autores. John of Garland (século XII) fala de "shameful and wicked deeds" (ações vergonhosas e más). Dryden no prefácio de All for Love (1678), falando da morte de Antony e Cleopatra, descreve seu amor como ilícito ou ilegítimo ("unlawful love"). ⁵¹

Souza Brandão explica que "tal falta, hamartia, Aristóteles o diz claramente, não é uma culpa moral e, por isso mesmo, quando fala da reviravolta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de falta grave, hamartia, cometida". ⁵²

Jones concorda com especialistas em Aristóteles que a palavra hamartia é um "error of judgement" ou "miscalculation" e exclui qualquer implicação de falta moral ou pecado. Ele admite, porém, que para os gregos não havia uma distinção clara

e nítida entre uma ação má e uma ação estúpida.⁵³

Rose também assevera que hamartia começou a significar "pecado" numa época muito posterior embora não tivesse este significado na época de Aristóteles.⁵⁴

Hamartia foi traduzida como culpa moral em consequência dos dramas de Sêneca (o palco trágico converteu-se no cenário paradigmático das paixões que o estóico combate com afínco como a fonte de toda a maldade) e do Cristianismo e sua consciência de pecado.

Quando Aristóteles usou o vocábulo hamartia preveniu-se contra uma interpretação errônea:⁵⁵ "se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado" e o herói trágico passa da "dita para a desdita ... não por malvadez".⁵⁶ Aristóteles corrobora esta interpretação quando diz que o herói não deve ser nem moralmente perfeito nem reprovável. Ao contrário, deve ter, no essencial, as nossas qualidades.⁵⁷ Deve ser um pouco melhor do que somos em média.

Albin Lesky⁵⁸ sustenta a idéia de que Aristóteles rejeita o conceito do cômputo da culpa e da expição moral. A nossa compaixão (éleos) só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida (anáksios). Conforme Lesky, baseando-se nos estudos realizados por Kurt von Fritz (1955), há três passos para uma correta interpretação da hamartia: (a) hamartia é a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana no meio da confusão em que se situa nossa vida; (b) na mentalidade grega, uma culpa subjetivamente não imputável, mas que existe objetivamente, com toda a sua gravidade, é odiosa aos homens e aos deuses, podendo empestear toda a cidade de Tebas, como no caso de Édipo Rei. Em muitos dramas do teatro ático, e precisamente nos de maior efeito, a hamartia tem este sentido e não o sentido estóico-cristão; (c) com Ésquilo em mente, hamartia pode ser uma culpa moral no sentido

estóico-cristão: a culpa moral imputável é um dos elementos reais no conjunto por ele arquitetado.⁵⁹

Na Septuaginta o vocábulo hebraico hata' é traduzido por hamartia ou hamartáno.⁶⁰ Hata' significa "errar o alvo"; o que conota não apenas um erro intelectual, mas também uma falha em atingir o objetivo. Usa-se também esta palavra no sentido moral, como nas frases "mau comportamento"; "má conduta"; "má ação". Estas interpretações incluem a quebra do pacto entre o senhor e seus súditos; a omissão de um servo em cumprir suas obrigações, ou ainda; a falta de hospitalidade de um anfitrião.

No grego neotestamentário⁶¹ hamartia e hamártema são menos frequentes.⁶¹ Em substituição são usados os seguintes vocábulos: paráptoma (deslize) ou parábasis (transgressão). A palavra que abrange todos os sinônimos é anomia: violação de uma lei; negação da lei, transgressão da lei. No grego clássico, anomia significava "desordem" ou "anarquia". Hamartia, então, é um termo genérico para traduzir erro ou falha. O verbo hamartáno traz mais nuances: não acertar, errar, apartar-se, desviar-se, não alcançar; estar privado de, perder; descuidar, cometer uma falta; pecar.

Discutimos mais detidamente o significado de hamartia por sua importância para o conceito de tragédia e porque o aplicaremos, tanto no sentido clássico como no cristão; aos protagonistas dos romances "católicos" de Graham Greene.

2.4.3. O Destino e o livre-arbítrio

Ao tratar do herói trágico, Aristóteles exclui duas possibilidades: o homem perfeitamente íntegro e o homem completamente mau. O herói trágico está num ponto intermediário. Então; a tragédia se desenvolve por causa da interrelação entre o caráter do herói e as circunstâncias. Todos os heróis; em vir-

tude de suas peculiaridades, agem de tal maneira que contribuem para desencadear um processo que acabará por levá-los ao desastre pessoal: o herói sempre tem ou faz algo que contribui para o que lhe acontece. O afogamento de Ofélia; o assassinato de Desdêmona, o suicídio de Otelo e a loucura de Lear são consequências de atos dos personagens somados a circunstâncias implacáveis. Billy Budd; por exemplo; não tem culpa moral quando bate e mata Claggart em legítima defesa. Porém, o capitão Vere diz: "Morto por um anjo do Senhor; mas o anjo deve morrer".⁶²

Esta interação entre o caráter do personagem e as circunstâncias, contribuindo para o desfecho trágico; coloca-nos o problema da participação humana ou do livre-arbítrio. Na tragédia; o ambiente inicial sugere uma atmosfera de presságio: o prólogo de Bacchae e de Romeo and Juliet; a cena do fantasma em Hamlet; o aparecimento de Iago em Othello, as bruxas em Macbeth e a arrogância e a tolice de Lear. Isso nos dá uma noção de algo já escrito ou predestinado: o Destino.

O equilíbrio entre o livre-arbítrio e o Destino foi muito discutido pelos estudiosos. Para Hegel há uma necessidade que leva os acontecimentos a se chocarem até o desfecho final (Creonte e Antígona). Aristóteles fala da lei de sequência inevitável ou provável; quando medita sobre o nexos entre o caráter do personagem e as circunstâncias que o envolvem para chegar ao final trágico.⁶³ Para todos os efeitos, a tragédia sempre tem um certo esquema determinista. Embora nela haja o mínimo de livre-arbítrio; um fato específico pode conduzir uma série de eventos na direção do trágico. As consequências disso estão fora do controle humano.⁶⁴ Parece que aqui está o paradoxo da tragédia: o desfecho já foi determinado e, ao mesmo tempo, o herói; através de suas ações; escolhe "livremente" o que foi determinado, embora isso lhe seja desconhecido. Macbeth, por

exemplo, está predestinado à derrota; mas aparentemente escolhe todas as ações com a maior liberdade; termina, todavia, em morte trágica. Algo semelhante acontece em Édipo Rei, Othello e Antony and Cleopatra. Segue-se que o personagem pode aceitar e realmente aceita seu próprio Destino porque, de qualquer modo, o que faz é uma fração daquela totalidade que é seu Destino. A advertência de Kitto torna-se importante neste contexto: "Os deuses são um elemento controlador ... porém, não naquilo que os atores fazem ou sofrem. Isso é da inteira responsabilidade deles". ⁶⁵

O ato que dá início ao processo de conseqüências trágicas é múltiplo, complexo e às vezes indeterminado. Em Édipo Rei o fato determinante que sela a sorte de Édipo poderia ser uma certa imprudência e precipitação em querer desvendar o mistério; a sua entrega à morte por seus pais ou sua tentativa de impedir a concretização do oráculo. No caso de Othello, o fato determinante, por sua vez, poderia ser o seu casamento; seu posto superior ao de Iago; sua atenção às calúnias de Iago ou algo em sua natureza e caráter.

Os atos determinantes e o conjunto de fatores inerentes ao caráter e às circunstâncias dão ao personagem a consciência de que ele está contribuindo para a própria desgraça final. O Destino é algo determinado, mas também algo que o personagem, de algum modo, contribui para realizar. A necessidade requer, de alguma forma, a cooperação do personagem.

Este paradoxo entre a predestinação e o livre-arbítrio é crucial na teologia cristã. Coloca-se este problema agora sob o ponto de vista da filosofia e da teologia cristã porque, nos romances "católicos" de Graham Greene, ele terá um papel importante não apenas para neles identificar o conceito de tragédia; mas também para examinar a possibilidade do elemento trágico no contexto cristão.

Segundo a teologia católica, Deus é o criador e o conservador do mundo, o motor primário que move todas as causas secundárias, inclusive a vontade humana ou o livre-arbítrio. Ele move a vontade humana de tal maneira que as decisões livres dos homens são, em última análise, efeitos da causalidade divina. Contudo, o homem permanece livre sob a influência divina.

O problema do livre-arbítrio e da predestinação foi discutido por Agostinho (354-430 d.C) em todas as suas implicações e em três etapas. Agostinho insistia na independência soberana de Deus, embora afirmasse a necessidade de cooperação humana na própria salvação. Na primeira fase, porém, a sua explicação desconsiderava a necessidade da graça interior ao chamado da salvação. A partir de 397 ele modificou esta opinião.⁶⁶ Durante este período todos os teólogos ligaram o batismo à perseverança final, de modo que todos os cristãos possuíam a certeza da salvação eterna. Foi aqui que Agostinho mostrou que mesmo os cristãos poderiam perder-se.⁶⁷ O problema da predestinação foi, então, ligado à perseverança final.

No final da vida Agostinho precisou mais sua opinião: como consequência do pecado original, a humanidade foi destinada à perdição.⁶⁸ Todavia, desta massa damnata Deus salva aqueles que marcou para a salvação. Estes são infalivelmente salvos. O número dos eleitos é predeterminado desde a eternidade. Embora Deus não rejeite os demais, Ele permite que se percam por causa de seus pecados. A teoria agostiniana (que marcou controvérsias nos concílios carolíngios de Quiersy e Valência no século IX, como também na Idade Média nas doutrinas de Wycliffe e Huss)⁶⁹ foi ventilada novamente por Lutero e Calvino no século XVI. Segundo a teologia calvinista, alguns foram escolhidos; os demais foram rejeitados desde a eternidade.⁷⁰ Calvino, porém, julgava a predestinação à salvação e a condenação à perdição independentemente do problema do

pecado original. Deus, o Criador e Senhor de todas as criaturas, designa alguns para a sua glória de acordo com sua suprema e divina liberdade.

Embora Cornelius Jansen (1585-1638) não tenha aceito o tipo de predestinação calvinista, ele fundamentou seu sistema sobre o pecado original, a impotência humana, a gratuidade da graça e a soberania absoluta de Deus. Este ponto de vista negou a ação salvadora universal de Deus e foi condenado pela Igreja.⁷¹

O tomismo pós-tridentino tentava achar um equilíbrio entre a predestinação e o livre-arbítrio. Em resumo, a hipótese foi colocada da seguinte maneira: os herejes e os infiéis são condenados à perdição. Discutia-se, então, se os justos foram predestinados à salvação eterna antes da realização de seus méritos, como queriam os teólogos Bellarmino, Suarez e os tomistas em geral, ou após levar em consideração os seus méritos, como advogava Lessius. No meio jesuíta e entre outros teólogos esta última hipótese começou a prevalecer.

A escola dominicana, seguindo a orientação agostiniana, salientava a previsão e a onipotência divina. Os méritos do homem não são apenas os frutos da graça; além disso, a perseverança final constitui-se também numa graça divina especial. Esta hipótese considerava a condenação dos não predestinados à salvação. Os teólogos desta escola insistiam na impossibilidade de Deus ser dependente do homem e de suas ações. De acordo com este ponto de vista a escolha fica entre um Deus que determina soberanamente e um Deus que é determinado pelas ações das criaturas.

Segundo a doutrina teológica mais moderna, a predestinação é o eterno decreto sobre cada indivíduo de modo que o estado final do homem seja desejado por Deus e, de fato, concretizado.⁷² A predestinação inclui a condenação e a salvação. A predestinação, preconizando a totalidade da salvação do

homem (consequência de boas decisões e situações possíveis pela graça eficaz de Deus) é o efeito do amor de Deus, embora o indivíduo não a conheça durante sua vida na terra.

A predestinação não elimina a liberdade e a responsabilidade do homem porque Deus quer esta liberdade e as ações livres decorrentes dela.⁷³ Por outro lado, não há nenhuma predestinação positiva para o pecado, que seria o abuso da liberdade. A causalidade divina positiva não admite uma deficiência ou pecado no ser. Deus não quer o pecado, embora o preveja, o permita e queira a punição dos pecados (predestinação à perdição). Este castigo (a perdição) é a consequência do pecado e não a base do decreto divino que permite o pecado.

2.4.4. Peripécia, reconhecimento, sofrimento

Etimologicamente peripéteia (peripécia) vem de peri (em torno de, em volta, cerca) mais píptein (cair) significando uma mudança súbita de sorte ou revés de circunstâncias. No capítulo XI da Poética, Aristóteles define a peripécia como

a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário.⁷⁴

Aristóteles não fala da necessidade ou essencialidade da peripécia: "O que mais influi nos ânimos são os elementos da fábula que consistem nas peripécias e nos reconhecimentos".⁷⁵ O filósofo diz que o ideal seria a coincidência do reconhecimento com a peripécia. Examinaremos alguns casos de peripécia para chegarmos a algumas conclusões: (a) O mensageiro anuncia

a Édipo a morte de Pólibo e logo o rei descobre o que mais temia ter acontecido: havia matado seu pai e casado com sua mãe. (b) Dejanira, enviando a Hércules a túnica milagrosa, que faz voltar às esposas os maridos infiéis, envenena-o e ele morre maldizendo-a.⁷⁶ (c) Othello percebe que assassinou Desdêmona, que ele tanto amava. (d) Lear entrega-se às duas filhas que o odeiam e despreza a única que o ama.

Por outro lado, em muitas tragédias a peripécia aristotélica sofre certas modificações. Aristóteles mesmo diz que a peripécia serve apenas para produzir um efeito trágico. A subitaneidade das peripécias nos seguintes exemplos fica bem atenuada: (a) Macbeth comete um crime. Conseqüentemente sabe da periculosidade de sua ação e da precariedade do reino que ganhou. (b) Hamlet tem consciência do seu fim trágico quando diz: "O mundo está fora dos eixos./ Oh ! Maldita sorte ! / Por que nasci para colocá-lo em ordem !" ⁷⁷ (c) A Duquesa de Malfi tem consciência de uma escolha matrimonial inconveniente e talvez saiba como será o seu triste fim, quando diz: "Deseje-me uma boa viagem,/ Porque daqui irei a um deserto/ Onde não encontrarei o caminho/ Nem uma pista amiga para ser meu guia".⁷⁸

A peripécia deve ter os seguintes elementos: (a) uma mudança de sorte; (b) a mudança deve ser rápida, para causar maior impacto; (c) não se aplica a todos os casos a intenção do autor de fazer com que um personagem realize uma ação de efeito contrário.⁷⁹ Cuddon equipara a peripécia ao momento decisivo/crítico na pirâmide de Freytag.⁸⁰

A peripécia, no caso de Édipo e de outras tragédias clássicas, ilumina as ações humanas, cujas conseqüências são opostas àquelas que o herói queria ou esperava.

Por outro lado podemos entender a peripécia como o efeito da cegueira humana. O homem planeja as coisas e colabora na sua própria destruição ou na da pessoa amada, como quando

Othello assassina Desdêmona e Lear cai nas mãos das filhas ingratas.⁸¹

De acordo com uma terceira hipótese, a peripécia significa o efeito bumerangue das próprias ações:

A palavra peripéteia contém a idéia do efeito bumerangue ...; da pessoa ser atingida pela própria bala; cair no buraco que cavou por outrem. A ação é complexa porque se desenvolve em dois níveis: como parece ao agente e como realmente é; e porque a causa do desastre entrelaça-se com boas intenções e com os meios corretos de realizá-las.⁸²

Jones nega a interpretação tradicional. A peripécia não é uma reviravolta pessoal, em que o homem feliz passa da felicidade à desdita; mas sim uma reviravolta de acontecimentos.

Aristóteles assim define anagnórisis: "O reconhecimento; como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita".⁸³ A essência da anagnórisis está na substituição da ignorância pelo conhecimento da verdade.⁸⁴ Leech considera o reconhecimento como o estado mais próximo à essência da tragédia. Considerando a tragédia em profundidade, verificamos que a essência da visão trágica é a percepção daquilo que nem sequer imaginávamos.

Enquanto a vida perdurar sempre haverá algo a ser conhecido e experimentado. Em As Mulheres de Tróia de Eurípedes, após a queda da cidade e a morte dos heróis, permanecem a submissão das mulheres e outras humilhações; que elas jamais haviam imaginado. Andrômaca, por exemplo, sofre a separação e a morte do filho Astíanax, a servidão e o concubinato. Macbeth em seus últimos dias faz novas descobertas e tem novas experiências; enquanto mergulha na maldade. Porém, nem imagina

o que se está preparando para ele. Na peça de Stoppard, Rosenkrantz e Guildenstern, cada vez mais aterrorizados, nem sequer imaginam a alteração que Hamlet havia feito na carta que levavam.

Temos o reconhecimento quando a pessoa se torna consciente de sua última experiência no derradeiro momento da vida.⁸⁵ Na opinião de Leech, o momento de supremo reconhecimento vem quando a certeza da morte e o momento da percepção chegam à pessoa: ela, então, tem o seu confronto fulminante com o fim. Lear tem este momento supremo de anagnórisis, quando entra carregando Cordélia morta:

Gemei, gemei, gemei, gemei ! Oh ! Sois homens de pedra ! Se eu tivesse vossas línguas e vossos olhos, de tal modo os usaria, que faria arrebentar a abóboda celeste. Ela foi embora para sempre ! Conheço quando alguém esteja morto e quando esteja vivo. Esta está morta quanto a terra.⁸⁶

Após explicar a peripécia e o reconhecimento, Aristóteles diz: "A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes".⁸⁷ Afirma ele neste trecho que a tragédia trata do páthos (sofrimento), que leva o personagem ao reconhecimento. Na interpretação de Leech, páthos é "a idéia de algo que conhecemos intelectualmente, que está sendo preparado para nós, mas que não podemos antecipar exatamente com a imaginação".⁸⁸

O sofrimento leva ao reconhecimento. Este pressupõe aquele porque, através da inquietação, da preocupação, da dor física e mental é que a pessoa chega à consciência de sua derradeira experiência.

O sofrimento não implica a violência física como tal. A definição de Aristóteles refere-se ao fato de que a ação representa a violência física sem necessariamente exibi-la no palco. Também Racine, em seu prefácio à Bérénice, diz que não é necessário que haja derramamento de sangue e morte na tragédia.

2.4.5. Final feliz ou trágico ?

Dizemos comumente que a tragédia deve ter um fim trágico e a comédia, um final feliz. Existem aqui vários equívocos, que explicaremos com base na tradição trágica e na própria concepção da tragédia. O melhor estudo sobre o assunto encontra-se, talvez, na obra A Tragédia grega de Albin Lesky.⁸⁹ Daqui por diante exporemos a teoria de Lesky, intercalada com as de outros especialistas na matéria. Já de início podemos colocar a opinião de Jones por mostrar não só a que é indiferente à tragédia ter um final feliz ou trágico, mas também por sustentar que Aristóteles enfatiza o fato da mudança como essencialmente trágico e não a direção da mudança.⁹⁰

Lesky, por sua vez, começa citando dois trechos de Goethe onde aparece a irreconciliabilidade da tragédia com um final feliz. Em 1824 Goethe escreveu ao Chanceler von Müller: "Todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico". Em 1827 Goethe escreveu a Eckermann: "No fundo trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico". A partir da autoridade de Goethe, muitos teóricos da tragédia exigem, como requisito primordial para a realização da tragédia verdadeira, a absoluta

falta de solução para o conflito trágico.

Podemos provar historicamente que o final trágico não é requisito da tragédia. As trilogias como Oréstia, Danaides e Prometeu tinham uma conclusão conciliadora; Electra, Filoctetes, Édipo em Colono, Helena e Ion de Eurípides são verdadeiras tragédias com um final feliz. Estas tragédias apresentam uma reconciliação e um ajuste no lugar do dilaceramento do homem diante de contradições conflitantes.⁹¹

Um outro argumento levantado por Lesky está na definição de tragédia dado por Wilamowitz em 1910 na introdução a Heracles:

A tragédia ática é em si uma peça completa da lenda histórica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a apresentação por meio de um coro de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser apresentada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público.⁹²

Lesky comenta que esta definição inclui tudo o que há de essencial na tragédia e infere que o final feliz não é estranho à tragédia ática. A reconciliação das forças em luta e a salvação do protagonista podem conviver com a melhor tradição trágica.

Em seguida Lesky explica como a palavra tragédia começou e denotar algo irreconciliável sem um final feliz. Uma das razões é que Aristóteles qualifica Eurípides como o mais trágico por causa dos finais catastróficos de suas peças. Ora os acontecimentos dolorosos que determinam o desencadeamento liberador de emoções típicas da tragédia, conforme Aristóteles, erroneamente foram consideradas como requisitos principais para caracterizar a tragédia. A tragédia, então, converteu-se, numa peça triste, o que necessariamente não precisava ser no drama ático. Vários autores, a partir deste equívoco, insisti-

ram na impossibilidade de haver escapatória como elemento característico da tragédia.

Lesky propõe três maneiras de representar o trágico:

(a) A visão cerradamente trágica do mundo. — Trata-se de uma concepção do mundo como lugar de aniquilamento absoluto de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução ou explicação de ordem transcendente.

(b) Conflito trágico cerrado. — A saída deste conflito está na destruição. Mas tal conflito não representa a totalidade do mundo; o que acabou em morte e destruição faz parte de um todo transcendente. A solução estaria num plano superior àquele onde aconteceu a luta mortal. No dizer de Souza Brandão é o caso que vai da ventura à desdita, como em Édipo Rei e Antígona.⁹³ Aristóteles considera a tragédia mais bela, embora tal juízo não o impeça de admitir a transição da infelicidade à felicidade, como veremos na terceira hipótese de Lesky.

(c) A situação trágica. — O homem sente-se abandonado na sua existência, de onde não vê saída. As forças contrárias oprimem-no. Porém, esta situação não é definitiva. As forças antagônicas desaparecem e a reconciliação torna-se possível. Souza Brandão descreve esta situação como a passagem da desventura à felicidade que se realiza no Alceste, Filoctetes, Íon, Helena e Édipo em Colono.

A partir destes três modos pelos quais o trágico se apresenta, podemos examinar a trilogia Oréstia da seguinte maneira: (a) A Oréstia não tem a visão cerradamente trágica do mundo porque admite a reconciliação das potências combatentes e a libertação do sofrimento. (b) A Oréstia comporta o conflito trágico cerrado porque os destino de Agamêmnon e Clitemnestra admitem o aniquilamento. (c) A Oréstia apresenta a situação trágica porque Orestes é levado à loucura, mas, no entanto, a grande reconciliação final torna-se possível. Não haveria então nenhum obstáculo ao final feliz na tragédia.

Souza Brandão traz um outro argumento para mostrar a possibilidade de um final feliz na tragédia: "É que o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, tragédia à peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho".⁹⁴ Não devemos dar o veredicto sobre uma tragédia levando em consideração apenas uma fase de sua ação. A Antígona de Sófocles termina com um final trágico mas a luta entre Creonte e Antígona proporciona a esta última uma fórmula diferente: Antígona, fiel a seu irmão morto, escolhe morrer como uma forma de viver. Além disso, a ação de Antígona deve ser vista no conjunto de uma ação maior: a história de sua família, o decreto de Creonte, o arrependimento dele, a morte de seu filho e da esposa e o esmagamento do próprio Creonte pela dor e pelo sofrimento. Neste conjunto de eventos podemos entender o coro que celebra a sabedoria suscitada pela ação.⁹⁵

O final trágico, como apenas um elemento da totalidade da ação, torna-se compreensível somente quando seguimos toda a ação. A tragédia realiza-se, assim, não só pelo final, mas por uma complexidade maior, envolvendo todos os elementos supra-mencionados.

3. A " Tragédia Cristã "

Doctor Faustus (1588) de Christopher Marlowe foi a primeira tragédia chamada cristã; não por ser catequizante ou preocupar-se com a propagação da fé cristã, mas porque o alma do protagonista Faustus encontra-se entre o poder de Deus e o do demônio, que lutam pela posse de sua alma. Doctor Faustus aproxima-se muito daquilo que poderíamos chamar de tragédia cristã porque quase desfez a contradição inerente ao conceito de tragédia cristã.¹ Faustus, representante do homem moderno, encontra-se na encruzilhada entre o universo teocêntrico da Idade Média e o universo antropocêntrico da Renascença. Nesta peça os ditames da fé cristã são expostos como se fossem ainda parte dos "mistérios" medievais. Por outro lado, Faustus deseja o poder e a sabedoria, mas tem de decidir entre a fé tradicional e a fé no homem moderno. Ao optar por este, os demônios entram em cena e o levam ao inferno. Justiça não foi feita, embora Faustus admita merecer o castigo. Nisto reside o terrível dilema do homem dilacerado entre opções contraditórias, que jamais serão resolvidas.

Alguns críticos e teóricos têm discutido a possibilidade de existir uma tragédia cristã. No que diz respeito à expressão "tragédia cristã", Lawrence Michel diz tratar-se de uma denominação que pode levar ao erro; além disso, ela tende mais a obstruir do que a fomentar a compreensão da essência e da forma da tragédia, que seria diluída e distorcida.² Por outro lado, Sewall afirma: "Eu aceito a expressão 'tragédia cristã' só enquanto uma maneira útil de referir-se à tragédia

escrita na era cristã, que contém a marca do pensamento e do sentimento cristãos, embora ela fique aquém (e para ser tragédia sempre tem de ficar) da doutrina da Igreja".³

Albin Lesky diferencia dois tipos de críticos para discutir a possibilidade do trágico na configuração cristã do mundo. Os pensadores cristãos divergem sobre este ponto. Theodor Haecker considera o trágico como o estigma do autêntico paganismo: o conceito cristão superou o trágico. Joseph Bernhardt, por sua vez, alega que a Redenção não anula as leis da natureza nem as formas contingentes da História: "Aquele que reflete sobre a estrutura do acontecer histórico não poderá escapar à compreensão de que esse acontecer foi prescrito por uma lei trágica". Os teóricos que descartam o ponto de vista religioso negam categoricamente a possibilidade do trágico no cristianismo.⁴

Clifford Leech trata do assunto per transenam, informando que Sidney e Chapman consideraram a tragédia em plena Renascença como literatura edificante; ela seria uma admoestação para salvar os homens que aprendessem a lição do pecado e do castigo eterno. Em seguida, ele compara a estes escritores da Renascença os autores modernos que estão tentando reconciliar a tragédia com a fé cristã, afirmando categoricamente que estes escritores parecem desprezar o conceito do determinismo explícito em todas as tragédias. Leech nega, portanto, a possibilidade de uma tragédia que seja verdadeira e autenticamente cristã.⁵

Richards afirma que a tragédia nos força a viver por um momento sem omissões, subterfúgios e sublimações. Na experiência trágica completa não pode haver supressão alguma. Segue-se que "a tragédia somente é possível para uma mente que é no momento agnóstica ou maniqueísta. O menor toque de qualquer teologia que tenha um céu compensador a oferecer ao herói trágico é fatal. Por isso é que Romeu e Julieta não é uma tragédia no

sentido em que Rei Lear o é".⁶ Bradley endossa a mesma idéia, quando diz:

A presença constante da fé cristã [destrói o impacto trágico]. O leitor mais apegado a esta fé deve mantê-la em suspensão temporária enquanto estiver imerso na tragédia shakespeariana. Este tipo de tragédia supõe que o mundo, assim apresentado, seja a verdade, embora provoque sentimentos dizendo que este mundo não é a verdade completa, e conseqüentemente, não é a verdade.⁷

Em The Death of Tragedy, George Steiner, um dos autores mais recentes que negam a possibilidade de uma tragédia cristã, dá, a nosso ver, os melhores argumentos neste sentido, partindo da seguinte premissa: "É pelo menos plausível que o conjunto de valores helênicos e cristãos espelhado na dramaturgia trágica e que têm influenciado a mentalidade ocidental por mais de dois mil anos, esteja atualmente em brusco declínio".⁸ Houve uma mudança — uma autêntica reviravolta — de hábitos, gestos e linguagem de comunicação no mundo moderno. O dramaturgo ou escritor moderno não tem mais sustentação unívoca e pública para alicerçar a sua cosmovisão particular, que substitui a clássica e a cristã de outrora. A tragédia grega desenvolve-se a partir de uma mitologia rica e pujante, onde o terror e o sofrimento eram conhecidos pela platéia. No caso da tragédia shakespeariana, esta mitologia (uma fusão de elementos clássicos e cristãos), ainda tinha sentido e força, pois fazia parte da cosmovisão das platéias dos séculos XVI e XVII. Com Milton, porém, este pano de fundo cultural começou a desaparecer e toda tentativa de criar uma "mitologia" para substituir a clássica ou a cristã criou apenas algo particular e, por isso, ininteligível. Como lembra Steiner,

As mitologias que estavam no centro dos costumes e das práticas imaginativas da civilização ocidental e que

organizaram o panorama interior não foram o produto de um único gênio. Uma mitologia cristaliza sedimentos que se acumularam durante um longuíssimo período de tempo ... A imagem cristã da peregrinação da alma era muito mais antiga do que quando Dante e Milton a utilizaram. Qual pedra que jazia em água viva, ela tornou-se firme e brilhante ao mero toque do poeta. ⁹

Steiner afirma que o grande dilema do século XX é que as fontes tripartites da tragédia tornaram-se um beco sem saída: o teatro clássico leva a um passado sem vida e a metafísica do Cristianismo e do Marxismo é anti-trágica. No que diz respeito ao Cristianismo Lawrence Michel diz: "O Cristianismo é intransigente para com a tragédia; a tragédia empaca diante do Cristianismo". ¹⁰ Sewall reitera a mesma idéia: "Existe incompatibilidade entre a tragédia e o Cristianismo". ¹¹

Steiner aborda dois aspectos do problema da tragédia cristã. A encarnação, vida e morte de Cristo deram uma finalidade e traçaram um desígnio para o mundo. O Cristianismo, influenciando em todos os setores da sociedade, da política e da natureza, continuamente impelia a alma para o caminho da salvação. A história, as causas e os efeitos, os fatos e a experiência humana foram interpretados pela doutrina e pelos ritos sacramentais da Igreja, que se tornaram, por assim dizer, uma "nova mitologia". No século XX esta "mitologia" foi despedaçada: não se pode mais admitir a sua universalidade e até podemos constatar o vazio de seus ritos e cerimônias, embora muitos símbolos e significados cristãos ainda sobrevivam e façam parte da cultura ocidental.

Sewall, baseando-se nas palavras neo-testamentárias "Eu venci o mundo" (João 16:33), distingue a doutrina cristã do Cristianismo na prática: "Quanto à doutrina o Cristianismo inverte a visão trágica e torna a tragédia impossível". ¹² Após esta premissa, o autor enumera oito razões para mostrar a in-

compatibilidade doutrinária entre o Cristianismo e a Tragédia: O Cristianismo anuncia (a) um milagre glorioso de transformação da história, (b) uma renovação e um renascimento de todos em Cristo, (c) a proximidade de Deus pela Encarnação, (d) a derrota do adversário, (e) a identificação do sofredor com Cristo, (f) a resistência ao mal pela bondade e pelo perdão, (g) a derrota da morte e (h) a certeza de que os males presentes são mínimos diante da recompensa divina no futuro escatológico. Na prática, ressalva Sewall, o cristão tem de lutar as mesmas batalhas, o inimigo é mais real e o dilema entre crer e não-crer sobrecarrega demais o homem.

Steiner afirma que historicamente não existe nenhuma forma de tragédia cristã nem mesmo no auge do Cristianismo. A razão que Steiner dá é que o Cristianismo é a visão anti-trágica do mundo. O Cristianismo oferece ao homem a certeza da reconciliação divina e da recompensa eterna. Embora a Paixão e Morte de Cristo seja algo terrivelmente trágico, é o meio pelo qual Deus mostrou seu amor à humanidade. O sofrimento de Cristo deu nova luz ao pecado original, que a liturgia cristã começou a chamar de felix culpa. Foi por causa desta felix culpa que o Salvador veio ao mundo. A Paixão e Morte de Cristo não só reintegram a humanidade no plano salvífico de Deus mas a levam à condição superior de filhos de Deus. Conseqüentemente, a morte do herói cristão pode ser um fato triste mas não trágico, porque a morte é a passagem para a Luz.

Lawrence Michel distingue entre a "culpa original" descrita no Antigo Testamento e a felix culpa do Novo Testamento. Na história da criação e no livro de Jó, Michel admite a existência do dualismo trágico:

Imediatamente nos vemos diante da realidade e da existência, da palavra "bem" e, logo em seguida, da vida, do conhecimento do bem e do mal, dos mandamentos, da tris-

teza, do medo, do pecado, da morte ... Já no começo, no ato criativo há os elementos de destruição, perigo e dificuldades; todavia, no final, há vida abundante, felicidade e paz. E esta é uma visão das coisas em que o senso trágico pode florescer. ¹³

Porém, no Novo Testamento a situação é outra. Michel afirma que há uma incompatibilidade entre a tragédia e o Cristianismo para quem "leva a sério a realidade da Encarnação".

Estes princípios e argumentos realçam a teoria de Steiner, especialmente quando diz: "A verdadeira tragédia acontece somente onde a alma atormentada crê que não há mais tempo para o perdão divino ... O melodrama romântico é boa teologia quando mostra a alma sendo arrebatada da condenação iminente". ¹⁴

Steiner, entretanto, admite que "a visão cristã conhece apenas uma tragédia parcial e episódica. Dentro do seu otimismo essencial existem momentos de desespero; reveses cruéis podem ocorrer na subida em direção à graça". ¹⁵ Aqui ele cita o provérbio português, "Deus escreve direito por linhas tortas", para sugerir que no fundo do túnel há sempre um elemento numinoso prestes a dar a salvação.

O protótipo do dramaturgo cristão, na opinião de Steiner, é Paul Claudel (1868-1955), um cristão fervoroso mas preconceituado contra o trágico. Em suas obras, que se aproximam muito da autêntica tragédia, ele tenta resolver o paradoxo da tragédia cristã de maneira incisiva mas ingênua. ¹⁶ Suas personagens são trágicas porque se desviaram dos desígnios de Deus. Elas emaranham-se no trágico porque voltaram as costas para Deus e Sua ação salvífica. Seus sofrimentos são reais, mas metafisicamente impossíveis porque, reconhecendo o pecado, sentem-se ao mesmo tempo envolvidas pela graça divina. ¹⁷ Elas olham para o passado e percebem que tinham operado infortúnios terríveis e inúteis. Reconhecem o fundo trágico deste desperdício: sua vitória final é certa e segura e todo o sofri-

mento que a precedeu tem sabor de desperdício.

Steiner, reconhecendo a importância de Claudel, nega que a partir da obra dele o mundo cristão esteja prestes a produzir tragédias cristãs. Isto porque Claudel era um tipo excepcional de cristão, mais parecido com um cristão medieval do que com um contemporâneo. Steiner conclui insistindo que "nada pode alterar o fato de que a visão cristã do homem leva à negação da tragédia".¹⁸ Não exclui, porém, que há nas obras de Claudel "a idéia de uma tragédia parcial ... o conceito de tragédia mais como desperdício do que como desgraça predestinada ou inevitável".¹⁹

Diante destas opiniões tão divergentes Lesky propõe uma solução coerente com os três modos sob os quais o trágico se apresenta.²⁰ (a) Não é possível reconciliar uma visão cerradamente trágica do mundo com uma visão cristã: ambas são diametralmente opostas. (b) Não se pode excluir inteiramente do mundo cristão o conflito trágico fechado. O sofrimento até a destruição física pode encontrar sentido e solução num plano transcendente. (c) A possibilidade da situação trágica no mundo do cristão é compreensível. O acréscimo de uma nova dimensão, o sobrenatural, a esse mundo aumenta consideravelmente a possibilidade da reviravolta da desdita à felicidade.

Num estudo detalhado Preston Roberts sustenta a existência da tragédia cristã.²¹ Servindo-se de conceitos teológicos e literários, na introdução, ele coloca a questão com argumentos a favor e contra a conciliação entre a tragédia e a teologia cristã, e toma a seguinte posição: "O argumento teológico [contra a tragédia cristã] fundamenta-se numa má interpretação da teologia cristã ... e o argumento literário fundamenta-se numa má interpretação da tragédia".

Pretende ele mostrar que "a teologia cristã ... atenua mas não nega nem elimina a tragédia". Apresenta, então, dois

argumentos: o teológico e o literário. A teologia cristã desloca o lugar trágico de Deus, da natureza e da própria essência humana para um aspecto de nós mesmos e dos outros. Este aspecto é capaz de sofrer e de se transformar pela graça divina e pela fé do homem. Embora permaneçam o destino e a necessidade, embora as conseqüências do pecado não seja extingüíveis ou completamente reversíveis, resta a possibilidade de uma nova criatura e de uma nova vida.

Além disso, o significado de uma grande tragédia não consiste em desespero e destruição arrasadores. As características da tragédia grega e da tragédia cética moderna são realmente o desespero, a destruição, o sofrimento e a anormalidade. Mas, a tragédia cristã, cujas características consistem no pecado da idolatria e da pretensão humana, transforma o destino em liberdade, a derrota em vitória e a destruição em graça.

Roberts conclui que a tragédia cristã é possível porque não há nenhuma contradição interna entre a teologia cristã e a tragédia, pois a tragédia aprofunda a teologia cristã como também a teologia cristã aprofunda o lado sombrio da tragédia.

O autor seleciona cinco características da tragédia cristã, contrastando-a com a tragédia grega e a cética moderna.

Os motivos, o conteúdo, a estrutura e os efeitos da tragédia cristã são mais simbólicos do que realistas ou alegóricos:

O teatro cristão apresenta o que é real nesta vida com o que é possível para ela e o que é possível para esta vida com o que é real nela: os significados desta vida são representados como ilustrados nos eventos desta vida e os eventos desta vida são apresentados como exemplificando os significados desta vida.

As doutrinas teológicas que fundamentam estes conceitos são a imanência e a transcendência de Deus, o caráter radical da

Redenção e a liberdade humana. Além do dualismo sem esperança,²² o destino do homem e sua capacidade de sofrer, na tragédia grega, a melancolia, o cansaço e a anormalidade, na tragédia cética moderna, são o conteúdo da tragédia, enquanto o conteúdo da tragédia cristã mostra a liberdade do homem e a sua idolatria. O desespero completo e radical da tragédia grega e da tragédia cética moderna contrasta-se com o conceito cristão da vida e da história passíveis de redenção. O conceito de herói trágico, uma criatura vítima da ignorância, da finitude e da mortalidade, na tragédia grega, ou vítima de obsessão, perversão, fixação, cansaço e tristeza, na tragédia cética moderna, dista muito do conceito de herói trágico exposto pela tragédia cristã como uma criatura de liberdade, culpa e pecado. Os padrões negativos da teologia grega contrastam-se com os padrões positivos da teologia cristã.²³

O herói trágico da teologia cristã relaciona-se com os acontecimentos e significados da vida; além disso, ele mesmo é modificado pelas pessoas e por Deus. Entretanto, "em certos momentos cruciais, ele permanece só: completamente livre". O herói trágico grego, intrinsecamente ligado aos acontecimentos através de seu corpo e de suas ações e extrinsecamente através do Destino, é um ente simples que não necessita de ninguém para existir e ser nobre. A persona do herói trágico grego, passando do contentamento da ignorância à tristeza da verdade, não sofre nenhuma mudança radical. Já o herói trágico cristão é um ser concreto intimamente ligado aos outros indivíduos e possui a liberdade verdadeira. Sua pessoa transforma-se radicalmente pela culpa, pelo pecado, pela condenação e pelo perdão, como imagem do Deus imanente na vida e na história. O herói trágico grego, solitário e sem nenhum relacionamento verdadeiro com as outras personagens, contrasta-se com o herói cristão relacionado a todas as outras personagens. A primeira imagem trai o aspecto aristocrático da tragédia grega, a segunda

fundamenta-se não apenas na ordem democrática, mas no conceito neo-testamentário da comunidade dos fiéis.

Distinguindo o conceito de hamartia na tragédia grega (desconhecimento e finitude) e na tragédia cética moderna (perversão, inércia e cansaço) do encontrado na tragédia cristã, Roberts salienta que nesta o erro trágico consiste ou em idolatria (quando o herói opta por algo inferior a Deus) ou em pretensão (quando o herói não ama a Deus tanto quanto professa amá-lo). O erro trágico provém do abuso que o herói faz de sua liberdade. Por consequência, a anagnórisis consiste no conhecimento seguido do erro trágico, ao contrário do esquema grego, onde a hamartia causa a anagnórisis. Deste modo, a peripécia vem a ser o processo da condenação rumo ao perdão.

Na tragédia cristã, o herói põe culpa em si mesmo, ou melhor, num aspecto contingente de si mesmo, que pode ser e é perdoado; jamais o herói trágico cristão põe culpa em sua própria essência humana ou na própria essência da vida e da história. ²⁴

Outra distinção que Roberts faz entre a tragédia cristã e a não cristã refere-se ao tipo de enredo. Na tragédia grega o enredo encontra-se fechado no início, no meio e no fim. O enredo em si forma-se com as circunstâncias, o destino e a destruição. A situação inicial fecha-se por falta de alternativas reais; na situação intermediária o herói está internamente livre mas externamente comprometido, fato que reduz a zero sua liberdade interna. Na situação final aparece o fim, após o qual não existe mais nada.

A tragédia cristã, por outro lado, tem um enredo aberto no início, no meio e no fim da fábula porque tudo gira em torno da liberdade e da redenção. A noção de enredo aberto implica em que os indivíduos sejam completamente livres, que a tragédia do herói seja consequência de sua liberdade e de seu caráter; que

termine em algo mais do que apenas trágico.

O enredo da tragédia cristã possui uma verdadeira situação inicial em virtude de reais possibilidades e alternativas. Tais possibilidades e alternativas são controladas por Deus e não pelo caos. Mas a seleção e a decisão a respeito delas compete ao herói.

A tragédia cristã caracteriza-se por um meio verdadeiro. Ela se orienta pela liberdade e não pelo Destino; o herói encontra-se inteiramente livre.

No final de uma tragédia grega encontra-se o herói que, na maioria das vezes, morre desafiando os deuses, a vida e a história. Quase idêntico é o fim de uma tragédia cética moderna. Não há nenhuma noção de renascimento, de restauração, de uma nova criatura, de uma nova vida, de redenção dentro da vida e da história; nela o herói reduz-se à matéria. Na tragédia grega o herói eleva-se além da vida e da história.

O final da tragédia cristã significa um começo, porque há "uma verdadeira continuidade da vida pela vida": perdendo a sua vida, o herói trágico a encontra. Em primeiro lugar, o herói trágico cristão possui, no mínimo, uma oportunidade verdadeira e, num certo sentido, ele pode pecar mais de uma vez e renascer. Em segundo lugar, a teologia cristã salienta a existência de algo além do trágico dentro desta vida e desta história. Na tragédia cristã

há um abraço que abrange esta vida, um fascínio do coração por este mundo e um senso de paz aqui e agora mesmo quando se está profundamente mergulhado na miséria trágica ... Esta é a força e este é o significado da Cruz e da Ressurreição ... Há muito mais do que um desfecho ... Há uma verdadeira continuidade da vida com a vida e uma recriação da vida a partir da morte. 25

A última característica própria da tragédia cristã apontada por Roberts consiste nos efeitos diametralmente opostos aos

produzidos pela tragédia grega e pela tragédia cética moderna. A tragédia grega produz a piedade e o terror, enquanto a moderna produz a dor e o desespero, por causa das conseqüências do erro trágico, muito superiores à culpa moral cometida. As conseqüências são, enfim, irreversíveis e implacáveis. O herói, culpando a natureza, os outros e Deus, traz sobre si o peso insuportável do trágico. Assim termina a tragédia grega, com o estigma da desesperança.

Os efeitos da tragédia cristã são o julgamento e o perdão. Há o julgamento por causa da culpa moral e porque as conseqüências são suportáveis e transformáveis pela graça de Deus. A catarse ou purificação realiza-se na alma do herói. Conseqüentemente, o herói trágico cristão pode testemunhar as próprias salvação e grandeza trágica. Pode, então, perdoar-se, perdoar os outros e ser perdoado. A tragédia cristã termina, pois, sob a inspiração da fé e da esperança.

A fim de nos posicionarmos com relação aos conceitos e à viabilidade de "tragédia cristã", passaremos à análise das obras que elegemos como corpus deste nosso trabalho, levando em consideração os pressupostos teóricos que acabamos de discutir.

SEGUNDA PARTE

4. O Poder e a Glória

Ao escritor do século XX torna-se quase impossível escrever uma verdadeira tragédia devida à variedade de cosmovisões dos leitores e à descrença quase generalizada numa "substância ética". A concepção do homem moderno, influenciada pelo cientificismo e pelo empirismo exagerado minimiza a importância de uma ordem moral. A idéia hegeliana de "substância ética" (ordem moral) manifesta-se num conjunto de parâmetros com o qual a experiência humana pode ser contrastada, enquanto voltada para o drama da salvação ou da condenação.¹ Segue-se que as catástrofes contidas em certas obras literárias carecem de significado moral ou trágico, em virtude da ausência de justiça ou da "substância ética" que, por definição, está fora do controle humano, embora o homem seja responsável por ela.

À primeira vista, Graham Greene, como escritor do século XX, parece não estar em condições de concretizar o trágico em seus romances. Esta impressão inicial, entretanto, pode ser desfeita por várias razões.

Diante de um mundo secularizado, adepto do ateísmo prático, Greene se esforça para restaurar aquela "substância ética" tão patente nas obras literárias dos séculos anteriores e tão ausente nas do século XX. Greene procura redescobrir o conceito grego de tragédia, adaptando-o a uma época a-religiosa.² A medida de heroísmo nas obras de Greene é a tentativa do protagonista de abraçar a fé num universo sem Deus. Greene lamenta a catástrofe que sobreveio ao romance inglês após a morte de



Henry James, compara o mundo a-ético ao mar cheio de destroços e confirma a perda do senso religioso e da importância da ação humana na literatura contemporânea.³ Por isso, fala da importância de Mauriac para o público inglês, considerando-o "um escritor para quem o mundo visível ainda existe, suas personagens possuem a solidez e a importância de homens que têm uma alma a salvar ou perder".⁴

Na sua "trilogia católica",⁵ como também em obras aparentemente não católicas (O Americano Tranquilo, Dr. Fischer de Genebra), Greene tenta devolver a substância ética ao mundo do romance. O testemunho de Laurence Lerner é eloquente. Diante da leitura, pelo próprio Greene, de uma descrição do bombardeio aéreo e do morticínio subsequente na guerra franco-vietnamita em O Americano Tranquilo, Lerner observa que "sob tudo isso, há uma implicação muito mais profunda, ou seja, o senso da ira. Por quê o mundo tem que ser assim? Esta nuance está remotamente implícita ... foi esta ira, sedutora e nobre, cheia de compaixão, que notei na voz ríspida de Greene".⁶

Na opinião de Sewall a visão trágica "chama das profundezas a primeira e a última de todas as perguntas, o nó da existência: o que significa existir?"⁷ A visão trágica de Greene foi adquirida provavelmente através das dicotomias lar-escola, tédio da vida e fascínio da roleta russa, as leituras infantis (onde a bruxa Gagool se transforma nos "involucros teológicos do desespero")⁸ e as sessões de psicanálise, que o fixaram no tédio como o hipossulfito fixa a imagem no negativo fotográfico.⁹ O próprio Greene afirma a existência da "substância ética" e a luta entre a existência e a não existência, quando escreve:

Eu poderia ter descoberto ... na literatura grega ... o sentido do trágico que existe na superfície do sucesso - a iminência do pêndulo oscilar para o outro lado Olhava ao redor e via os condenados em todos os lados ... e quando o sucesso começava a atingir levemente a pessoa,

ela apenas podia rezar para que o fracasso não fosse tão distante. ¹⁰

Ainda conforme Sewall, a visão trágica "relembra o terror primordial ... o mundo anterior aos conceitos filosóficos, à consolação das religiões e a qualquer invenção que a mente humana tenha preparado para se persuadir de que o universo seja seguro". ¹¹ A inclinação de Greene para a visão trágica provém, paradoxalmente, de sua conversão ao Catolicismo. Em Journey without Maps Greene dá a entender que sua conversão ocorreu também por conveniência, ao considerar-se "um católico possuído por uma fé mais intelectual que emocional". ¹² Antes de sua conversão achava que a religião anglicana era fria e apática, ¹³ além de confessar que para ele "a religião mantinha-se na superfície como os hinos sentimentais cantados na capela da escola". ¹⁴ O Catolicismo, como Greene o entendeu, mergulhou-o num pessimismo ainda maior. "Este cristianismo danado" ¹⁵ apresenta em suas personagens o contrário daquilo que promete. O mito de Sísifo poderia confundir-se muito bem com esse tipo de Catolicismo. Então, o personagem católico, prisioneiro de sua própria fé, chega ao desespero e deseja a morte.

Os críticos admitem um certo heterodoxismo dos personagens católicos de Greene. Esta característica heterodoxa gera um tipo de tragédia que, desde a história de Jó e de Prometeu, foi sempre protestante, irrequieta e rebelde. Sewall afirma que esta visão trágica concebe o homem como um inquiridor que, nu, desacomodado e só, enfrenta as forças misteriosas e demoníacas dentro e fora da própria natureza. Percebe, por isso, os fatos inevitáveis do sofrimento e da morte. ¹⁶

O tédio, a ânsia e a emoção de estar em lugares de perigo aumentam-lhe a tendência à visão trágica. Isto se faz notar por ocasião de sua viagem ao coração da África. O fascínio da África é como "um fascínio religioso: o país oferece ao europeu

uma oportunidade de viver constantemente na presença do sobrenatural. As sociedades secretas lá encontradas sacramentalizam a vida inteira ..."¹⁷ Esta interiorização no continente negro representa uma interiorização pessoal. A aridez, o tédio, a terra e o desespero sentidos durante a viagem fazem-no declarar: "Quando percebemos a infelicidade e o perigo de extinção que a nossa intelectualização nos proporciona, ficamos curiosos em descobrir o ponto a partir do qual desviamos".¹⁸ Desta ameaça de aniquilamento resultam não apenas o livro de viagem Journey without Maps mas também O Coração da Matéria e Um Caso Liquidado. Misturando as duas experiências, a infância perdida e a viagem à África, Greene admite o "senso de terror que se tornou cada vez mais profundo e mais refinado".¹⁹

A heterodoxia de que Sewall fala torna-se patente em O Poder e a Glória e propicia o trágico no romance. Bastam alguns exemplos. Primeiro, parece que um Deus oculto está trabalhando na alma das pessoas à margem da igreja institucional. Segundo, o sacerdote é mais severo para com a mulher "piedosa" do que para com o traidor ou com o casal adúltero. Terceiro, o sacerdote declara que o pecado venial é pior do que o pecado mortal porque aquele torna a pessoa mais orgulhosa. Quarto, a sua compreensão ecumênica diante da religião da mulher índia e do casal luterano Lehr é muito nítida.

Esta heterodoxia, tão propícia à visão trágica, custou a Greene a colocação do romance O Poder e a Glória no Index Librorum Prohibitorum em 1950. Em A Sort of Life Greene escreve: "Em 1950 fui chamado pelo Cardeal Griffin para uma conversa na Catedral de Westminster. Ele me contou que meu romance O Poder e a Glória que havia sido publicado dez anos antes, foi condenado pelo Santo Ofício".²⁰

Concluimos, então, que, através de sua visão trágica, Greene construiu alguns de seus romances com base no conceito

da "substância ética", contra a qual seus personagens se rebelam, debatem e lutam, até o restabelecimento da ordem cósmica. Em O Poder e a Glória e O Coração da Matéria percebemos, no dizer de Keats,

... the fierce dispute
Betwixt damnation and impassioned clay. ²¹

A trama de O Poder e a Glória começa quando o leitor encontra o protagonista anônimo, após dez anos de perseguição e ocultação, preparando-se timidamente para fugir. A epígrafe, tirada de Dryden, prenuncia a existência de uma força ("o solerte poder da opressão e da morte") soberana e inevitável que, aos poucos e cada vez com mais força, cerca o protagonista-vítima e o encurrala sem misericórdia.

O primeiro capítulo da primeira parte de O Poder e a Glória,²² com sua técnica cinematográfica e suas nuances, manifesta a situação de calamidade em que se encontra a província de Tabasco no México.²³

O narrador descreve a terra violentada pelo uso de palavras típicas como "ardente sol mexicano", "poeira alvacenta", "abutres", "carniça", "calor".(5) Esta terra é descrita em contraste com o rio e o mar, símbolos da liberdade. No primeiro capítulo há dezoito referências ao calor asfixiante, como "suando em bicas" (5), "a memória fugia-lhe com o calor" (6) e "praça escaldante" (11). No segundo capítulo da segunda parte o autor descreve a fúria do clima: "Um relâmpago estendeu uma cortina branca diante da janela e o trovão explodiu de súbito acima das suas cabeças" (144); "o raio tombava sobre o porto e o trovão reboava acima deles no telhado: era a atmosfera de uma província inteira". (145-146)

A descrição do ambiente físico em Tabasco, carregada de significado simbólico, acompanha e subjaz à descrição do ambien-

te espiritual no mesmo lugar. A província de Tabasco é vítima de ódio, violência, miséria física e moral, regime autoritário, perseguição religiosa e sensação de abandono. O homem de espingarda limita-se "a olhar de má vontade para Sr. Tench" (5); o tenente aparece "de pé, no meio da pequena sala caiada, com as botas brilhantes e o seu veneno" (26); comenta-se a tomada de sacerdotes e reféns e descreve-se a miséria física dos vilarejos; fala-se do chefe da polícia que vive em concubinato com uma mulher que fora amante de outrem. A palavra "abandono" aparece umas vinte vezes e todos os personagens sofrem de tal tormento. Este vocábulo evoca o grito de Cristo: "Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?" ²⁴

Esta descrição lúgubre, abrangendo o aspecto físico e o espiritual, mostra que algo aconteceu nesta terra. Para a manutenção da ordem pública há, na pequena praça, "um homem de espingarda"; no cais, o oficial da alfândega anda armado; o governo mantém monopólio da venda de cerveja neste estado, onde reina a lei seca. Para as pessoas, até para um profissional liberal como o Sr. Tench, todo cuidado é pouco. O governo ateu e as forças armadas comparecem como causadores e mantenedores da violação da terra.

A violação da terra acarreta a hostilidade à religião e às manifestações religiosas. O Sr. Tench passa pela "tesouraria que fora antes uma igreja" (5) e o sacerdote anônimo precisa esconder seu breviário sob a capa de um romance erótico. Um governo socialista, antireligioso e anticlerical violentou esta terra e a submeteu às suas leis, exigindo de todos uma mudança de costumes e crenças. O monólogo interior do tenente testemunha a violação cometida:

Enfurecia-o pensar que ainda havia na província gente que acreditava num Deus infinitamente bom e misericordioso ... Ele era um místico, também, e só o que havia encontrado

era o nada - uma certeza absoluta na existência de um mundo que esfriava e agonizava, de seres humanos que tinham evoluído da condição animal sem qualquer finalidade ... aquela era a sua terra e, se pudesse tê-la-ia mudado de aço até extirpar-lhe tudo aquilo que lhe recordasse a sua infância miserável. Desejaria destruir tudo, ficar sozinho sem nenhuma recordação. (28)

Dentro do microcosmo da consciência, o sacerdote anônimo vive também este estado de terror. O primeiro capítulo da primeira parte mostra o sacerdote preparando-se para fugir. Ele está aterrorizado e indeciso; a bebida lhe faz bem, mas não tira o terror do dilema com que a consciência se debate: fugir e viver ou ser capturado e morto.²⁵ Na primeira parte o sacerdote é chamado de "desconhecido" dezoito vezes, sendo ainda descrito como "fugitivo". Os dois adjetivos simbolizam o caráter essencialmente sacerdotal inerente ao protagonista.²⁶ Ele vê com extrema claridade as suas faltas e os seus pecados. É um homem frustrado, de "uma intermitente hilaridade" (8), que fala com "apaixonada amargura" (18), que confessa que tem medo da morte. Mais tarde, choraria porque perdeu o vinho que com tanto sacrifício adquiriu para as missas e porque sente-se incapaz de articular um ato de contrição antes da chegada da polícia.

O narrador descreve o terror que se apodera do sacerdote anônimo por meio de adversidades corporais (fome, sede, falta de sono, esgotamento) e de uma série de defeitos físicos (ombros caídos, cara larga, faces cavas, barba de três dias, olhos salientes e inflamados). Esta descrição lembra Isaias:

Ele cresceu diante dele como terna vergôntea, como raiz, de uma terra sequiosa; não tem aparência bela nem decorosa para atrair os nossos olhares, nem aspecto para que nele nos comprazamos. Foi desprezado e evitado pelos homens; homem de dores, familiarizado com o sofrimento, como pessoa da qual se desvia o rosto, desprezível e sem valor para nós.²⁷

Vislumbra-se a violência cometida pelo sacerdote contra a "substância ética": a cena amorosa que serve de capa para seu breviário é metonímica quanto ao seu pecado de fornicção; a garrafa de aguardente simboliza sua rebeldia contra o estado anticlerical, sua covardia e seu alcoolismo.

A violação da terra pelo governo e a violação da lei pelo sacerdote anônimo trazem em seu bojo a exigência de restauração da ordem. O primeiro episódio reflete as consequências do ato de violação já cometido e, no contexto, remete-nos ao erro trágico do sacerdote. A violação feita pelo sacerdote assemelha-se à rejeição sofrida por Cordélia em King Lear e ao assassinato de Laio em Édipo Rei. Esta primeira parte encontra-se no meio da fábula e, conseqüentemente, as forças de retribuição já estão em vigor, porque a violação do esquema moral é superior ao nível humano em todas as suas implicações. As forças de retribuição exigem uma total humilhação do violentador e a restauração da ordem violentada.

O sacerdote anônimo reconhece a "substância ética", cuja ordem foi violentada, e a ela se submete. O sacerdote reage timidamente quando Sr. Tench o informa de que Lopez, o agente que ajudava os fugitivos, tinha sido fuzilado. Talvez sinta as forças retribuidoras exigindo a desistência da fuga, o retorno à terra e a continuação do sofrimento e da dor no serviço de seu povo. A chegada repentina do menino pedindo a sua volta, sob o pretexto da mãe moribunda, é interpretada pelo sacerdote anônimo como a mão retribuidora da "substância ética", que exige expiação pela violência cometida:

Mas o desconhecido ergueu-se, como se, contra a sua vontade, tivesse sido solicitado para um caso a que não podia furtar-se.

- É sempre assim, disse ele com tristeza.
- Vai ter um trabalhão para não perder o vapor.
- Vou perdê-lo. Estou destinado a perdê-lo - disse com raiva. (17)

A submissão à força retribuidora deu-lhe um sentimento de abandono, de impotência e de "inutilidade" (20) e o fez semelhante ao "rei de uma tribo da África Ocidental, o escravo de seu povo, que não pode nem sequer deitar-se porque, ao contrário, os ventos não soprariam favoravelmente".(20)

Todavia, qual Prometeu no rochedo ou Lear no urzal, o sacerdote anônimo não se submete sem protesto, ainda que leve e impotente: "He was shaken by a tiny rage" ²⁸ e "brotou-lhe no coração um involuntário ódio ao menino que o seguia à sua frente e à mulher enferma". (20) Sob protesto, ele volta à terra, consciente da força irresistível que o obriga, consciente da mentira do menino enviado para frustrar-lhe a fuga e sabendo muito bem, como Lear o sabia, da necessidade de redescobrir no sofrimento e na tristeza a realidade do poder moral que ele tão descuidadamente havia desprezado.

Até aqui tratamos do primeiro capítulo da primeira parte, que ocupa uma posição especial na trama. A cena não apenas introduz o protagonista e a imagem do ser encurralado, espelhada no Sr. Tench, mas, principalmente, realça a violência sofrida e perpetuada no esquema da "substância ética", as forças da retribuição e a submissão do protagonista sob protesto. A trama desenvolve-se a partir deste núcleo básico até o desfecho final.

O erro trágico, próprio da tragédia, agindo como causa, cria condições para a derrubada do protagonista. Cronologicamente o primeiro erro trágico do sacerdote anônimo é o orgulho e a ambição. ²⁹ A trajetória do sacerdote anônimo, a partir do estado de ánthropos, ultrapassando o métron até o status de anér, desabrocha em suas reminiscências. Em seu primeiro encontro com Brígida, sua filha, o sacerdote lembra a própria infância: "Fora uma feliz infância, a sua, exceto que eu tinha medo de muitas coisas e odiava a pobreza como um crime; acreditava que, quando fosse padre, seria rico e importante — era a isso que chamavam ter vocação". (85) Ele era o filho de um

"vendeiro e ele sabia o valor de um superavit de vinte e dois pesos e como lidar com hipotecas".(120) Tendo estudado num seminário nos Estados Unidos, fala inglês e sente nostalgia dos "velhos tempos" quando "os padres se vestiam de negro, usavam colarinho branco e tinham suaves mãos protetoras". (79) Para ele, o cumprimento da vocação sacerdotal seria fácil e agradável: "Em outros tempos lhe parecera muito simples ... pregar durante a bênção, organizar patronatos, tomar café com senhoras idosas por detrás das janelas gradeadas, benzer casas novas com um pouco de incenso, usar luvas pretas". (104-105) Quando viu sua mala sobre o monte de lixo, "suspirou: tinha sido uma mala de boa qualidade, mais uma relíquia de seu passado tranqüilo". (103)

No íntimo desta vida aparentemente inocente há um germe de hamartia: "Foi o orgulho que causou a queda dos anjos. O orgulho é o que há de pior". (252) Kierkegaard o colocaria no estágio estético. É típico do homem satisfeito consigo mesmo, insensível e, a priori, incapaz do trágico. A ambição e o orgulho repeliam a idéia de permanecer "toda a vida à frente de uma paróquia de medíocre importância". (120) Almejava ser sempre o centro de atenção justamente igual àquela

fotografia que representava uma festa de primeira comunhão ... Entre as mulheres achava-se sentado um jovem de colarinho de gola virada. Ante as guloseimas que seriam servidas naquele contrafeito ambiente de intimidade convencional, ali estava ele, gorducho, de olhos salientes, uns olhos que a gente imaginava a faiscarem com inofensivas malícias para as moças. (23-24)

Durante sua calma estadia na fazenda do Sr. Lehr, sente novamente o orgulho de outrora: o povo mostrando-lhe respeito, o timbre de autoridade voltando à sua voz; começa a sentir de novo os costumes da vida antiga envolvendo-o e enchendo-o de

autoridade e de impaciência. (214)

Quando o choque existencial, desencadeado pela revolução socialista, estremeceu a vida tranqüila do sacerdote anônimo, foi também a ambição que decidiu a sua sorte.³⁰ Havia três possibilidades diante da perseguição: fugir (como o bispo de sua diocese fez); casar-se (Padre José obedeceu às leis do governo, abandonou o ministério sacerdotal e se casou) ou ficar (a opção assumida pelo protagonista). Comparando-se ao Padre José, o sacerdote admite: "Eu era demasiado ambicioso; pensou, essa é que é a verdade". (120) Até suas tentativas de fugir do estado anticlerical foram realizadas com indiferença, talvez "por causa deste mesmo orgulho ... Quando acabara por ser o único padre ainda existente na província, tanto maior se tornou o seu orgulho: julgava-se um campeador". (121)

No ponto mais escuro da fábula (156-180) e mais luminoso para o sacerdote; ele admite a sua obstinação, seu orgulho e sua recusa de declarar-se derrotado. (166) Em seu diálogo com o tenente (244-260) o sacerdote admite que havia sempre postergado sua fuga (251) até que percebeu ser o único sacerdote em exercício naquele estado. Isto encheu-o de orgulho porque serviria para desafiar um colega que o acusara de não possuir caráter muito firme diante da perseguição e da morte nas mãos do governo revolucionário. (252)

A ambição e o orgulho fazem com que o senso de ordem e justiça (próprio da "substância ética") do sacerdote anônimo fique ainda mais abalado. Quando percebeu que estava sozinho no estado anticlerical depois que o último sacerdote foi-se embora, ele afirma: "Comecei a decair". (252: "I began to go to pieces").

O passo seguinte para a degradação foi o pecado de fornicação; o rompimento do voto de celibato feito pelo sacerdote. A ordem inerente à "substância ética" inverteu-se, a desordem

tomou conta e o terror primordial invadiu seu coração; somando-se ao pavor da perdição eterna que, pelo Cristianismo, surgiu diante do protagonista trágico.

O narrador mostra, através de toques visuais rápidos, as circunstâncias do pecado cometido:

Eles não tinham posto nenhum amor na sua concepção [de Brígida]; apenas o medo e o desespero e meia garrafa de aguardente e tinha levado a um ato que o horrorizava — e o resultado era aquele inquieto, envergonhado e todo-poderoso amor. (84)

Uma só vez, sete anos atrás, durante cinco minutos, tinham sido amantes, se assim se pode falar em relações durante as quais ela nem ao menos o chamara pelo nome de batismo. Para ela, fora um acidente, uma arranhadura que cicatriza perfeitamente numa carne sadia: tinha até aquele orgulho de ter sido mulher de padre. Só ele carregava uma ferida profunda como se todo um mundo se houvesse extinguido. (87)

Em sua consciência o sacerdote considera-se como aquele que rompeu com a ordem da "substância ética". Este rompimento, para ele, é um "crime" (79), "um pecado" (78) e "um mau exemplo". (83) O sacerdote tem certeza de que o rompimento acarretaria retribuições: a falta de uma recepção digna pelo povo quando de sua entrada na vila onde moram Maria e Brígida: "era como se o seu pecado o tivesse feito descer para o meio das lutas humanas para que aprendesse, além do desespero e do amor, que um homem pode ser mal acolhido mesmo em sua própria casa". (79)

A desordem provocada na constituição da "substância ética" por um duplo fator (o pecado de fornicção e o nascimento de sua filha) persegue-o durante os últimos seis anos de sua vida, atormentando-o e degradando-o, especialmente por causa da impossibilidade de aliviar-se pelo sacramento da confissão.

Diante dos detentos da cadeia pública, ele confessa: "Eu tenho uma filha - disse ele com voz dura". (163) Porém, o elemento mais grave enrustado em sua consciência não consiste apenas em não poder confessar-se, mas em não poder se arrepender: ama intensamente o fruto de seu pecado.

- Eu não sei como arrepender-me - disse o padre. E era verdade, tinha perdido a faculdade de tal coisa. Era incapaz de convencer-se a si mesmo que desejaria que o pecado jamais tivesse sido uma realidade, pois o pecado lhe parecia agora destituído da sua importância e ele amava seu fruto. (164)

Em liberdade, quando está se preparando para ir a Las Casas, onde não há mais perseguição, o sacerdote ainda se considera uma pessoa cujo "pecado mortal, a impenitência e a deserção não [o] haviam mudado". (217) Durante a missa rezada em liberdade na fazenda dos Lehr, o pecado de fornicação e o estado de impenitência o atormentam: "Ele carregava o Inferno consigo ... O mal lhe corria nas veias como malária". (226) Porém, seu amor pela filha Brígida, fruto de seu rompimento, é tão grande que, quando pensa na confissão sacramental em Las Casas, admite: "De que serviria a confissão quando a gente amava o resultado do crime?" (226) O amor filial é tão grande que "sentia-se amarrado ao seu pecado pelo amor". (222)

Zabel escreve que o protagonista nos romances de Greene está "marcado, caçado ou condenado; pode tender para o mal ou para o bem. Mas, é sua paixão à sua própria identidade moral que proporciona o conjunto de valores neste mundo voltado à anarquia". ³¹

Não é difícil compreender o "alívio" que a bebida alcoólica traz ao homem imerso no terror, na crise existencial entre a vida e a morte, no dilema da consciência, abrindo-lhe

o abismo da condenação eterna. As primeiras indicações de que o sacerdote anônimo era alcoólatra aparecem no primeiro episódio. Seus olhos são descritos como "inflamados" (9: bloodshot) e ele compartilha com seu "alter ego", Sr. Tench, uma garrafa de aguardente. Na casa da mulher com três filhos, em cuja casa o sacerdote anônimo tem se abrigado, a sua atração pela bebida paira no ar e cria uma atmosfera constrangedora. Uma das meninas diz: "Ele tinha um cheiro engraçado". (30) Na conversa da mãe piedosa com o esposo, a preocupação torna-se mais patente: "Mas o menino ... ele faz cada pergunta ! Sobre aquele padre beerrão ... Como lamento que o tenhamos acolhido em casa". (31) Ela continua dizendo que na administração dos sacramentos ali "o padre estava tão bêbado que não quis saber de nada e deu o nome de Brígida ao menino. Imagina, Brígida". (31) Até o Sr. Fellows, o dono da fazenda e exportador de bananas, reclama e se escandaliza com este fato: "Mendigar bebida ... É vergonhoso". (44)

Em todas as peripécias pelas quais o sacerdote passa, seu alcoolismo deixa impressões em todas as pessoas. Alguns se escandalizam, como o capitão Fellows; outros mostram-lhe mais compreensão perante o vício, como Maria (82) e a mulher piedosa na cadeia. (163) Até por ocasião de sua liberdade efêmera na fazenda dos anglo-germânicos Lehr, a Srta. Lehr desconfia: "Engraçado. Pareceu-me sentir um cheiro de álcool". (219) Ele mesmo confessa à menina inteligente, Coral, a razão de seu alcoolismo: "Uma garrafa de cerveja transforma um poltrão de modo miraculoso. Se eu tivesse bebido um pouco de aguardente, seria capaz de enfrentar o diabo". (50) Porém, esta desculpa perde sentido diante da equação que o sacerdote faz entre a bebida e seu rompimento com a ordem da "substância ética": "A aguardente empastava-se-lhe na língua, de mistura com a sua própria corrupção". (217) Tentando enganar-se a si

mesmo; ele pondera: "Com o tempo; tudo há de passar; dizia consigo; hei de conseguir dominar-me: desta vez encomendei só três garrafas. Serão as últimas; aqui não preciso beber — sabia que estava mentindo". (220)

Todo homem pode sentir o impacto do choque existencial. O protagonista kafkiano acorda e percebe que foi detido sem ter feito nada de errado.³² Avolumam-se os casos deste choque existencial na ficção: Ahab e a perda de sua perna para Moby Dick; Lord Jim; Pierre; Kurtz. O choque existencial que desequilibrou o sacerdote anônimo foi a revolução socialista no México e na sua província de Tabasco. De repente, a vida calma, tranqüila e santa desabou. Ele tornou-se um fugitivo; um pobre, um retrógrado, um quisto na sociedade supostamente metamorfoseada pela revolução. A ambição e o orgulho o predispuseram a sentir mais o impacto do choque existencial. A fornicação e o alcoolismo são provavelmente conseqüências do desequilíbrio existencial sofrido pelo sacerdote. Na perseguição; após a fuga do último sacerdote; ele confessa que começara a decair. (252)

No microcosmo da alma, o terror, provocado pela tríade ambição-fornicação-alcoolismo, abre diante do sacerdote o abismo da perdição eterna. Este afastamento e a quebra da ordem ética manifestam-se na acusação fatal feita ao sacerdote renitente: traição à pátria. O tenente, aparecendo com seu pelotão de soldados na fazenda do capitão Fellows; diz: "A acusação é muito séria ... Traição ... Trata-se de um padre. Espero que o senhor nos informe imediatamente; se ele for visto em qualquer parte". (40-41) O mesmo tenente faz a mesma acusação diante do povo paupérrimo da vila onde Maria mora: "O outro — disse o tenente — é um padre. Elevou a voz. — Vocês bem sabem o que isso significa: um traidor da República. Todos os que lhe dão asilo são também traidores". (95) O chefe da polícia; que recebia tratamento dentário do Sr. Tench na hora da execu-

ção do sacerdote, diz claramente que a vítima foi fuzilada por causa do delito de traição à pátria. (281)

Esta acusação provoca toda a ação; mas não tem caráter existencial na consciência do sacerdote. Ele não se julga culpado do delito de traição à pátria e usa de todos os subterfúgios para não ser preso pela polícia e para escapar da morte certa. O terror trágico do sacerdote consiste no seguinte: quando for capturado (ele não tem dúvidas de que um dia isso vai acontecer) e executado como traidor, a sua tríplice hamartia (orgulho-fornicação-alcoolismo) será a causa de sua eterna e irrevogável perdição. A sua permanência na província anticlerical e o seu trabalho apostólico esporádico e quase sem sentido tornam-no um fugitivo perante o governo da república: sinal da subversão por ele provocada na ordem e na justiça, ou seja, na "substância ética" que, mais cedo ou mais tarde, estenderá sua ação, usando a acusação de traição à pátria para o restabelecimento da ordem ferida. Sempre à beira de situações fatais e vendo abrir-se diante de si o abismo da condenação eterna, o sacerdote sente, na carne, o terror de ser e de não ser. Nestas circunstâncias, despojado de toda e qualquer proteção, encontra-se diante de uma situação completamente nova, com a pergunta existencial: "O que é o homem? Será que o homem não é mais do que isso?"

À beira do abismo, o sacerdote confessa. A confissão mais articulada, oriunda de sua consciência, acontece no diálogo entre ele e o tenente durante a caminhada até a cidadezinha onde será executado. Aí se vê a progressão e a intensificação do erro trágico do sacerdote: (a) "comecei a negligenciar meus deveres", (b) "adquiri o hábito de beber", (c) "Eu pensava que era um tipo maravilhoso, por ter ficado quando os outros haviam partido", (d) "podia obedecer as minhas próprias leis", (e) "deixei de jejuar, renunciei à missa coti-

diana, descuidei de minhas orações", (f)"fiz um filho". (252) Tal confissão confirma-se na fábula, onde o narrador mostra o estado cada vez mais degradante do sacerdote, enquanto ele abandona; também aos poucos, os símbolos de sua religião: o abandono da pedra do altar onde celebrava a missa (76); o desrespeito aos dias santos de guarda, de jejum e abstinência (76); o abandono do breviário no consultório do dentista (19); a volta ao lugar de seu pecado de fornicção (76); o abandono da cálice em algum lugar por medo de ser descoberto (91); o abandono da mala onde carregava o vinho e outros apetrechos sacerdotais (103) e o abandono de uma bolinha de papel, última testemunha de sua vida pregressa na paróquia.(151)

O palco está pronto: o ánthropos, o sacerdote anônimo, cai de sua posição cômoda (respeito do povo e estabilidade na paróquia) em virtude de um choque existencial causado pela revolução socialista. Contendo em si o germe da presunção, do orgulho e da ambição, ele ultrapassa o métron pela permanência na província anticlerical. A ultrapassagem do métron agrava-se pelas hamartias da fornicção (rompimento do voto sacerdotal) e do alcoolismo (rompimento com a decência social). Os sintomas deste excesso manifestam-se no estado cada vez mais degradante do sacerdote diante de si e do povo. A acusação de traição à pátria feita pelo governo revolucionário contra o sacerdote provoca um deslocamento errante do mesmo. Este vai enfrentar o dilema da existência e da não-existência acrescido ao terror da iminência da perdição eterna.

A ação da Nêmesis (o ciúme divino, o vingador) será melhor compreendida se forem examinados alguns elementos simétricos da trama. Estes elementos são, em sua estrutura, movimentos idênticos: cada um proporciona uma variação de um sistema comum. Cada elemento contém dois pólos, ou seja, a situação inicial, que oferece esperança, e os acontecimentos subsequentes, que suscitam dúvidas, medo e catástrofe. No primeiro

elemento o pólo da esperança concentra-se na tentativa de fuga da cidade portuária; o pólo da catástrofe relaciona-se com a chamada para voltar à terra. O segundo elemento trata do alívio sentido na casa dos Fellows e no primeiro vilarejo no que concerne o pólo da esperança; o pólo da catástrofe é a decepção na vila de Maria. No terceiro elemento o pólo da esperança mostra o sacerdote saindo ileso do interrogatório e sua partida para o sul, rumo a Concepción; o pólo da catástrofe consiste no reconhecimento pelo mestiço em La Candelária. A fuga do ambiente carregado criado pelo mestiço traidor é o pólo de esperança do quarto elemento; sua prisão em Carmen por porte de bebida alcoólica cria o pólo da catástrofe. No que diz respeito ao quinto elemento, há, no pólo da esperança, a libertação da prisão; o pólo da catástrofe envolve-o assim que ele chega na fazenda abandonada por Fellows. O sexto e último elemento visa à travessia da fronteira, a calma na fazenda dos Lehr e sua preparação para ir a Las Casas; o pólo da catástrofe consiste no encontro entre o sacerdote e o mestiço, o retorno do primeiro a Tabasco e a sua execução.

Cada um destes seis elementos cria uma forte expectativa que, por sua vez, gera uma decepção cada vez maior: frustração, desespero e fracasso. Por exemplo, no primeiro elemento, há uma tímida tentativa de fuga do protagonista, criando uma certa expectativa. A frustração diante do fracasso desta tentativa não parece ser tão forte, sendo logo absorvida pela consciência do sacerdote anônimo. Examinando-se o sexto e último elemento, entretanto, percebe-se uma expectativa forte e insólita (a concretização da liberdade e da prática sacerdotal permanente em Las Casas). Mas a catástrofe subsequente equipara-se em grandeza à expectativa porque resulta em emboscada e na execução sumária do protagonista.

Nesta polarização de cada elemento percebe-se a ação da

Nêmesis como reação contra a inversão da ordem da "substância ética" cometida pelo protagonista. Trata-se, portanto, da análise de uma série de eventos que esquematizam a vingança desejada por uma autoridade moral, que não tolera a impunidade do mal.

Uma vez identificado o erro trágico do sacerdote anônimo, o narrador coloca o diálogo entre o chefe de polícia e o tenente, para demonstrar a ação da Nêmesis:

- O governador fez hoje nova encrenca, lamentou o chefe.
- Bebida ?
- Não: um padre.
- Fuzilamos o último há semanas ...
- O governador diz que é preciso apanhá-lo ainda este mês. Antes de chegarem as chuvas. (23-24)

A ordem foi dada nas esferas mais altas do governo da província, sua fotografia foi exibida em lugares públicos e o valor de setecentos pesos foi oferecido por sua cabeça. O tenente, confiante, promete: "Olhe, eu pegarei esse homem dentro de um mês, se ao menos ... tivesse plenos poderes ... [para tomar] um homem como refém em cada aldeia". (26) Mas, para capturar reféns, o tenente precisa receber uma permissão especial. Logo o narrador nos informa que o governador e o chefe de polícia dão permissão ao tenente para capturar o sacerdote através da detenção de reféns e, se necessário, executá-los.

O tenente executa a ordem com entusiasmo e rapidez, capturando reféns em Concepción, no vilarejo onde moram Maria e Brígida e em outros lugares, o que, além de encurrular mais o sacerdote, cria uma espécie de "hostilidade" no povo. A recepção pouco acolhedora pelo povo da vila do velho petulante, acrescenta-se a recepção respeitosa mas quase hostil do povo do vilarejo de Maria. Notícias de reféns em Concepción, sua antiga paróquia, chegaram até o vilarejo e apavoraram a todos:

"Era como se o seu pecado o tivesse feito descer para o meio das lutas humanas para que aprendesse, além do desespero e do amor, que o homem pode ser mal acolhido mesmo em sua própria casa".(79) A presença constrangedora do sacerdote, a tensão sentida por todos, até por Maria, a vinda iminente do tenente de novo colocam o sacerdote diante do terror. O tenente, encarnação da Nêmesis, chega ao povoado, interroga a todos, inclusive o sacerdote e a sua filha. O terror que se apodera do sacerdote, seu ato de contrição mal articulado e a captura de reféns fazem com que o abismo da morte física e da condenação eterna se abra inexoravelmente a seus pés. O primeiro aperto da Nêmesis deixou-o mais ciente da inutilidade de seu esforço e de sua causa. Nesta ocasião, em que está em jogo a sua vida e a dos reféns, o sofrimento intensifica-se com a agonia do dilema e da ambigüidade diante de cada escolha. A primeira investida da Nêmesis põe à prova a capacidade de sofrimento do protagonista trágico, preso entre dois pólos: a necessidade de agir, entregando-se ao tenente, ou a culpa inevitável pela captura e morte dos reféns.

A Nêmesis, também, se encarna na pessoa do mestiço, que se torna o agente da ira dos deuses. A introdução do mestiço no trama ocorre quando o sacerdote, deixando o povoado de Maria, viaja até La Candelária, rumo a Carmen, seu lugar de nascimento. Em La Candelária o execrável mestiço o reconhece e, atraído pelos setecentos pesos, o prêmio pela captura do sacerdote, traiçoeiramente o acompanha. A ideologia do tenente como motivação para capturar o sacerdote é substituída pelo dinheiro prometido. Quando o sacerdote é detido em Carmen por porte de bebida alcoólica, o mestiço, agora promovido a informante policial, reconhece-o, mas deixa-o escapar temporariamente, para não ter de repartir o dinheiro com o Camisa Vermelha. O mestiço, todavia, não desiste e, qual vingança divina,

persegue-o até a emboscada final.

Esta segunda fuga da prisão em Carmen e a ação da Nêmesis mostram ao sacerdote que a busca da verdade sobre sua vida não consiste em algo totalmente harmonioso: a verdade possui muitas facetas, é ambígua, e constitui-se da soma de elementos irreconciliáveis. A busca ambígua da verdade e do conhecimento de sua vida gera o terror trágico. Para ele, a detenção em Carmen era o sinal de que "Deus tinha afinal tomado uma decisão".(175) Mas ainda há muito que sofrer e a verdade sobre si mesmo desvendar-se-á lenta e ambigualmente. Em sua busca, "sentia-se como um homem sem passaporte, a quem nunca permitem desembarcar". (130)

A Nêmesis provocada pela hamartia do sacerdote volta, com pleno vigor, como o agente de uma inteligência moral ferida, pronta para destruir a sua vida. Quando o sacerdote volta à fazenda do Capitão Fellows e encontra apenas destroços e abandono, sente "que toda a vida humana fugia à sua aproximação, como se Alguém tivesse determinado que, doravante, tinha de ficar só - absolutamente só". (190)

Depois de escapar da Nêmesis por duas vezes, começa a perceber que ele mesmo está sendo a Nêmesis do povo pobre que veio salvar. A ação do tenente e do mestiço (os dois agentes da Nêmesis) cria nele a obsessão de que ele mesmo é "o portador da morte" (214) e "uma doença". (82) Em Concepción e no povoado de Maria, Montez e Miguel são capturados como reféns por "culpa" do sacerdote indeciso. A indecisão e a ambigüidade são a causa de seu terror:

O padre inclinou-se e ergueu o balde, que estava cheio e pesado ... o suor lhe escorria até nos olhos. Enxugou-os; e depois que recuperou a visão, descobriu, na fila da água, caras conhecidas: as dos reféns ... Os reféns avistaram-no no mesmo instante ... de olhos baixos, os

reféns passaram ... sentiu-se abandonado porque os reféns não pareciam tê-lo reconhecido. (174)

A luta para conhecer-se e desvendar o mistério de sua existência, apesar de inútil, provoca a morte de pessoas inocentes, tornando-o o contrário daquilo que prometeu ser.

O "portador da morte" sente a plenitude do terror e do desespero no caso da criança índia. A impotência, o abandono, a resignação, a persistência da mulher índia durante a agonia, morte e "enterro" da criança provocam no sacerdote uma profunda indagação sobre a violência sofrida pela terra e sobre o porquê da existência humana: "Sentiu-se tomado de horror e de nojo: a violência por toda a parte: não teria um fim a violência ?" (193)

Através da violência, perseguição e abandono, elementos tão característicos nos romances de Greene, percebemos não apenas a ação negativa da Nêmesis, mas também traços positivos, discutidos mais adiante, oriundos da mesma força vingadora:

O tenente comunista, acompanhado pelo mestiço que age como Nêmesis [volta-se] contra o sacerdote renegado, caçado e desavergonhado [que , por sua parte]; carrega sua espiritualidade dessacralizada pelos casebres e pelas florestas do estado mexicano e ainda persiste em sua missão de graça. Conseqüentemente, ele abraça a condenação que o persegue. 33

A universalidade da ação da Nêmesis na experiência do sacerdote garante-se pela própria presença na fábula de cada personagem. Padre José, que preferiu a segunda opção durante o choque existencial, é perseguido pela Nêmesis representada pelo medo, pela mulher dominadora e pelas crianças zombeteiras. O tenente, que contribui com sua ideologia para a contínua inversão da "substância ética" na província mexicana, é perseguido pela Nêmesis do vazio, da frustração do projeto socialista

e do abandono de Luís, seu admirador. (69-71, 283-287) A Nêmesis alcança também o povo de Concepción (de onde foi retirado o refém Montez); as mulheres da vila do velho petulante; o povo da vila de Maria; os reféns, Coral; a mulher índia e seu filho; todos sem causa aparente. Talvez a ação da Nêmesis seja o grito da dor absurda, oriunda da terra e do povo violentados pela inversão da ordem ética; constituindo o que Greene chama de "the huge universal abandonment". O absurdo da dor e do sofrimento presenciado pelo sacerdote quando de sua volta à fazenda abandonada do Capitão Fellows, a aparição da criança índia ferida e sua morte subsequente e a dor incomensurável da mãe exacerbaram a ambigüidade existencial na busca da verdade: atravessar a fronteira e viver ou ficar na província e morrer. O delírio e o êxtase subsequentes dão-lhe uma ambivalência igualmente absurda: fisicamente escapou da província anticlerical; mas espiritualmente continua agarrado à sua terra e a tudo o que ela representa. Esta ambigüidade e a dicotomia existencial mostram-lhe o abismo da não-existência e da perdição eterna.

A Nêmesis acentua a sua ação devastadora no sacerdote porque ela se identifica com sua consciência dilacerada. Este fato significa que, além do tenente e do mestiço, ele mesmo exerce o papel de Nêmesis contra si mesmo. Duran diz que o sacerdote compreende todos os que o encontram; os Lehr, o tenente; a "beata" na cadeia, o mestiço. "Solo para consigo mismo es juez inexorable".³⁴ A Nêmesis vem a ser, então, a impotência que o sacerdote sente para superar-se a si próprio. A estagnação espiritual aproxima-o da não-existência eterna. Ele sente que a Nêmesis provocada pela hamartia gera cinco fatores negativos.

O primeiro fator é a impossibilidade de orar: "Por que é que alguém havia de escutar as suas orações ? O pecado

impedia a sua ascensão: as orações pesavam-lhe na alma como no corpo um alimento indigesto". (194)

O segundo é a impossibilidade de abandonar os próprios vícios. A bebida alcoólica lembra-o de sua vida na província anticlerical e sua ligação com Maria e Brígida. O alcoolismo "ligava-o a outro modo de existência" (220); tão enraizado que, mesmo na véspera de sua fuga definitiva, sente impotência diante do vício: "Serão as últimas [garrafas]; aqui não preciso beber — sabia que estava mentindo". (220)

O terceiro fator consiste na impossibilidade de arrepender-se e desfazer a inversão ocorrida na "substância ética" "Ele, padre, era o único que não havia arrependido, nem confessado, nem fora absolvido ... sentia-se amarrado ao seu pecado [de fornicação] pelo amor [a sua filha]". (221-222) ³⁵ A esta fraqueza acrescenta-se a impossibilidade de articular um ato de contrição diante do tenente na vila de Maria (96), diante do Camisa Vermelha que o deteve por porte de bebida (151), na noite derradeira (268) e provavelmente na hora do fuzilamento. (282) Mais uma vez o terror da condenação eterna abriu-se diante dele e "as palavras convencionais paralizavam irremissivelmente o seu esforço de arrependimento". (153)

O quarto fator consiste na sua incapacidade de sentir nos sacramentos o reatamento com Deus, a entrada da vida nova e a restauração da ordem invertida: "De que serviria a confissão quando a gente amava o resultado do crime?" (226) A impossibilidade de vida nova é causada por ele mesmo porque "o mal lhe corria nas veias como malária" e "ele carregava o Inferno consigo". (226)

O último fator é o seu senso de inutilidade observado logo no início: o sacerdote "sentia-se indigno de sua missão" (20) porque "nada poderia fazer". (17) Mais adiante, na conversa patética com sua filha Brígida, ele "tinha consciência

da sua desesperada incapacidade". (105) O senso de inutilidade, temporariamente suspenso durante a estadia na fazenda dos Lehr, voltou com o retorno à província de Tabasco: "Parecia-lhe horriavelmente injusto que a sua inutilidade voltasse com o perigo". (240) O senso de inutilidade chega ao auge quando o sacerdote, na última noite de sua vida, estranha como Deus pode deixá-lo vivo: "Não sirvo para mais nada". (258)

A Nêmesis final aparece sob a forma de um colega de sacerdócio. Por compaixão o tenente concede permissão ao sacerdote para confessar-se com Padre José. Todavia, o medo, a desconfiança e a proibição da esposa impedem que Padre José receba a confissão e lhe dê o alívio espiritual na véspera do fuzilamento. Quando o tenente lhe deu esta notícia, o sacerdote sentiu a Nêmesis abrir-lhe as derradeiras portas do terror iminente e assustador da perdição eterna: "Houve um momento de silêncio ... a cabeça pendeu-lhe entre os joelhos: dava a impressão de haver renunciado a tudo e de ter sido abandonado por todos". (265)

A Nêmesis, expressa na ação do tenente e do mestiço, chega à ação zero diante da perspectiva da restauração da ordem primordial. Após a "emboscada" e a detenção do sacerdote, o mestiço pede-lhe a bênção como despedida. O sacerdote e o tenente reconhecem que sua ação terminou:

— Vai-te ! — disse o tenente asperamente. — Já terminaste o teu serviço... Interrompeu o mestiço açoitadamente — Eu só quero é a sua bênção ... É que nós não nos veremos mais. — O padre abanou-lhe com a mão; não lhe guardava nenhum rancor, porque dos homens não esperava outra coisa e tinha pelo menos um motivo de satisfação: aquela cara amarelada e falsa não estaria presente na hora de sua morte. (254)

Após o encarceramento do sacerdote, o tenente pondera que não teria mais em que pensar: "A mola da ação parecia haver

reventado. Pensava nas semanas de perseguição como numa época feliz que acabava de findar para sempre. Sentia-se sem felicidade, como se a vida houvesse fugido do mundo". (267) Após a execução do sacerdote, a mesma satisfação da Nêmesis é reconhecida pelo tenente, que parece dizer: "O que fiz, está feito. Tinha sido satisfeito de manhã, e era só". (286)

A Nêmesis, acionada pelas hamartias do sacerdote, realiza sua missão perseguidora até ver a degradação do protagonista e a perspectiva da restauração da ordem violentada. O tenente, o mestiço, a consciência e Padre José proporcionam ao sacerdote a oportunidade de travar a batalha da própria existência, física e espiritual. A ação conjunta dos quatro componentes da Nêmesis mostra-lhe a ambigüidade de sua permanência na província, a verdade sobre si mesmo e o terror existencial diante da possibilidade de perder não apenas a vida física, mas também a eternidade junto a Deus.

A violação da "substância ética" (que exige reparação e restauração da ordem) deterministicamente leva ao Destino (Moirá), impessoal e inflexível, que tanto ultrapassa a vontade dos deuses como a dos homens. Após ir além do métron, por causa da hybris, o ánthropos aciona o ciúme divino (a Nêmesis). O Destino fecha as garras sobre ele. A fábula de O Poder e a Glória presentifica o Destino através de três elementos: as palavras ou frases simbolicamente carregadas de premonições trágicas, a universalidade da visão trágica existente em todas as personagens secundárias e a "visão trágica" do sacerdote alcoólatra.

A epígrafe, tirada de Dryden, com sua imagem de caçadores (homens e animais) fechando o cerco ao redor da vítima, concretiza as garras de uma força inevitável que se fecha ao redor do sacerdote e dos demais personagens. A epígrafe mostra antecipadamente que este "solerte poder", insensível e indepen-

dente; qual um autômato, esmaga não só a vítima culpada, mas também a vítima inocente.

Mais do que possuir a nostalgie de la boue ou manifestar seediness na descrição dos personagens e das situações, o narrador coloca-os em circunstâncias simbólicas para realçar o encurralamento dos mesmos. A descrição da cidadezinha portuária focaliza abutres, carniça, tubarões e o calor intenso, símbolos da terra violentada e abandonada. "Dir-se-ia que, em toda aquela província, o homem tinha por missão suprimir o homem". (193) É sintomático que os agentes desta violação (e.g. os soldados; o mestiço) sejam descritos como pessoas que suscitam ojeriza ("boca sem dentes"; "caninos amarelados"). A primeira descrição do sacerdote (outro violador da "substância ética") menciona "dentes amarelos ... cariados e amarelados de tártaro". (13) Aos olhos do Sr. Tench, que o abriga em sua casa, "a roupa escura e os ombros pendentes do homem traziam-lhe à mente desagradáveis idéias fúnebres, e a morte já se mostrava nos dentes cariados do seu interlocutor". (14) Estas primeiras descrições revelam o processo de deterioração e de degradação, traíndo, então, a presença do Destino.

O povo das vilas, que o sacerdote visita e a quem tenta administrar os sacramentos, são pessoas pobres e simples. A única hamartia que elas "cometem" é a manutenção da religiosidade e o abrigo que oferecem ao único sacerdote presente. O Destino também as atinge e as envolve. O narrador descreve seus vilarejos como uma série de "cabanas de barro e taquara" em "ruínas" onde porcos; vira-latas; mosquitos e ratos convivem junto às pessoas; na maioria das vezes; mulheres, crianças e velhos que praticamente não têm comida; nem rede de dormir, nem roupa. A descrição tem conotações trágicas; prenunciando um desfecho mais trágico ainda.

As palavras e frases, indicando deterioração e, por con-

seqüência; o Destino; manifestam-se em quatro situações: a descrição do encontro do sacerdote-pai com Brígida no lixão do povoado; quando ele percebe a deterioração moral de sua filha e a irreversibilidade de sua condição; a descrição do "mundo" na prisão em Carmen; onde coexistem vômito; dor; prazer sexual, sujeira; dejetos humanos; símbolos da condição humana rebaixada pela força do destino; a descrição da violência na casa da fazenda do Capitão Fellows; onde agora coexistem o abandono; a cadela com a espinha dorsal quebrada; a fome; a luta pela comida e a mulher índia com a criança baleada, símbolos do efeito do Destino abrangendo objetos; animais e pessoas inocentes; a descrição de trovões; relâmpagos e chuva; prenunciando a "mudança do destino" para pior até chegar à emboscada e ao fuzilamento.

As palavras e frases acima mencionadas prenunciam e descrevem as circunstâncias onde se desenvolve a visão trágica de cada personagem secundária encontrada na fábula. Sewall define a visão trágica como "the furious hunger for being as it is denied by the inevitable fact of non-being: death".³⁶ Esta visão trágica supõe a existência do Destino e a atitude agônica e desafiadora da vítima. Ela exclui qualquer artifício; da filosofia ou da religião; que a mente humana construiu para se persuadir da segurança do universo. A visão trágica é peculiar ao homem questionador; irrequieto; nu e só; ela se torna impossível ao homem místico; piedoso; otimista; ou a qualquer pessoa que não convive com dúvidas ou perguntas sem resposta.

O Sr. Tench, descrito por Karl Patten como um homem encurralado,³⁷ sente "uma terrível sensação de náusea" (6) e sofre de amnésia e procrastinação. Foi abandonado pela esposa e pelos filhos; de quem mal se lembra; e enfrenta sozinho a solidão e "aquela enorme desolação". (19) Ele tem uma remota esperança de sair do país. Os dias e as oportunidades passam

quase sem o atingir. Ele sabe que não pode escapar.

- É esta terra maldita. Disto o senhor não me pode curar. Nem o senhor nem ninguém.
- Não desejaria voltar para a sua terra ?
- A minha terra ? - disse o Sr. Tench. - a minha terra é aqui.

No dia do fuzilamento do sacerdote, o leitor vê a execução pelos olhos do Sr. Tench, que, invadido por "uma terrível sensação de isolamento" (283), "se sentiu abandonado". (283) Para o Sr Tench, que "tinha o hábito de ver sofrer" (56), a vida não traz nenhum alívio filosófico ou religioso e o universo não tem segurança. Embora lute contra a não-existência, ele sabe que não pode escapar daquela situação existencial e enfrenta sozinho a vida porque possui a visão trágica.

Padre José também possui a visão trágica. (32-34, 149-151, 261-264) Este sacerdote, que o choque existencial da revolução fez optar pelo casamento e abandono do ministério apostólico, é dominado pela esposa e escarnecido pela criançada da vila. A obsessão pela própria segurança física supera a do seu dever religioso. Esta obsessão proíbe-o de abençoar o cadáver de uma menina (56-60); dar hospitalidade ao seu colega de outrora (149-151) e ir confessá-lo mesmo com a permissão do governo. (261-264) Ele tem consciência de ser uma contra-testemunha da fé, muito pior do que aquelas pessoas que receberam o martírio em pecado mortal. "Ninguém lhe testemunhava o menor respeito, nem na sua casa, nem na cidade, nem em todo este mundo corrupto". (34) Ironicamente, um possível alívio consiste em passear pelo cemitério da vila, o seu "lar", porque ali "reinava um ar de intimidade ... a vida retirara-se completamente daquele lugar". (57) O passeio no cemitério evoca "uma sensação de vaga nostalgia bem preferível à indiferença total" (57); evidentemente uma nostalgia do tempo pré-

revolucionário; quando levava uma vida confortável. As cenas que o narrador focaliza (recusa de abençoar o cadáver da menina; recusa de abrigar o sacerdote fugitivo e recusa de confessá-lo) convergem para um ponto onde ele atinge a plenitude de sua anagnórisis: "Tinha passado a vida a analisar-se e podia ver-se tal como era: gordo; feio; velho; aviltado ... Sabia que estava nas garras do pecado sem remissão: o desespero". (60)

A revolução socialista deixou o Padre José viver; mas ele é sempre lembrado de seu aviltamento. A religião que praticava em tempos pré-revolucionários e a fé que tinha como sacerdote são um pesadelo. Duran define sua situação como trágica e diz que sua covardia semeou as sementes de sua tragédia.³⁸ A sobrevivência física torna-se o único critério de orientação para sua vida; que não conta com nenhum alívio natural (é dominado pela esposa e zombado pelas crianças) nem sobrenatural (é dominado pelo desespero). Ele tem que enfrentar sua opção sozinho, na dor, na humilhação e no abandono.

A família do Capitão Fellows (35-50; 275-279) representa o Destino que atinge pessoas inocentes; embora tenha um contato ligeiro e tênue com o sacerdote anônimo. Os Fellows são pessoas sem Deus;³⁹ uma família de estrangeiros envolvidos pelo Destino; talvez porque vive da exploração da terra violentada. O Capitão Fellows; proprietário e exportador; parece ser um homem alegre; sua alegria; porém; esconde um vazio interior. A presença do abutre à chegada do capitão prenuncia algo sinistro. (35) A senhora Fellows metamorfoseia seu medo em

um disfarce; para não encará-lo ... Batizava-o de febre, ratos, desemprego ... Quanto à face verdadeira; que permanecia tabu; era a morte. Cada ano a morte; mais se aproximava daquela região estranha: Eles fariam suas

malas e partiriam, deixando-a sozinha no cemitério que ninguém visitava, dentro de um enorme túmulo. (37-38)

Até a inteligente menina Coral chega a ser parcialmente atingida por este sinistro e confessa ter perdido a fé aos dez anos. (49)

A vida ao redor da casa da família Fellows é igualmente desoladora: "Pântanos, abutres, nenhuma outra criança em parte alguma, a não ser os pequenos na aldeia, de ventre inchado pelas lombrigas e que comiam detritos à margem do rio, como animais". (39)

O relacionamento conjugal era difícil e constrangedor principalmente por causa da visão trágica da Sra. Fellows: "Eram dois companheiros separados do resto do mundo; só achavam sentido no que se passa em seus corações; eram transportados através dos espaços infinitos como crianças numa diligência, que ignoram o destino". (46) Na visão da Sra. Fellows "a palavra vida era tabu, fazia pensar em morte. Ela desviou o rosto. Tomada de pânico, via estender-se cada vez mais as fronteiras de seu terror". (45)

No final da fábula, Coral, a filha compreensiva e inteligente, morre por alguma razão desconhecida. Na descrição que o narrador faz do retorno da família Fellows à civilização (275-279), a Sra. Fellows diz que seu amor pelo marido ("ao menos, temo-nos um ao outro, querido" 279) é suficiente; percebe-se que tudo está perdido. O desespero apodera-se dela, quando diz categoricamente: "Não chegarei viva". (278) A Sra. Fellows, hipocondríaca e isolada, possui a visão trágica. Ela "optou" pela vida na fazenda, quando acompanhou o marido; logo desenvolveu um caso crítico de hipocondrismo por causa da falta de carinho e afeto. Esta situação se manifesta como irreversível: a chegada do marido não lhe dá alegria, a palavra vida evoca a morte, a noite evoca o dia (a insônia) e a

própria tentativa de voltar à civilização após a morte de Coral prejudica-se pela convicção de que jamais voltaria à pátria e morreria na terra violentada. A visão trágica da Sra. Fellows não dá nenhum alívio afetivo, filosófico ou religioso. O Destino estendeu suas garras e a envolveu. A sra. Fellows enfrenta seu destino com a ilusão de que os dois (como marido e mulher) bastariam um ao outro.

O narrador focaliza dois povoados visitados pelo sacerdote anônimo. A descrição do primeiro (50-54) mostra o sacerdote, em crescente deterioração, chegando a um vilarejo com meia dúzia de casebres, um habitat de porcos, mosquitos, ratos, um velho petulante, umas mulheres decrepitas e um garoto, em situação de extrema miséria. A cena revela a visão trágica das pessoas envolvidas, seu conformismo e sua desesperança. A religião não lhes dá alívio; o governo socialista deixou-as pobres como sempre; enfrentam a vida sem nenhuma esperança de dias melhores, conhecendo-se e revelando-se pelo sofrimento e pela vida precária.

O vilarejo onde moram Maria e Brígida não difere muito: duas dúzias de casebres, alguns sinais de agricultura, animais, homens, mulheres e crianças. (75-105) Mas o ambiente é bem diferente. Correm boatos de que o tenente havia executado Pedro Montez, capturado como refém em Concepción. Por causa deste fato, o sacerdote não tem a acolhida que espera: praticamente impõe a celebração da missa como, minutos depois, o tenente iria impor suas ordens sobre o povo reunido. Ficam todos sem o alívio da religião (na pregação, o sacerdote fala da Jerusalém dourada, do paraíso, do valor do sofrimento) e sem o milagre socialista: "os homens e as mulheres tinham já o ar de pessoas a quem a autoridade condenou: a autoridade tem sempre razão ... Estavam todos esperando, de olhos pregados no chão". (94)

A visão trágica do povo do vilarejo revela-se quando, abandonados por todos, enfrentam uma vida materialmente dura e injusta. Eles, porém, protestam, com seu silêncio, contra a violação feita pelo governo socialista. Nesta cena, o povo desprotegido faz a pergunta existencial: "Quem somos nós ? O homem não é mais do que isso ?" O povo destes dois vilarejos, por meio do silêncio e da lealdade, mostrou "a sua recusa inerente de permanecer passivo diante daquilo que julga ser um desafio à sua dignidade e à sua imagem da posição merecida", como diria Arthur Miller. ⁴⁰

Brígida, a filha do sacerdote, também parece ter a visão trágica. Desde pequena, o Destino a atingiu. O sacerdote encontrou-a quando pequenina no dia de seu batismo: "assemelhava-se a uma boneca de trapos, de cara enrugada e envelhecida, parecia pouco provável que vivesse" (84); e agora aos sete anos de idade. A narrativa mostra a maturidade precoce da menina. Ela vai ao seu encontro como "a menina de ar malévolos que zombara dele".(83) Mais tarde, perto do montão de lixo, no derradeiro encontro, ela lhe diz:

- Riem de mim.
- Por minha causa ?
- Todos os outros têm um pai ... que trabalha.
- Eu também trabalho.
- O senhor é padre, não é ?
- Sou
- Pedro diz que o senhor não é um homem. Que não vale nada com as mulheres. Não sei o que ele quer dizer.
- Creio que ele também não sabe.
- Oh ! sabe, sim. Ele tem dez anos. E eu também quero saber. (103-104)

O sacerdote sentiu que ela

trazia já o mundo no coração, como um germe de podridão oculto na polpa de um fruto. Estava sem proteção; não

tinha graça, nem encanto que a defendesse. Ele sentiu a alma convulsionada pela certeza de sua perda ... Via-a presa à sua vida como mosca no âmbar ... Ele sentiu que tinha chegado tarde demais; pareceu-lhe que, por detrás de seus ombros encolhidos, o mundo vil se aproximava da criança, para a perder. (104-105)

A impotência do sacerdote em resgatá-la, a resignação dela diante do fato e a força do Destino sobre ela são explicitados na narrativa:

Aquele riso de menina e o primeiro pecado mortal estavam mais perto um do outro que duas batidas de pálpebras. Avançou a mão como se quisesse arrancar a filha à força... de quê? Mas sentia-se impotente; o homem ou mulher que estavam destinados a completar a sua corrupção talvez ainda não tivesse nascido: como poderia protegê-la contra o inexistente. (86)

Brígida foi deixada no povoado junto à mãe. Embora maculado pelo mundo, sexualmente precoce e sem o amor paterno, ela enfrentaria a vida sem o consolo natural e sem o alívio da religião. Capaz de sobreviver, ela sabe protestar contra a ausência do pai e, em silêncio, contra a violência do mundo, pois sabe que habita uma terra onde não há segurança e proteção, mas sim sofrimento e morte. Como diz Dominick P. Consolo,

Estas personagens são destinadas a um fim infeliz; não necessariamente à condenação. Pesa sobre elas a consciência de uma moralidade acima da ética humana. Elas são curiosamente estáticas porque participam daquela característica cuja fatalidade foi moldada pelo seu passado.⁴¹

Na tipologia de Lesky estes personagens secundários pertencem ao conflito trágico cerrado:

Também aqui não há saída e ao término há a destruição. Mas esse conflito, por mais fechado que seja seu decurso

em si mesmo; não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que neste caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. 42

Utilizando a distinção de Forster entre personagens planas e esféricas, 43 constatamos que todos os personagens planos possuem a visão trágica e se encontram nas garras do Destino. Por outro lado, o sacerdote anônimo, sendo um personagem esférico, também está nas garras do Destino, mas a visão trágica não lhe pertence. Como diz Sewall: "O herói trágico leva vantagem em todos os sentidos sobre os personagens menores ... ele cresce em estatura enquanto eles diminuem". 44 Segundo o esquema de Brèmond, o sacerdote, que no início da trama está em má situação (encurralado no vilarejo portuário), encontra-se numa péssima situação (a morte por fuzilamento) no final. 45 Este declínio, ocorrido através de peripécias constantes, faz-se acompanhar de uma ascensão interna constante que se opera através da metabolé e da anagnórisis. Esta ascensão interna impede-o de ter a visão trágica verdadeira. Na tipologia de Lesky, ao sacerdote pertence a situação trágica:

Também nela deparamos os elementos que constituem o trágico: há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonado à destruição. Mas esta falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. 46

Quando examina com mais profundidade os personagens de Greene, especialmente o sacerdote alcoólatra, Sharrock afirma:

O que pode ser descrito como um desenvolvimento na natureza [do protagonista] é uma percepção aguçada, ampliada

pelo cansaço e pela febre, da mesma posição onde ele sempre esteve. Este exame mais profundo dos motivos, ocasionado pelas crises dramáticas do personagem e frequentemente aumentado pela dor física, é um prelúdio quase constante às decisões momentosas na ficção moderna ... Os personagens não obtêm conhecimento pela experiência e não se aperfeiçoam ao estilo do romance do século dezanove: eles percebem com mais perspicácia a identidade que sempre foi a deles. Pode-se dizer que esta identidade começa a lhes pertencer em seus últimos momentos. ⁴⁷

Deste modo, Sharrock admite esta ascensão quase em forma embrionária durante as peripécias do personagem, que a assimila em seus momentos finais.

Frederick R. Karl, porém, admite a característica essencialmente inversa assumida por Greene, quando trata de personagens trágicas. Enquanto na tragédia grega, Édipo quer poderes divinos e torna-se um tolo orgulhoso, no conceito trágico de Greene o "herói" admite a sua imperfectibilidade, o seu senso de fracasso, sua submissão ao pecado e a sua necessidade de Deus. ⁴⁸ Paradoxalmente, a humildade ⁴⁹ faz parte da "visão trágica". No fracasso, o protagonista, sem saber, aproxima-se de Deus, porque reconhece seus pecados. ⁵⁰

O sacerdote aparece, pela primeira vez, no vilarejo portuário, tentando escapar no vapor General Obregon. Fizera, antes, outras tentativas de escapar (60); toda vez, porém, o povo o impedia, alegando que alguém estava doente ou morrendo. (82) Parece que desta vez fugiria das garras do Destino, mas a mesma desculpa se repete, e ele percebe que o cerco do Destino ainda o aperta:

- É sempre assim - disse ele com tristeza.
- Vai ter um trabalhão para não perder o vapor.
- Vou perdê-lo. Estou destinado a perdê-lo - disse com raiva.

...

O homem sentia, a obsedar-lhe o espírito, o som da sirena do General Obregon. Sabia o que aquilo significava ... ele estava abandonado. (20)

Embora o sacerdote saiba que o Destino o cerca, ele jamais desiste das tentativas de escapar, de ter esperança em viver e ficar bem com Deus:

Se veía atenazado por una fuerza superior que él no comprendía ... Ese destino, esa fuerza misteriosa que le lleva en andas e le trae al reportero, simboliza el Espíritu de Cristo animando e casi forcejeando con su Iglesia en la persona de su ministro, a fin de que, no obstante todos los defectos del instrumento, no vengan a faltar enteramente los medios de testimonio y salvación para el mundo. ⁵¹

Estas tentativas levam-no à fazenda do Capitão Fellows. No diálogo entre o sacerdote e Coral, aquele parece mostrar que a fé, o sacerdócio e o ministério são como um cerco. Mas não pensa em abandoná-los:

- É meu dever não deixar que me prendam ... Aqui é a minha paróquia ... É impossível [renunciar a fé]. Não há saída. Eu sou um padre. Não está em meu poder". A menina escutava-o com paixão.
- Como um sinal de nascença ... - disse ela. Ouviu-o sorver a garrafa desesperadamente. (47-48)

Ao seu redor tudo parece desintegrar-se, inclusive o mundo de seus próprios sentimentos; mas no centro de seu ser predomina a fé. Como diz Duran, "Renunciar a su fé le parece una imposibilidad, porque no sólo posee la fé, sino que la fé há tomado posesión de él". ⁵²

Apesar de seus pecados, especialmente o de fornicção, o sacerdote continua, na medida do possível, seu trabalho apostólico. O choque existencial provocado pela revolução socialista, sua gradual deterioração e a única relação sexual mantida com Maria fazem-no chegar à beira do desespero: "Cinco anos antes, deixara-se arrastar ao desespero; o pecado sem re-

missão,¹ e eis que presentemente voltava ao teatro de seu desespero,² com o coração singularmente aliviado. Pois também havia vencido o desespero". (76) Nota-se que,³ apesar de estar nas garras do Destino,⁴ algo o impede de ter a visão trágica; ele não está sozinho para viver sua vida de dor e de privações: "La confianza en Dios era su única fortaleza y apoyo".⁵³ No vilarejo de Maria, exorta o povo a ter esperança na misericórdia divina (88-89); o mesmo tema recorre na conversa com o penitente na cadeia (166);⁵ como também na conversa com o tenente:

Não sei absolutamente nada da misericórdia divina. Não sei em que medida o coração humano aparece a Deus como objeto de horror. Mas uma coisa eu sei: que se um único homem aqui nesta província perder a alma, eu também estarei condenado. — E acrescentou pausadamente: — Nem desejaria que fosse de outro modo. Só quero justiça, e nada mais. (257)

Este algo que dá coragem ao sacerdote fugitivo manifesta-se no episódio do vilarejo de Maria. Cercado por um povo quase hostil,⁶ submetido a um interrogatório pelo tenente,⁷ mantendo um diálogo desanimador com Brígida e ruminando um sentimento de culpa paranóico,⁸ ainda assim "prosseguiria". (77) No vilarejo de Maria o sacerdote enfrenta o dilema trágico, que Sewall define muito bem:

A agonia do dilema consiste na percepção da ambigüidade de cada escolha; e é isso que define o sofrimento trágico. A característica do personagem trágico está na capacidade de tal sofrimento: ele se encontra entre a necessidade de agir e a percepção da culpa inevitável.⁵⁴

O dilema trágico do sacerdote consiste no seguinte: se ele deixar a província de Tabasco e, conseqüentemente,⁹ o trabalho

apostólico, o povo estaria livre do terror (não haveria mais a captura de reféns) e do seu mau testemunho. Se ele ficar, como era seu dever, o povo será assassinado por sua culpa e corrompido pelo seu mau exemplo. (83) A consciência humana é um mistério, mas a sua voz não pode ser confundida com a voz do egoísmo e do instinto da autopreservação. O sacerdote anônimo sabe que seu primeiro dever é a própria salvação; mas, paradoxalmente, percebe que a sua salvação está ligada ao risco que corre para salvar os demais.

O dilema trágico agrava-se porque não tem mais vinho para a celebração da Eucaristia e porque ele se tornou "uma doença", o "portador da morte" (214), temido por todos. A dor que o homem comum aceita voluntariamente transforma-se no sofrimento, que regenera o sacerdote e o faz um homem novo (anér da dramaturgia grega). Este tipo de sofrimento, trágico por natureza, faz com que o sacerdote persista em seu objetivo apesar das dúvidas, do medo, do conselho dos amigos e do sentimento de culpa.

Nesta altura constatamos que, por causa de suas frequentes orações, torna-se impossível ao sacerdote possuir a visão trágica. Embora o sofrimento prolongado e a dor física e moral impossibilitem-no de fazer as orações formais (rezar o breviário, articular o ato de contrição), as orações espontâneas proporcionam-lhe uma comunhão íntima e pessoal com Deus.⁵⁵

O dilema trágico não foi resolvido pelo sacerdote. Dirigiu-se ao sul sempre evitando o tenente e seus soldados. Rumo a Carmen, as garras do Destino prendem-no de novo. Num vilarejo o mestiço reconhece-o. O sacerdote sabe que está na presença de Judas,⁵⁶ ansioso para receber os setecentos pesos por sua captura. Embora viajem juntos por um certo tempo, o sacerdote consegue escapar dele e chega a Carmen, onde é preso por porte ilegal de bebida alcoólica. "Sabia que aquilo

ao cabo de tantos anos, era o princípio do fim" (151) e "agora, tudo parecia irrevogável". (152) Na prisão pública em Carmen, na cela superlotada, ele reflete: "Parecia que era mesmo o fim: não havia mais necessidade de esperar. Ao fim de dez anos, a caça afinal terminava". (160) Embora ele soubesse que seria apenas uma questão de horas para a chegada do mestiço, para identificá-lo como o sacerdote procurado, notamos que ele ainda tinha um fio de esperança, apesar da situação praticamente irreversível: as palavras "like the end" e a frase não-enfática "no need" indicam uma tênue esperança de que tudo não esteja perdido. Esta suposição se confirma, especialmente quando pensa: "Era o fim evidentemente. Mas, ainda assim, era preciso esperar o que quer que fosse, estar preparado, mesmo para evadir-se. Se Deus resolvesse fazê-lo escapar, podia arrebatá-lo até diante dos olhos do próprio pelotão de fuzilamento". (166)

O verbo escapar de novo absorve o pensamento do sacerdote, ainda sob o efeito do dilema trágico não resolvido. A captura de reféns e a falta de vinho para a celebração da Eucaristia convencem-no de sua inutilidade na província. Se Deus quer que ele escape, continua meditando, é porque ele poderia "servir para salvar uma alma, a sua ou qualquer outra". (166) Apesar destas dúvidas, o sacerdote toma uma decisão: se escapar, escapará completamente porque será um sinal divino de que está realizando "mais mal com seu exemplo do que bem com as confissões que ouvia". (170) A visão trágica do sacerdote anula-se pela esperança e pelo milagre que, para ele, Deus poderia realizar.

A noite e a manhã fatídicas revelam o sacerdote despendendo-se do mundo, pensando na rapidez do ato de morrer e na inutilidade do terno que havia comprado. O Destino parece-lhe como "quando se fecha a porta da casa pela última vez". (172)

O cerco do Destino acentua-se mais ainda quando o mestiço reconhece o sacerdote: "Parecia mesmo que Deus tinha afinal tomado uma decisão". (175) O mestiço, porém, não o trai porque não quer partilhar o prêmio com o Camisa Vermelha, que deteve o sacerdote na noite anterior. Paradoxalmente, o sacerdote sente a ameaça da visão trágica quando em liberdade: "Agora que o temor imediato passara, ele não sentia mais que pesar. Era a sentença de Deus. Devia continuar a viver, a tomar decisões, iniciativas, a fazer planos de campanha ...". (178) O complexo da situação trágica ameaça tornar-se conflito trágico cerrado, ou a visão trágica começa a formar-se quando o sacerdote volta à fazenda do Capitão Fellows. Em casa não encontra mais ninguém. Só os sinais de violência são visíveis por toda a parte. O abandono é geral: "A sua solidão estava prenhe de ameaças" (190) e "dir-se-ia que, em toda aquela província, o homem tinha por missão suprimir o homem". (193) A vitória, de cunho altamente simbólico, resultante de sua luta com a cadela por causa de um osso, é neutralizada pelas chuvas, que o impediriam de escapar para outro estado. Mas a esperança não o deixa: "E de repente apercebeu-se de que, finda a longa luta, atravessadas as montanhas e a fronteira, ele poderia, depois de tudo, gozar ainda da vida". (187)

Acentua-se a situação trágica no episódio da índia e de seu filho baleado: "Era como se fossem os únicos sobreviventes de um mundo prestes a extinguir-se, transportando consigo o símbolo visível dessa morte". (197) Quando por caridade e por exigência da índia, o sacerdote leva a criança até a planície para ser enterrada e a coloca ao pé do cruzeiro, parece que iria presenciar um milagre. O conflito trágico cerrado aproxima-se quando ele medita: "Afinal de contas, por que é que se havia de esperar que Deus castigasse o inocente, prolongando-lhe a vida ?" (198) Parece que, nesta altura, começa a nascer

a verdadeira visão trágica, especialmente quando o sacerdote abandona a planície e anda, errante, para o interior da província. Esta visão trágica, que "lembra o terror original ... o mundo anterior à filosofia e à consolação das religiões",⁵⁷ vai ao encontro do homem em "situações fronteiriças",⁵⁸ onde o ser e o não-ser lutam para adquirir a soberania.

Voltou para a borda do planalto e desceu o barranco; era a solidão que ele agora sentia; movia-se ... adentrando-se cada vez mais na terra abandonada. Em alguma parte, nalguma direção, havia cidades, naturalmente... Era onde se encontrava: afastara-se demasiado de todos os outros homens. A natureza, agora, o aniquilaria. (201)

O desespero apodera-se dele: "Nada mais havia a fazer senão ir botando um pé adiante do outro; ora subindo, ora descendo ... Olhou só um momento e desviou os olhos. Era como olhar para o desespero". (201) A não-existência ameaça-o com toda a força:

Ele sentia a vida constantemente a fugir-lhe ... dentro em pouco ficaria sozinho com a própria respiração ... A noite e a escuridão fizeram-lhe crer que se achava na galeria de uma mina, descendo para as entranhas da terra, para se sepultar. Dentro em pouco, encontraria a tumba. (202)

Todavia, no dizer de Karl, em seu desespero o sacerdote aproxima-se mais de Deus.⁵⁹

A ameaça do conflito trágico cerrado ou da presença da visão trágica é afastada por uma inesperada peripécia. Sem saber, o sacerdote atravessa a divisa do estado e fica em liberdade. O conflito trágico cerrado e a situação trágica afastam-se. A esperança de ir a Las Casas para confessar-se e continuar a administração dos sacramentos em liberdade toma conta de seu coração.

Após um curto período de tempo em liberdade na fazenda do Sr. Lehr, o sacerdote percebe a volta da situação trágica, e o Destino a apertar-lhe o cerco de novo. Ainda no planalto, ele antecipa a sua volta a Tabasco, quando reza o verso do salmo: "Ó Deus, eu amei a beleza de tua casa". (202) Sem saber, atravessa a divisa do estado de Tabasco (morte) e entra no estado de Chiapas (vida). Justamente quando deixa seu estado, ele o redefine como o lugar da beleza e da glória de Deus. Ironicamente, é em Tabasco que Deus habita em seu esplendor. Por isso, sua fuga é ilusória: não o levará à liberdade e à integração religiosa. Ele terá de voltar, porque, afastando-se de sua terra, aliena-se das pessoas e dos seres humanos mais queridos. O terror e sua atitude errática mostrar-se-ão mais suportáveis em Tabasco de que a liberdade encontrada em Chiapas.

Gozando a liberdade e percebendo que seus vícios antigos começam a voltar um após o outro, ele pensa "que, até certo ponto, era melhor do outro lado da fronteira. A morte e o medo não eram o pior. Às vezes é um erro a vida continuar". (217)

A Nêmesis, na pessoa do mestiço, aparece na fazenda dos Lehr, para devolvê-lo às garras do Destino:

Ao lado da mula, dois homens esperavam, e, perto dele, coçando o covaco e aguardando-o com um sorriso dubio e defensivo, estava o mestiço. Foi como a leve pontada que nos faz lembrar a nossa doença, ou talvez como a inesperada recordação que nos vem lembrar que, afinal de contas, o amor não morreu...

— Estou aqui, padre — o homem pareceu tomar fôlego antes de fazer a sua surpreendente declaração —, estou aqui por um ato de caridade. (227)

O sacerdote percebe que a "substância ética" exige dele uma maior retribuição para o retorno da paz e da ordem no estado de Tabasco. "O outro mundo estendera a mão através da fron-

teira e ele estava de novo na atmosfera da fuga". (228)

Nesta altura podemos fazer uma pequena digressão e perguntar se o sacerdote, leal à sua missão, torna-se escravo das circunstâncias, como era do alcoolismo e do sexo, ou se seu senso de pecado mortal revela a humildade de um "santo". Seria ele um mártir feito de hábitos e circunstâncias ou o instrumento de uma santidade heróica ? Parece que, numa religião de fracasso, a santidade consiste na ulterior submissão da pessoa à vontade de Deus e de seus objetivos paradoxais. Dirime-se, então, a visão trágica.

Leopoldo Duran diz que a Igreja coloca três condições para um martírio autêntico: (a) sofrer a morte (b) por causa da fé ou da moral cristã (c) com paciência e sem agressão para defender-se.⁶⁰ Estas três condições serão cumpridas no caso do sacerdote alcoólatra. O sacerdote, prevendo seu possível martírio e dele lembrado pelas pessoas (pela "beata" na prisão e pelo tenente), mantém-se na esperança da regeneração "numa nova criatura",⁶¹ ab-rogando a visão trágica.

No diálogo que se segue entre o sacerdote e o mestiço, aquele não tem a menor dúvida de que a armadilha está posta. Ele pergunta ao mestiço: "Por que haveria eu de cair na tua ratoeira ?" (229) A desculpa do mestiço contém "mais buracos que uma peneira" (230) e o sacerdote está convencido de que "aquilo era uma cilada". (231) O sacerdote sabe muito bem que, atravessando a divisa, será traído, capturado e fuzilado. Finalmente, ele devolve o dinheiro ganho ao mestre-escola e dá as mulas e o resto do dinheiro ao guia que o levaria até Las Casas.

Desapegado de tudo e acompanhado pelo mestiço Judas, ele se sente feliz. A situação trágica volta, mas ele, conscientemente, vai ao seu encontro. Embora ainda haja o conflito ser/não-ser, inexistente a visão trágica no homem que cai cons-

ciente na armadilha posta e enfrenta a morte certa. O sacerdote anônimo não deixa a esperança do martírio. Aproximando-se do lugar da emboscada, ele pensa: "Chegara ao termo do tempo: em breve não haveria amanhã nem ontem; só Eternidade". (238)

O encontro do sacerdote com o tenente, após a tentativa inútil de confessar o bandido americano, não deixa dúvidas quanto à sua vontade de ser mártir:

- Não esperava ver-me ...

- Esperar, esperava ... - disse o padre. Mas tenho de lhe agradecer ...

- Não adianta nada tentar fugir. Veja só ! - acrescentou, enquanto o padre saía e olhava para os doze homens armados que cercavam a cabana.

- Já estou farto de fugir - disse ele. (244)

...

- Só o escuto, - disse o tenente - Porque o senhor está perdido. Perdido sem a mínima esperança. Nada do que disser fará a mínima diferença. (248)

O tenente refere-se à esperança de viver, mas o enfático "Oh, but I did" do sacerdote não só mostra o exercício de seu livre-arbítrio como também a aceitação do martírio com a esperança da vida eterna. Esta esperança não desaparece ao raiar do dia de sua morte: "Acordou com um grande sentimento de esperança, que súbita e completamente o abandonou, ao primeiro olhar que lançou ao pátio da prisão". (271) Este episódio parece evocar a cena de Cristo no Jardim das Oliveiras: o medo da morte física tenta aniquilar em vão a esperança da redenção. Podemos concluir com Sharrock; afirmando que

Os personagens secundários que observam o sacerdote passar, que o ajudam, que lhe dão alimento e bebida ... estão perdidos por causa do medo causado pelo abandono; por outro lado, o sacerdote consegue momentos de alegria pela entrega total às circunstâncias. Ele morre imbuído da esperança de salvação que somente ele deixa de reconhecer. 62

Constatamos, então, que o sacerdote anônimo, em oposição às personagens secundárias, carece da visão trágica verdadeira. O consolo da religião, a fé no martírio, a esperança da vida eterna dirimem e impossibilitam a visão trágica. Embora ele possua "the furious hunger of being", ele não se vê enfrentando sozinho as forças misteriosas e demoníacas dentro e fora de sua natureza.

Contrário ao conceito grego de tragédia e ao conceito expresso em Pilgrim's Progress de Bunyan (o cristão procura a virtude e a cidade gloriosa de Deus), Greene usa um procedimento de tragédia às avessas: (a) a procura é feita pelo pecador que (b) tropeça em seu caminho à cidade celeste e (c) conseqüentemente, abandona Deus e abraça o Demônio. Na tragédia grega, o herói aproxima-se do Destino quando está no auge de seu orgulho. Na "tragédia" de Greene, a força de Deus direciona-se àquele que pensa que menos a merece: aproximando-se do Demônio, ele encontra Deus.

O sacerdote alcoólatra não está sozinho para enfrentar a dura realidade do sofrimento e da morte. A fé e a esperança estão à espreita para que, quando o conflito trágico cerrado aparecer, surja apenas a situação trágica, aniquilando a ameaça da visão trágica.

A deterioração física e moral do sacerdote no decorrer da trama tem um componente proporcionalmente inverso. "A grande percepção dupla de Greene diz respeito à escuridão do coração humano e à misteriosa liberdade do amor de Deus para iluminá-lo", observa Sharrock.⁶³

Não faltam estudos sobre referências e alusões bíblicas em O Poder e a Glória. Estas referências, assemelhando o sacerdote a Cristo que, na sua morte e ressurreição, salvou a humanidade, anulam a visão trágica verdadeira e encaminham a narrativa para uma espécie de "divina comédia".⁶⁴

Quando o sacerdote perde o vapor ao ser chamado para atender uma mulher doente, ele é descrito como "o escravo de seu povo", evocando o "servo sofredor" em Isaías 53:2-3. No primeiro vilarejo visitado, quando coagido a atender às confissões, o sacerdote diz: "Sou o vosso servo". (54) Mais tarde, ele perdoa o mestiço traidor:

Cristo havia morrido também por aquele homem. Como poderia ele próprio julgar-se, no seu orgulho, na sua covardia, na sua luxúria; mais digno dessa morte do que o mestiço? Aquele homem tinha intenção de traí-lo por dinheiro de que tinha necessidade. Mas ele, padre, traíra o seu Deus por qualquer coisa que não tinha sido nem mesmo um verdadeiro prazer carnal. (125-126)

Este episódio assemelha-se ao perdão concedido por Cristo ao ladrão na cruz, a Pedro que o traiu e a Judas. James Calver, o bandido americano, tem sua fotografia exposta ao lado da do sacerdote. Ambos são procurados. O tenente prefere o bandido ao sacerdote e julga este mais perigoso do que aquele. (246) Esta cena lembra a escolha entre Jesus e Barrabás, que Pilatos propôs aos judeus enfurecidos.⁶⁵ A cena da cabana evoca o episódio da crucificação. O bandido americano diz ao sacerdote: "Suma-se, padre" e "Suma-se daqui imediatamente" (240); lembrando as palavras do ladrão pendurado na cruz: "Salva-te a ti mesmo".⁶⁶ Quando Calver oferece o revólver e a faca para o sacerdote se defender dos soldados, ele recusa, assemelhando-se a Cristo, que recusou defender-se contra os soldados.⁶⁷ A última noite do sacerdote evoca a vigília de Cristo no Jardim das Oliveiras.⁶⁸ O sacerdote respondeu ao tenente: "Não, não. Prefiro ficar sozinho. Tenho muito o que fazer ... tantas coisas em que pensar". (266)

A abjeção física e moral proporcionam ao sacerdote um crescimento espiritual na fé e na humildade. Se, por um lado,

há uma descida às extremidades do limite humano, há também uma subida às extremidades da vida espiritual. Esta ascensão neutraliza a visão trágica, regenera o sacerdote, tornando-o um homem novo. Daí a incompatibilidade desta fábula com uma tragédia verdadeiramente cristã. Pode ser chamada de "tragédia cristã" no sentido proposto por Sewall: "uma maneira útil de se referir à tragédia escrita na era cristã, que traz a marca do pensamento e do sentimento cristãos, por mais que se distancie (e por ser Tragédia, isto sempre ocorre) da doutrina da Igreja". ⁶⁹

Frederick Karl diz que a tragédia preconizada por Greene consiste na situação agônica entre dois pólos opostos: de um lado, o desejo e os ideais do protagonista; de outro, a incapacidade do mesmo para atingir estes ideais. É um "herói trágico" na medida em que reconhece uma força transcendental fora de si e, absorvido por um fenômeno maior do que ele mesmo, reage, sentindo-se completamente inadequado. ⁷⁰ Duran explicita a tese de Greene nos seguintes termos:

cuando más ausente parece Dios, más presente está. Hay en este personaje algo que desafía el análisis psicológico, y, sin embargo, es real y un hombre de cuerpo entero, dotado de cualidades naturales y de otras que superan el ámbito puramente natural, haciendo de él, a pesar de sus defectos, instrumento manejable para la obra redentora de la divina gracia. ⁷¹

A ascensão espiritual do sacerdote anônimo se dá em três etapas diferentes, mas não distintas. A primeira etapa, que pode ser denominada "etapa de iniciação", compreende a cena da tentativa de fuga da cidadezinha portuária até sua prisão em Carmen (5-155) e apresenta, em estado embrionário, as condições para superar suas hamartias e aproximar-se de Deus. A segunda etapa, que pode ser chamada de "etapa univer-

salista ou católica" ⁷² compreende a cena de sua prisão em Carmen até a emboscada e captura. (156-260) A terceira etapa compreende a cena da recusa de Padre José de confessar o sacerdote até a execução do mesmo. (261-271) Como nesta etapa sobressai o elemento revelador, ela pode ser chamada de "etapa anagnórica". Na primeira etapa o elemento de ascensão espiritual encontra-se em estado embrionário; na segunda, tem dimensões extensivas e, na terceira, está o seu aspecto mais profundo e revelador.

A etapa de iniciação na ascensão espiritual revela o sacerdote anônimo dez anos após o choque existencial provocado pela revolução socialista e sete anos após o único caso de fornicação, como um homem amedrontado: ao menor barulho, seja no consultório do dentista (16), seja na fazenda do Capitão Fellows (46), o medo enche seu coração. A descrição do sacerdote dá a imagem de um animal encurralado e cansado. (51-52, 81, 185-187, 282) A palavra cansado evoca a vítima perseguida e exausta. Este homem, dominado pelo medo e pelo cansaço, está "examinando su consciencia, purificandola mediante el sufrimiento y apriendendo de sus propias debilidades y del ejemplo de Cristo la virtud de la compasión hacia los demás, mientras que se vuelve juez inexorable hacia sí mismo". ⁷³

O embrião da humildade e do fracasso existia no coração do sacerdote desde o início da trama, se considerarmos a idéia que ele fazia si próprio: "Eu nada poderia fazer" (17); "sentia-se indigno da sua missão". (20) Para o sacerdote, o dever era mais importante do que a própria sobrevivência: "É meu dever não deixar que me prendam ... É impossível [renunciar a fé]. Não há saída. Eu sou padre. Não está em meu poder". (47-48) Este fato contrasta-se com a posição de Padre José, para quem a sobrevivência esmaga o dever sacerdotal (seu casamento, a recusa de abençoar o cadáver da menina, a recusa de abrigar

o colega fugitivo e de receber sua confissão) e provoca a inversão de valores adotada por ele.

O narrador usa frases e palavras significativas para mostrar a absoluta falta de amor próprio ou egoísmo do sacerdote: uma figura miúda, homenzinho, desconhecido, miserável vulto. Além disso, as atitudes do sacerdote revelam uma auto-análise imbuído do senso de fracasso:

- Folgo muito em vê-los - disse ele. Ia acrescentar: "meus filhos", mas depois lhe pareceu que somente o homem sem filhos tem o direito de chamar assim aos outros. (79)
- Meus filhos - disse ele, - não creiam jamais que os santos mártires se pareçam comigo. (162)
- Sei que é um bom homem, José, sempre soube ... (150)

O sacerdote tem consciência do fracasso e, sem o saber, inicia a ascensão espiritual na humildade, quando se equipara ao povo dos vilarejos visitados. Chega ao primeiro povoado "com os olhos fixos no chão e as espáduas curvas," como se sentisse exposto aos olhares ... Todos o olhavam: era como nas touradas, quando o animal está exausto ... Apenas saboreavam este espetáculo pouco comum: uma miséria maior que a sua". (51-52)

A imersão do sacerdote no fracasso e na humildade se dá no episódio da vila onde Maria e Brígida moram. Ele recebe uma acolhida aquém da esperada e, com certo respeito, o povo lhe transmite o desejo de vê-lo afastar-se daquele lugar, pela simples razão de não quererem que o tenente tome reféns de seu povoado como o fez em outros lugares: "Outro homem falou: Não poderia ir um pouco mais para o norte, padre, até Pueblito?" (80) A partir deste episódio, ele se autodenomina "o portador da morte" e "a doença". Seu sentimento de culpa aumenta quando ouve que estão sendo tomados reféns em seu lugar. No dia seguinte, diante de seus olhos, o tenente leva

Miguel como refém. (99) O senso de fracasso e a sua humildade chegam ao ponto mais alto, quando sente a própria inutilidade: não pode fazer mais contato com as pessoas porque são levadas como reféns; convence-se de que não pode fazer absolutamente nada diante da corrupção iminente de sua filha; não pode celebrar a Eucaristia pela falta de vinho.

Durante a longa e turbulenta viagem até Carmen, vai remoendo os sentimentos de culpa e de inutilidade; a auto-análise que então realiza resulta na derrota de sua hamartia principal: a ambição, o orgulho e a ânsia do poder. A oração de humildade vem logo em seguida:

Ó meu Deus, perdoai-me ! Sou um homem cheio de orgulho, de luxúria e de gula. Amei em demasia a autoridade. Esses, sim, é que são os mártires: os que me protegem arriscando as próprias vidas. Merecem um mártir que cuide deles e não um louco como eu, que ama o que não deve. Talvez seja melhor que eu atravesse a fronteira ... Se eu lhes contasse o que aqui se passa, poderiam enviar um homem virtuoso, abrasado de amor ... (121)

Na capital, Carmen, ele consegue um pouco de vinho para a celebração das missas nos povoados. Na procura do vinho percebe-se o seu grande amor e a sua vontade de servir o povo, conforme o axioma católico: "Onde não há Eucaristia, não há Igreja". Ironicamente ele diz ao contrabandista, primo do governador: "Mas eu sou um bebedor de vinho ... O senhor não imagina a vontade que tenho de beber vinho".(139) O infortúnio, entretanto, o persegue: o vinho acaba sendo repartido entre os contrabandistas. O sacerdote chora e exclama: "Oh, não sei ... [vejo] toda a esperança do mundo extinguir-se e desaparecer". (144)

O sentimento de inutilidade esmaga o pouco que resta de sua soberba. A sua abjeção torna-se mais profunda, quando percebe a incapacidade de articular o ato de contrição, após

ser recusado por Padre José e capturado pelo Camisa Vermelha. "O padre conservava os olhos fixos no chão: ... porque foi crucificado ... crucificado ... crucificado. As palavras convencionais paralisavam irremissivelmente o seu esforço de arrependimento. Ele não sentia outra emoção a não ser o medo". (153) Esta primeira etapa elimina o erro trágico da ambição, inicia-o na humildade, iluminando-lhe o caminho, a fim de que seja restaurada a ordem violentada no seio da "substância ética", com a sua reintegração nela.

O princípio norteador da etapa universalista encontra-se na Carta aos Hebreus (5:1-3): "Todo sacerdote, tirado do meio dos homens, é constituído em favor dos homens em suas relações com Deus. ... É capaz de ter compreensão por aqueles que ignoram e erram, porque ele mesmo está cercado de fraqueza".

O ponto mais importante de O Poder e a Glória situa-se talvez na cena da cadeia pública da cidade de Carmen, um microcosmo do mundo pecador: "Aquele lugar se parecia muito com o mundo: regurgitante de luxúria e de crime, e de amor insatisfeito; seu fedor subia até o céu". (160) Para o sacerdote, esta cena tem uma ressonância que evoca uma passagem dos Atos dos Apóstolos (9:16): "É para mim um vaso escolhido ... eu mesmo lhe mostrarei quanto lhe será preciso sofrer por causa de meu nome". Encontram-se, pois, neste lugar, um senhor neurótico, um casal (que delira no gozo sexual), um ateu, uma mulher "piedosa", um menino índio e o próprio sacerdote. A universalidade deste ambiente provoca nele não apenas a sua identificação com os membros da cela (160), mas também a confissão espontânea, abrangendo toda a sua vida: admite ser um sacerdote alcoólatra, o pai de uma menina e incapaz de arrependê-lo. A sua humildade aflora, quando admite ser um mau sacerdote: "Eu sou um mau padre". (167) A mesma humildade aparece no seu agradecimento silencioso diante da solidarie-

dade humana: "Ninguém aqui desejaria receber o prêmio do sangue". (164) Sentindo-se devedor de todos, o sacerdote confessa sua humildade quando agradece ao dentista (18), a Coral (50); ao Sr. Lehr (232) e até ao tenente perseguidor (266):

Sentiu-se de novo tomado de uma grande ternura. Não passava de um criminoso no meio de um bando de criminosos. ... experimentava um sentimento de fraternidade que jamais havia conhecido outrora, quando os fiéis vinham piamente beijar a sua mão enluvada. (164-165)

A etapa universalista na ascensão espiritual do sacerdote alcoólatra foi prenunciada várias vezes. Quando foi chamado para atender a mulher doente, o narrador diz: "Tentara escapar, mas era como aquele rei de uma tribo da África Ocidental que, escravo de seu povo, nem ao menos podia repousar, para que o vento não parasse". (20) Seu amor universal abrange sua filha abandonada e vítima do "mundo": "Ele rezou silenciosamente: Meu Deus, dai-me uma morte qualquer, sem contrição, em pleno pecado ... contanto que se salve esta criança". (104) Mas este amor à filha sublima-se em um amor universal: "Era essa a espécie de amor que ele deveria sentir por todas as almas destes mundo". (268)

Aquela noite fatídica na cadeia pública dá à vida do sacerdote um significado universal. Quem provoca isso é a mulher "piedosa", presa porque possuía livros religiosos em casa. A "piedade" da mulher equivale a insensibilidade, intolerância e certeza da salvação. Neste momento, o sacerdote contempla toda a sua vida, anterior e posterior à revolução. Ele compara os dois pedaços e verifica que nos anos de "inocência" carecia-lhe a graça porque não sentia o amor por ninguém; por outro lado, nos anos "criminosos", a graça floresceu e "agora sua corrupção lhe ensinara". (179) O narrador interrompe o fluxo de consciência do sacerdote; é evidente o que aprendeu:

O sacerdote alcoólatra chega às emoções mais apuradas quando procura Deus e o encontra na escuridão e no fedor da cadeia, entre os pecadores, os ratos e os malandros — é a emoção do companheirismo e especialmente da amizade das pessoas igualmente culpadas e sofredoras. 74

Nesta cela, "cujo fedor subia até o céu"; o sacerdote começa a deixar o estágio ético de Kierkegaard e a mostrar-se inclinado à opção radical do estágio religioso.

O encontro com a mulher índia e seu filho baleado na fazenda abandonada do Capitão Fellows constitui-se em mais um episódio indicador de atitude universalista. Por causa da violência que vê ao seu redor, o sacerdote parece descartar a própria sobrevivência: "Sentiu-se tomado de horror e de nojo: a violência por toda a parte: não teria um fim a violência ?!"

(193) A mulher índia carregando o filho morto simboliza o fato pelo qual o sacerdote assumiu as dores do mundo inteiro e representa a violência praticada contra os inocentes. A cena do planalto com os trovões, a chuva, os cruzeiros, os barrancos, as montanhas, os animais, a índia, o sacerdote e o filho morto unifica, como numa atitude cósmica, o céu e a terra, os seres vivos e os inanimados, a violência e o amor. Todavia, por causa de sua situação extremada, parece-lhe que está numa espécie de limbo, onde inexitem homens e animais. A terra parece "galeria de uma mina, descendo para as entranhas da terra, para se sepultar. Dentro em pouco, encontraria a tumba".

(202; grifos nossos)

Em outra ocasião, esta universalidade e a abrangência aparecem em circunstâncias totalmente diferentes daquelas descritas acima. Terão, porém, o mesmo efeito na ascensão espiritual. Na calma que se segue à sua chegada na fazenda do Sr. Lehr, no meio do conforto da casa e do respeito que todos lhe mostram (215), o sacerdote sente que não tem direito

a tanto luxo. Num gesto universalista, lembra-se de sua filha no montão de lixo; a casa abandonado do Capitão Fellows; a criança índia assassinada; os reféns no pátio da cadeia pública; o mestiço traidor e a mulher "piedosa". (216-218) Estas imagens têm um duplo efeito: convencem-no de que "até certo ponto, era melhor do outro lado da fronteira. A morte e o medo não eram o pior" (217) e realçam a sua corrupção. Ainda; "o pecado mortal; a impenitência e a deserção não [o] haviam mudado. A aguardente empastava-se-lhe na língua, de mistura com a sua própria corrupção ... Bebeu a aguardente como quem bebe a condenação". (217) Parece-lhe que ele mesmo se assemelha à pessoa "piedosa" excluída da salvação. Estes dois elementos realçam a extensão de sua maldade; mas revelam; de maneira objetiva; a humildade e a sinceridade a que o sacerdote chegou. Esta transparência de atitude propicia a decisão que haveria de tomar logo que aparecesse o mestiço.

A ascensão do sacerdote nesta etapa universalista verifica-se quando aparece o mestiço com a mensagem do bandido americano. O sacerdote tem plena consciência de que se trata de uma emboscada preparada pelo tenente. Por outro lado; ele se convence da autenticidade do bilhete pedindo-lhe a confissão. Na encruzilhada entre sua própria segurança (está começando a viagem a Las Casas) e o dever sacerdotal; escolhe o dever. Ele volta à província de Tabasco e à morte certa. Neste episódio; a opção pelo estágio religioso na tipologia de Kierkegaard é clara e irreversível. Embora o bandido recuse confessar-se; o sacerdote mostra-lhe a universalidade salvífica de Deus dirigida a um estrangeiro e a um fora-da-lei. "Não fiz toda esta viagem para falar a respeito de mim mesmo ... Lembre-se que está morrendo ... Ele lhe deu esta oportunidade". (240-241)

No episódio do bandido; o sacerdote; que externamente está numa situação muito grave, torna-se mais transparente no

seu interior. O seu senso de inutilidade ("Parecia-lhe horri-
velmente injusto que a sua inutilidade voltasse com o perigo -
nada podia fazer por um homem como aquele", 240); a "inveja"
de não ter tido a oportunidade de receber o perdão de Deus na
confissão ("Sentia-se invadido de tristeza e de nostalgia ante
a evocação dessa vida que ele próprio jamais poderia levar ...
que expressavam as palavras: paz; glória; amor !" - 243); e
uma profunda convicção de ser também um criminoso ("Pondo as
coisas a limpo; era apenas um criminoso tentando auxiliar a
fuga do outro"; 243) criam a áskesis necessária para um co-
nhecimento mais profundo de si mesmo e de sua existência.

A etapa universalista na ascensão do sacerdote revela
uma atitude aberta, de maior compreensão. O sacerdote alcoó-
latra repreende a mulher "piedosa"; escandalizada pelo casal
que mantém relações sexuais na cela de prisão. O sacerdote
atenua a culpa do casal; quando diz: "Que sabemos nós ? É pos-
sível [que seja um pecado mortal]". (167) Após a morte de
James Calver, o bandido americano, o sacerdote desculpa-o;
quando reza: "Deus de misericórdia; esse homem pensou na minha
sorte; em todo caso; e foi porque desejava salvar-me ..." (243)
Em The Living Room; após o suicídio de Rosa; o Pe. James ex-
pressa sua convicção sobre a misericórdia de Deus, baseada
no paradoxo mais favorito de Greene:

The more our senses are revolted; uncertain and in des-
pair; the more surely Faith says: This is God: all goes
well ... If he exists; He also loved her and saw her
take the poison ... You don't know; and I don't know, the
amount of love and pity He's spending on her now. ⁷⁵

Esta abrangência da misericórdia divina; própria do sacerdote
alcoólatra; favorece a sua ascensão à santidade e dirime a pos-
sibilidade da visão trágica.

O encontro, já esperado, com o tenente, e o diálogo que os dois mantêm na cabana e durante a viagem até a cidadezinha portuária mostram ainda a atitude universalista. Revela-se isso quando o sacerdote abençoa e perdoa o mestiço traidor. (254) Começa a se despontar, porém, a etapa anagnórica. O início da anagnórisis se dá no retrospecto de vida que o sacerdote faz diante do tenente: o relaxamento nos deveres sacerdotais, a negligência nas orações, a solidão, a sua inutilidade pastoral, a sua inclinação para o álcool e a sua recusa constante de ser denominado santo ou mártir: "Ah! mas eu não sou um santo. Nem sequer sou um homem de coragem" (250); e "os mártires não se parecem absolutamente comigo". (253) Conseqüentemente, não há nenhuma chance de esperar um milagre de Deus para salvá-lo:

- Suponho - disse o tenente, franzindo a testa - que está à espera de um milagre.
- Perdão ... Que foi que o senhor disse ?
- Disse que deve estar à espera de um milagre.
- Não.
- Mas acredita neles, não é verdade ?
- Acredito. Mas não para mim. Não sirvo para mais nada: por que haveria Deus de conservar-me a vida ? (258)

Na "despedida" entre o sacerdote e o tenente reaparece o elemento universalista: o desejo do sacerdote de amar e proporcionar a salvação a todos:

Não sei absolutamente nada da misericórdia divina. Não sei em que medida o coração humano aparece a Deus como um objeto de horror. Mas uma coisa eu sei: que se um único homem aqui nesta província perder a alma, eu também estarei condenado. (257)

Esta afirmação assemelha-se muito à colocação de Santo Tomás de Aquino: "Unde devotio nihil aliud esse videtur quam voluntas quaedam prompte tradendi se ad ea quae pertinent ad Dei famulatum".⁷⁶

Na medida em que o sacerdote se afasta de sua identidade original (o estágio estético), na medida em que sua humildade aumenta e é "perseguido" por Deus, ele começa, aos poucos, descobrir quem realmente é, entrando assim na etapa anagnórica, que corresponde a um momento de sacrifício: tudo converge para a natureza misteriosa do sacrifício cristão, com sua eficácia oculta na aparente ineficácia.⁷⁷ Embora o elemento anagnórico permeie a narrativa de O Poder e a Glória, a hora da verdade experimentada pelo sacerdote alcoólatra acontece entre as páginas 261 e 283. O sentimento de abandono está dramatizado no episódio que trata do desejo do sacerdote de se confessar, da permissão dada pelo tenente ao Padre José, para ir confessá-lo e a recusa categórica daquele. A cena da anagnórisis é narrada com o máximo de realismo, concisão de estilo e contenção de sentimento:

O tenente abriu a porta da cela: lá dentro a escuridão era profunda. Fechou cuidadosamente a porta e correu o ferrolho, conservando sempre uma das mãos na coronha do revólver.

— Não quer vir — disse ele.

Nas trevas distinguia-se um pequeno vulto encolhido: era o padre. Achava-se acorado no chão, como uma criança que estivesse brincando.

— Quer dizer ... que não vem hoje ?

— Quero dizer que não virá nunca.

Houve um momento de silêncio ... Tentou rir, mas nenhum som poderia ser mais miserável do que aquele desanimado esforço. A cabeça pendeu-lhe entre os joelhos: dava a impressão de haver renunciado a tudo e de ter sido abandonado por todos. (265)

Aquela "noche oscura" provoca a kénosis (aniquilamento) no sacerdote, criando um terrível ambiente para seu fim trágico. A kénosis realça o gnôthi sautón, indispensável para transformá-lo num tipo de "santo. Percebe-se a ação da graça na dor e no abandono pelo recurso não-milagroso.

A "coragem" suscitada pela bebida alcoólica faz com que ele articule um ato de contrição formal. Todavia, nesta noite crítica os elementos mais importantes são a kénosis e, consequentemente, a anagnórisis, que o ajudam a refletir (a) sobre si mesmo, (b) a respeito dos outros e (c) sobre seu relacionamento com Deus. No que diz respeito ao primeiro ponto, ele pondera que o povo merecia um sacerdote verdadeiramente santo: "Que tolo tinha sido em pensar que era bastante forte para ficar, quando os outros fugiam". (271) A sua sombra na parede da cela parece-lhe ter "um ar de surpresa e grotesca insignificância". (271) O segundo ponto direciona o pensamento do sacerdote aos outros. Ele se lembra de todas as outras pessoas com quem teve contato e faz um retrospecto dos anos como fugitivo:

Se eu tivesse sido tão inútil, pensou, tão inútil ... Aqueles duros e desesperados oito anos lhe pareciam apenas uma caricatura de sacerdócio: algumas comunhões, algumas confissões, e uma infindável série de maus exemplos. (269)
Não fiz coisa alguma por ninguém. Era o mesmo que se não tivesse nascido. (271)

O terceiro ponto orienta o pensamento do sacerdote para Deus:

Sentia apenas um intenso desapontamento, por ter de comparecer perante Deus de mãos vazias, sem ter feito absolutamente coisa alguma... Sentia-se como alguém que tivesse perdido a felicidade, por questão de segundos, num lugar combinado. (271)

Estes sinais de imensa humildade e de conhecimento de si mesmo são corroborados por mostras de caridade. A execução do dever sacerdotal sob condições adversas, a vontade de voltar à província de Tabasco e à morte certa, o risco assumido para

adquirir vinho para a Eucaristia; as orações pelo mestiço, a amizade demonstrada a Coral e ao Sr. Tench; a compreensão para como o homem neurótico na cadeia e o atendimento à mulher índia revelam uma grande doação de si mesmo aos outros.

Quando se pode imaginar com minúcia o rosto de um homem ou de uma mulher, a gente começa inevitavelmente a sentir piedade ... uma qualidade da imagem de Deus ... Se se examinam as pequenas rugas do canto dos olhos, a forma da boca, a implantação dos cabelos, é impossível odiar. O ódio não é mais que uma derrota da imaginação. (168-169)

Após a experiência da kénosis e da anagnórisis, o protagonista é uma nova pessoa. A partir deste momento, o sacerdote vive pressionado, mas numa situação preferível à do homem interior, que vivia na ilusão:

Há um abandono do mundo e um abandono na vontade de Deus, análoga à auto-entrega do místico. É difícil à mente humana a distinção entre ambos. É por isso que o sacerdote experimenta um terrível desapontamento enquanto espera a sua execução. ⁷⁸

A anagnórisis torna o sacerdote um novo homem, qual Édipo quando conhece a sua origem ou Lear diante da ingratidão das filhas. Este homem novo, entretanto, evoca a regeneração da teologia cristã, ⁷⁹ conceito dogmaticamente oposto à tragédia.

A cena da execução, como vista pelo Sr. Tench, transforma o sacerdote em algo insignificante: "O homenzinho não era mais que um monte ao pé do muro ... qualquer coisa sem importância que era preciso retirar dali". (282)

O sacerdote vive o paradoxo cristão sem constrangimentos. Ele não tem nenhuma dignidade defensiva e nenhuma desculpa e sorri nervosamente, quando admite que vai morrer amedrontado por estar em pecado mortal. Surge, então, a possibilidade de

ser ele um santo justamente quando nega a própria santidade. As cenas típicas de caridade e de humildade realçam o tema do sacerdote como pecador, isolado de si mesmo, mas unido pelo amor a Deus e a seu povo sofredor.

A ascensão espiritual, que se opera internamente através da kénosis, manifesta-se também no paralelismo entre a "execução de Juan" (283-286) e a do sacerdote (279-283):

- E esse que fuzilaram hoje - perguntou o menino, - também era um herói ?

- Sim.

- O que parou em nossa casa aquela vez ?

- Sim. Era um dos mártires da Igreja ... Naturalmente, antes de sabermos que ele é um santo, deverá haver alguns milagres ... (285)

O sacerdote fuzilado começa a ser reconhecido como mártir e o narrador propõe sutilmente alguns milagres logo após a execução. Luís, o menino-discípulo do tenente, converte-se e um novo sacerdote chega para substituir o morto. O ánthropos, um simples mortal, torna-se anér, o herói. A "substância ética" devolve ao povo da província socialista um sacerdote aparentemente mais digno. O narrador revela a compreensão das pessoas diante do sacerdote anônimo e expõe o vazio existencial do tenente que organizou a caçada e dela saiu vitorioso. Restaura-se o equilíbrio.

Zabel critica este recurso estético de Greene:

A graça está sendo constantemente reservada como um princípio de salvação, um princípio que logo tornar-se-á arbitrário e conveniente demais para se justificar na prática. A graça transforma-se num deus ex machina cristão para salvar os homens quando chegarem ao impasse ou ao sacrilégio, dois elementos suficientes para condená-los. Evidentemente, Greene faz tudo para apresentar seus personagens como seres psiquicamente complexos e moralmente desorientados. Porém, na medida que

ele passa da parábola para o realismo, da narrativa da violência para o drama das personalidades humanas verossímeis, ele reserva um recurso de última hora: a graça é introduzida para assumir um papel que, normalmente, é executado pela lógica moral ou pela némesis ... [Parece] que é característica da ficção religiosa atual ignorar o comportamento e a ética do personagem cristão ... É por sua capacidade de se corromper ou de se condenar que o personagem cristão recebe a redenção. ⁸⁰

Na tragédia grega, o homem novo (Édipo após conhecer sua identidade) é destruído, mas sobrevive apenas pelo conhecimento de si mesmo; jamais pode esconder quem realmente é e deve conviver com a verdade nua e crua. O Poder e a Glória vai um passo além, porque o texto insinua que (a) a graça de Deus opera por caminhos misteriosos; (b) um homem condenado é salvo ⁸¹ e (c) conseqüentemente, um milagre aconteceu. Estes três fatores enfraquecem o seu aspecto trágico. Por isso, pode ser denominado "tragédia cristã" só com as qualificações e limitações propostas por Sewall. ⁸²

Na tragédia grega, a percepção da própria maldade e corrupção gera a crise na vida do protagonista. A queda trágica não admite nenhuma ascensão. Em O Poder e a Glória, a queda e a percepção da maldade promovem a redenção do personagem.

Na tragédia grega, o autoconhecimento do herói faz dele uma nova pessoa (não um regenerado); que, esmagado e só, se torna preferível ao homem que vivia na ilusão. Em O Poder e a Glória o sacerdote transforma-se, pelo sofrimento e pela kénosis, não só em uma nova pessoa com autoconsciência, mas, abandonando o velho homem (*katà sárka*), tornou-se um homem novo (*katà pneuma*): uma regeneração salvadora aconteceu.

A hamartia na tragédia grega é um elemento essencial do herói trágico. As hamartias do sacerdote anônimo não são

elementos próprios de um ser finito.⁸³ O choque existencial, as circunstâncias insólitas e o terror podem ter diminuído, mas jamais prejudicado o exercício do livre-arbítrio.

Na tragédia grega, a escolha do herói trágico diante do dilema existencial traz, fatal e deterministicamente, a ruína e a catástrofe. Auden distingue a tragédia grega da cristã: "A tragédia grega é uma tragédia da necessidade: isto é, o sentimento despertado no espectador é o de "Que pena ter de ser assim!"; a tragédia cristã é a tragédia da possibilidade: "Que pena ter sido assim, quando podia ter sido de outra maneira".⁸⁴ O Poder e a Glória não apresenta nenhuma situação que predetermina o resultado de uma ação. Encontramos indícios frequentes do exercício do livre-arbítrio. Mesmo sabendo que o menino veio não para que ele atendesse a mãe doente, mas para impedir a fuga, o sacerdote diz: "Vamos". (17-18) O aparecimento do mestiço na fazenda do Sr. Lehr é sinal indiscutível de traição. O sacerdote está consciente da armadilha.⁸⁵ Mesmo assim, "prosseguia ininterruptamente para o norte, em direção à fronteira". (233)

Uma vez caído, o herói grego não espera nenhuma recompensa. A salvação não se encontra em lugar nenhum. Já no romance parece haver salvação para o sacerdote anônimo. A atitude cristã no romance dilui o conceito de tragédia que subsiste na fábula. Como diz Mauriac, este romance apresenta "um amor misterioso que se apodera de um homem situado no abismo da miséria e da vergonha para convertê-lo em santo e mártir".⁸⁶

Numa tentativa de colocar o sacerdote nos estágios de Kierkegaard notamos que a vida pré-revolução corresponde ao estágio estético. Os dez anos de perseguição correspondem ao estágio ético, quando o dever predomina em sua vida. Quando o sacerdote inicia a viagem a Las Casas e à liberdade definitiva, encontra o mestiço, muda de rumo e toma a decisão de voltar

a Tabasco; neste momento, talvez, ele salta do estágio ético ao estágio religioso. O sacerdote concorda com a suspensão do ético, quando arrisca a própria vida,⁸⁷ e aceita o absurdo da exigência divina ao entender o apelo do bandido americano como a vontade de Deus. Não há critérios racionais para justificar tal escolha. As regras ou leis universais, por outro lado, não devem ter ajudado na escolha. O sacerdote volta a Tabasco por amor de Deus,⁸⁸ porque Ele exigiu esta prova de fé. Neste paradoxo e neste absurdo da fé o sacerdote exercita-se na humildade e se aproxima mais de Deus. Kierkegaard diz: "Àquele que segue a estreita senda da fé, ninguém o pode ajudar, ninguém o pode compreender".⁸⁷ Se o sacerdote não estivesse no estágio religioso, a volta a Tabasco seria um verdadeiro suicídio.

Lewis refere-se a O Poder e a Glória como "in its own way, a divine comedy".⁸⁸ Quando usa a palavra divine, Lewis talvez de baseie no fato de que se trata de personagens cristãos num ambiente numinoso. No que diz respeito a comedy, talvez se baseie na opinião de Dante, para quem a comédia se distingue da tragédia porque começa com tristeza e infortúnio e termina em felicidade.⁸⁹ O personagem principal de O Poder e a Glória apresenta um duplo desenvolvimento: no nível externo, deteriora-se de uma situação ruim para uma situação trágica; no nível interno, há uma ascensão de ánthropos a anér, de simples mortal a "santo"; por causa da humildade, do sofrimento e do aniquilamento. Assim sendo, a qualificação a divine comedy talvez não se aplique a O Poder e a Glória.

Sharrock, Spurling e Duran classificam O Poder e a Glória como a morality play (auto de edificação), onde há uma dramatização da batalha entre as forças do Bem e as do Mal no interior da alma humana.⁹⁰ A moralidade, como gênero dramático, exterioriza a luta interior: a necessidade que o

homem tem da salvação e as tentações que o afligem. O sacerdote anônimo representaria, então, o Bem; o tenente representaria o Mal:

El sacerdote bebedor personifica la actuación de la gracia, y el tenente fanático personifica la oposición. Aquel predica y practica el valor del sufrimiento, el camino del amor, la esperanza del cielo, Dios y su gloria; éste intenta hallar la felicidad en la abundancia de bienes terrenos, por el camino del odio, y estriba su esperanza en un mundo emancipado de toda servidumbre, que cree basada en la religion. ⁹¹

Talvez, e em parte, O Poder e a Glória seja um auto de edificação. A fábula polariza o Bem e o Mal (como Greene havia feito, com mais ênfase, em O Condenado): os personagens principais e suas conversações são antitéticas. Sabe-se, todavia, desde o início, que nenhum personagem vai convencer o outro. Os dois personagens são, ideológica e teologicamente, fixos e irremovíveis. Talvez representem a luta entre a Igreja e o Mundo (o kósmos, no sentido joanino da palavra). A luta entre o Bem e o Mal existe no íntimo do sacerdote. Pode ser que o cansaço, a perseguição e as tensões obscureçam suas virtudes, o espírito de sacrifício no serviço do povo e a convicção teológica de que Deus já venceu. O fracasso físico empana sua ascensão até Deus. A vitória do tenente torna-se, na realidade, um fracasso: "Um garoto, que os via passar gritou para o tenente: 'O senhor o apanhou, tenente?' E ele ... tentou retribuir o sorriso do menino, mas não conseguiu esboçar mais que uma estranha e amarga careta, onde não transluzia nem a vitória, nem a esperança". (260) Numa outra passagem o narrador diz: "O amor dinâmico que o fazia acionar o gatilho, não tinha, naquela noite, nem força nem vida". (286) Mais tarde, em O Coração da Matéria, Greene abandona a oposição caracterológica que torna presente a luta entre a carne e o espírito, e parte

para uma narrativa mais sóbria e menos melodramática.

A partir do nosso objetivo de examinar a possibilidade da existência da "tragédia cristã" em si, como também sua aplicação no romance O Poder e a Glória, chegamos às conclusões seguintes: O Poder e a Glória não é "uma divina comédia", como quer Lewis, nem um auto de edificação, como querem Sharrock, Spurling e Duran. Por outro lado, o salto do protagonista da terra ao céu (a ascensão espiritual que acompanha inversamente a abjeção e o aniquilamento físico) diminui o impacto da "tragédia". Conseqüentemente, a esperança e a idéia de salvação inerentes à visão do sacerdote transformam a tragédia em romance. Assim, O Poder e a Glória não é uma tragédia cristã porque falta a visão trágica verdadeira ao protagonista. Ou melhor, aproxima-se ao máximo da tragédia sem prescindir de uma estrutura cristã. Mas podemos, por conveniência, chamar O Poder e a Glória de "uma tragédia cristã", em virtude dos traços de pensamento e do sentimento cristãos que possui, muito embora não coincida com a doutrina cristã da salvação.

5. O Coração da Matéria

O Coração da Matéria foi lançado pela primeira vez na Inglaterra por William Heinemann em 1948.¹ Uma edição revista foi publicada em 1971 por Heinemann and The Bodley Head com um Prefácio do autor,² que aparecera em Introduction to Three Novels³ e em Pontos de Fuga.⁴ Neste Prefácio Greene realça que o ambiente retratado em O Coração da Matéria foi sugerido por sua experiência em Serra Leoa durante a guerra, em 1942 e 1943, e que ele queria mostrar "o problema de Scobie — sua corrupção pela piedade".⁵ Além disso, o Prefácio surgiu do cansaço de Greene

com as repetidas discussões, em publicações católicas, sobre a salvação ou danação de Scobie. Eu não era tão estúpido a ponto de acreditar que aquilo poderia ser apenas um tema do romance. Além disso, não chego a acreditar na doutrina do castigo eterno (a crença era de Scobie, não minha). O suicídio era o fim inevitável de Scobie; o motivo particular de seu suicídio, salvar até a Deus de si mesmo, a última volta do parafuso de seu excessivo orgulho. Talvez Scobie devesse ter sido assunto de uma comédia cruel, em vez de tragédia.⁶

No referido Prefácio Greene justifica as modificações introduzidas na edição de 1971: "há peso demais nos pratos da balança, a trama é sobrecarregada, os escrúpulos religiosos de Scobie extremados demais".⁷ Sentindo que na edição de 1948 falhara na tentativa de mostrar no personagem Scobie que a piedade pode ser a expressão de um orgulho quase monstruoso⁸ e que havia um desequilíbrio caracterológico contra Luísa,⁹ Greene reintroduziu uma cena,¹⁰ colocando "a personagem Sra. Scobie sob uma luz mais favorável". As justificativas de Greene para

a reintrodução da cena de Luísa com Wilson anulam-se quando, nesta mesma cena, Luísa, referindo-se a Scobie, diz a Wilson: "Eu o odeio", e porque há o testemunho de Greene afirmando que "o suicídio era o fim inevitável de Scobie". Greene afirma também que havia um esboço de "dois romances muito diferentes".¹¹ Então, além da reintrodução desta cena, "para que esta edição pela primeira vez apresente o romance como eu o escrevi originalmente", há também "pequenas revisões, talvez mais numerosas do que em qualquer outro romance desta edição".¹² As pequenas revisões consistem na omissão da frase: "Lá na cidade, os galos começaram a cantar, saudando a falsa aurora",¹³ e da palavra "católico", várias vezes para aliviar um pouco o peso religioso do livro.¹⁴

O Coração da Matéria é uma narrativa onde a fábula e a trama quase coincidem em sua extensão temporal. Excluindo as ocasiões em que existem os recursos literários da analepse (a morte da filha de Scobie; as lembranças das escolas públicas inglesas por Harris, Wilson e Fellowes) e da amorce (Scobie seria lembrado por Wilson como uma cicatriz; Scobie se lembraria de Helena como a mulher deitada na maca), a fábula decorre no décimo quinto ano da permanência de Scobie na colônia, desde o fim do período de calor na colônia inglesa e a chegada do espião Wilson, passando pelo período das chuvas e terminando no começo do período da seca, quando Scobie comete suicídio. Estende-se alguns dias a mais, quando se narra a conversa de Luísa com Wilson e Padre Rank:

Embora este romance se baseie no cenário tropical para a criação do ambiente novelístico, como aconteceu em O Poder e a Glória, ele foi construído com mais esmero, com um menor número de personagens e com menos ação; o leitmotiv da perseguição ainda permanece; mas inverteu-se a sua direção: da parte externa ao interior. O problema

principal não possuía mais conotações sociais e políticas; continuava seguramente psicológico. O tema da paixão foi retomado de novo ... mas evitava os múltiplos recursos tão caros para ele. ¹⁵

Boardman resume a origem dos romances de Greene, especialmente O Coração da Matéria, como também o surgimento de sua cosmovisão, quando diz:

Greene utilizou o trabalho realizado durante a guerra em Serra Leoa e na Nigéria, a experiência da violência da guerra, os terrores dos bombardeios sobre Londres, além de sua primeira viagem à África. Greene construiu os romances e as peças teatrais feitos no período pós-guerra a partir de todas estas experiências e não a partir da experiência de uma única viagem específica. Cada obra literária revelou a crescente percepção de Greene no que diz respeito às variedades da violência e da crueldade num mundo sem amor. ¹⁶

Semelhante à introdução de Édipo Rei, onde constatamos que a cidade de Tebas está "numa crise de calamidades", cujos sintomas são a peste, a esterilidade da terra e a morte dos recém-nascidos; semelhante ao primeiro capítulo do romance O Poder e a Glória, onde temos a conturbação física e psicológica reinante na província de Tabasco, a narrativa de O Coração da Matéria também apresenta a Greenelândia, um leitmotiv em todos os romances de Greene. Designando o ambiente físico e o clima ético dos romances, Greenelândia é um lugar onde se instalaram a fealdade, a sujeira, a degradação e a tristeza. Em Greenelândia não há lugar para a alegria ou para o comportamento heróico. ¹⁷ Em Greenelândia as soluções do homem são fadadas ao fracasso, ¹⁸ a justiça humana é arbitrária, ¹⁹ a felicidade, uma ilusão ²⁰ e o amor, sofrimento e dor. ²¹ Os sin-

tomas do fracasso existentes na civilização contemporânea (fealdade, deterioração, degradação, traição, corrupção) são realçados onde quer que os "fatos" ocorram. Por outro lado, os sintomas de felicidade (amor, beleza, amizade) são terminantemente excluídos:

Neste romance ... há uma descrição ... de vários elementos opostos situados na sociedade multirracial, a sociedade da cidade portuária no oeste africano que Greene conheceu durante sua viagem em 1935 e, novamente, como servidor público lotado na colônia em 1942-43, a data a partir da qual o romance se inicia. ²²

A presença da Greenelândia em O Coração da Matéria, entretanto, reflete algo mais profundo: a violação da substância ética na paisagem física da colônia britânica e nos personagens que, voluntária ou forçosamente, nela habitam. A fealdade física da colônia e a degradação moral dos personagens refletem a violação realizada no âmago da substância ética. A degradação ocorrida no macrocosmos da colônia contagia o personagem principal, Scobie, levando-o ao dilema trágico e à aniquilação pessoal.

O narrador expõe a violação da substância ética através das descrições do ambiente físico na colônia inglesa. Com a exceção duma bonita mas rápida descrição do porto ao pôr-do-sol (27), o ambiente físico apresenta-se sempre feio, como vemos na descrição do clima da colônia e suas conseqüências: a estação chuvosa, o calor intenso, a umidade do ar:

Quanto às almofadas e à poltrona, logo descobrira quanto de calor significava aquela espécie de conforto ali na cidade sem ar. O corpo suave onde estivesse encerrado ou fosse tocado. (16)

Retirou a mão. Estava molhada de suor. (27)

Quando terá fim este tempo sujo ? As chuvas estão demorando. (49)

Além disso, para realçar a violação da substância ética, o narrador menciona uma fauna variada e detestável existente na colônia: cachorros vira-lata (38), abutres (11, 13, 27), mosquitos (123), baratas (76), lagartixas (66), ratos (40, 43), vagalumes (31), formigas (23), sapos (106), bicho-de-pé. (108)

A colônia inglesa é, no dizer de Harris, "a torre de Babel original: Hindus do oeste, africanos, hindus genuínos, sírios, ingleses, escoceses na Repartição de Obras. Padres irlandeses, padres franceses, padres alsacianos". (14) ²³ Aparecem também por um breve espaço de tempo um capitão português e um oficial francês. (52-58, 132-133) Evidencia-se, porém, a presença da sociedade britânica: o alto comissário, o vice-comissário Scobie, o secretário colonial Reith, escrivães, magistrados, o operador e censor de telégrafos Harris, os censores de cartas e correspondência a Sra. Carter e Calloway, o gerente de banco Robinson, o espião Wilson disfarçado como contador na U.A.C., o inspetor sanitário Fellowes e os médicos Sykes e Travis. Esta parcela da sociedade inglesa domina a colônia britânica e mostra, através da ocupação de posições-chaves, a quem pertence aquela terra. O narrador mostra claramente como esta sociedade inglesa, habitando uma região inóspita, revela-se xenófoba com relação aos indígenas e outros trabalhadores existentes na colônia, como os sírios, os franceses do governo de Vichy e os negros. Tais atitudes, indicadores da violação da substância ética denunciam também o complexo de superioridade racial típica dos colonizadores ingleses. Harris, após "dezoito malditos meses" na colônia, diz: "Odeio o lugar. Odeio o povo. Odeio os malditos negros". (13)

A fealdade do aspecto físico é realçada pelas casas ou coisas semelhantes em estado de degradação. As pessoas de baixo nível econômico moram em "choupanas de Nissen"; o telhado das casas, de zinco e de ferro ondedado (11), serve como repouso

aos abutres; os indígenas moram em "uma cabana de um só aposento"; dividido por "alguns finos tabiques" para a sublocação. Nesses camarotes havia apenas "um caixote com louça e copo, uma cama feita de caixas de empacotar e um lampião à prova de vento". (19) Até a casa de Scobie fica ao lado do pântano. (22) As ruas da cidade portuária são "escabrosas" (38) e "as estradas de laterita [são] feias e pesadas de argila". (27) O cais é um dos lugares mais sujos e perigosos, especialmente à noite. (39-40) À estação ferroviária abandonada, chega-se por "uma subida empoeirada", onde as pedras e os dormentes dificultam o acesso. ²⁴ Após a estação chuvosa, "a terra começou a vaporar. Nuvens de moscas pousavam em toda parte e o hospital estava cheio de doentes de malária. Para além da costa estavam morrendo de febre maligna". (237) A sujeira e a desordem generalizadas também se encontram fora da cidade portuária. A descrição do banheiro pessoal do capitão português ilustra bem este fato: "O banheiro estava sem móveis e extraordinariamente sujo. A banheira tinha uma orla de sabão seco e os tijolos estavam escorregadios". (54) A própria casa paroquial e suas adjacências, em Bamba, encontram-se na mesma situação, aliada, de modo significativo, ao nervosismo do sacerdote:

Padre Clay estava acordado, à sua espera, na triste e pequena casa de missão, construída de tijolos de laterita entre as choupanas de lama, para ter o aspecto de um presbitério vitoriano. Uma lâmpada à prova de furacão brilhava por cima do curto cabelo vermelho do padre e de seu rosto moço e ardento de liverpoolense. Não podia ficar sentado por mais de poucos minutos de cada vez, que logo não se levantasse e ficasse pelo seu acanhado quarto, indo duma horrenda oleogravura a uma imagem de gesso e voltando àquela de novo. (95)

A sociedade heterogênea, a intercalação da estação seca com a chuvosa, as doenças tropicais, a situação habitacional degradante e a fauna detestável certamente causam um efeito desas-

troso na sociedade britânica da colônia, contribuindo para salientar a violação da substância ética..

O efeito psicológico sofrido pelo Pe. Clay atinge também os europeus da colônia. Se Harris, como já vimos, após dezoito meses na colônia, continua insatisfeito (13), Robinson, o gerente do banco, revela-se um hipocondríaco:

— Decerto que não. É que eu mesmo nunca me sento antes das dez. De pé conservamos a digestão em ordem. Andava sem parar pelo gabinete sobre pernas que pareciam de pau. Tomou um gole de água gelada com uma careta, como se fosse um remédio. Em cima da escrivaninha dele viu Scobie um livro intitulado 'Doenças do Aparelho Urinário', aberto numa ilustração colorida. (49)

Henry Pemberton comete suicídio talvez por causa do círculo vicioso: solidão-bebida-dívidas-bebida-solidão. (98-101) Scobie conhece pessoas que tiveram crises nervosas por causa do ambiente alienígena da colônia:

Conhecera funcionários da polícia cujos nervos cediam. Alguns deles acabavam batendo numa testemunha, eram atacados nos jornais locais dos mestiços e devolvidos para a terra como inválidos ou transferidos. Brotava em alguns homens um virulento ódio por uma pele negra. (158)

Na visita à cabine do capitão português, Druce se assusta com um brinquedo que aquele exhibe: "O cinzeiro, presumivelmente posto a funcionar pelo dedo do capitão, começou a tocar uma toadinha aguda. Druce sobressaltou-se de novo. O prazo para sua licença já passara e seus nervos achavam-se abalados". (53) Até Pe. Rank sente os desastrosos efeitos do clima e do ambiente carregado na colônia: "O Pe. Rank pôs-se a andar inquieto pelo quarto ... Levantou-se de novo e pôs-se a andar inquieto até uma parede e ao longo da outra. Voltou-se para Scobie, com uma expressão de apelo indefinido no rosto". (211-212)

Através do recurso do monólogo interior, o narrador faz Scobie dar uma idéia dos efeitos sofridos pelos dominadores da colônia, comparando o Secretariado com um hospital e os oficiais com pacientes:

Scobie dobrou para a Rua James, passando pela Secretaria. Com suas longas varandas sempre lhe fizera lembrar um hospital. Durante quinze anos, havia ele observado a chegada de sucessivos pacientes: periodicamente, ao fim de dezoito meses, alguns pacientes eram mandados de volta para casa, amarelos e nervosos, e outros tomavam seu lugar: secretários coloniais, secretários de agricultura, tesoureiros e diretores de obras públicas. Examinava ele os cartões de temperatura de cada um: a primeira explosão de um temperamento desarrazoado, a demasiada bebida, a súbita sustentação de princípios, depois de um ano de aquiescência. Os funcionários negros mantinham sua atitude de beira de cabeceira, como médicos, pelos corredores; alegres e respeitosos, suportavam quaisquer insultos. O paciente tinha sempre razão. (15)

Até Scobie, aparentemente imune à maioria das moléstias físicas e psicológicas que afetam seus conterrâneos, não escapa do "terrível langor da rotina [que] caiu-lhe sobre o espírito".(172)

Para realçar mais a violência cometida contra a substância ética, o narrador coloca em relevo certos "vícios" da sociedade colonial britânica, que se faz presente na África pela delegacia de polícia e pelo tribunal (15), pelos costumes de beber socialmente (14) e se vestir adequadamente para jantar (71); de frequentar o clube exclusivista (30), de usar a gravata escolar (30), de ler o jornal de ex-alunos (165-167) e pela desaprovação tipicamente inglesa de qualquer manifestação externa de sentimentos: "Um camarada tem o direito de dispor de sua própria vida, sem dúvida, mas não há necessidade de fazer barulho". (224)

Os jogos escolares, lembrados pelos "representantes" das escolas públicas inglesas de Lancing, Downham e Harpenden, to-

mam dimensões ridículas e degradantes na caça às baratas, envolvendo Wilson e Harris.(81-83) Torres afirma diante deste mundo britânico:

A sociedade anglo-saxônica (que tipifica um contexto civilizacional mais vasto) estriba-se numa ordem aparente: a dos falsos e duvidosos valores éticos, a do farisaísmo e a da injustiça dum estatuto sócio-econômico que se mantém por força de uma estrutura administrativa e policial. Nesta ordem de idéias, são frontais as suas acusações contra a burguesia, a qual incrimina por haver erigido uma sociedade corrupta [construída sobre o] permitido e proibido estatuídos meramente para a defesa de uma falsa ordem. ²⁵

A substância ética violentada manifesta-se através da situação bélica inerente à fábula de O Coração da Matéria. Como Greene mesmo admite, o romance baseia-se na sua experiência pessoal em Serra Leoa durante a guerra no biênio 1942-43. ²⁶ A guerra manifesta-se pelo medo de bombardeios aéreos ou de invasões (151), pelo afundamento de navios (25), pelo "moribundo lamento das sirenas" (152), pela censura rigorosa das cartas (159); pela busca meticulosa em navios de países neutros (28, 52-58, 233-234), pela proximidade do território sob ocupação do governo de Vichy (123), pela prática irrestrita do black-out. (151) Toda a fábula, então, gira em torno da guerra. Luísa "juntara-se a ele no primeiro ano da guerra fingida e agora não podia ir-se embora. O perigo dos submarinos fizera dela um traste tão fixo quanto as algemas penduradas do prego". (16) A sua permanência obrigatória no clima hostil da colônia tornou-a entediada, exigindo férias na África do Sul. Scobie obriga-se a emprestar "ilegalmente" dinheiro de Yusef porque durante a guerra as restrições monetárias não permitiam "um cheque superior às possibilidades". (50) Um navio naufragado foi a causa do desembarque tenso e patético de um grupo de sobreviventes

entre os quais estaria Helena Rolt, futura amante de Scobie, que lhe criaria o paradoxo trágico. Finalmente, o contrabando de diamantes provoca a presença do espião Wilson na colônia e contribui para a quebra da integridade de Scobie. O narrador, então, utiliza a situação bélica para incrementar a importância das ações dos personagens, para condicionar seus comportamentos e favorecer o surgimento do problema e do paradoxo trágico no protagonista.

A fim de destacar mais a violação sofrida pela substância ética, o narrador, além das situações e dos contextos acima mencionados, apresenta, de um modo vigoroso, a corrupção moral reinante na colônia. "As palavras grande cidade foram pronunciadas com um tom de escárnio ... [Perrot imaginava] um quadro de frivolidade, vício e corrupção". (125-126) Há injustiças na locação e/ou sublocação das casas dos indígenas (20), como também na dos oficiais. (21) A discriminação por pretextos vários era muito comum: Wilson torna-se objeto de comentários discriminatórios por ser um simples contador da U.A.C. (31); as amigas afastam-se de Luísa porque ela tem pretensões literárias (33); Scobie pode sentir "o clima para mesquinhez, maldícia e esnobismo ... do mundo, rondando em torno dela como lobos" (33-34); Scobie é preterido no posto de comissário por ser talvez um homem "justo". (17) Os brancos mantêm-se à distância dos negros, quando não os hostilizam: "Odeio os malditos negros" (13); os Temnes, um povo interiorano de Serra Leoa, consideram os Mendes, um outro povo africano, como sujos e "fedorentos" (272); Yusef, o sírio, tenta destruir seu conterrâneo Tallit no submundo do contrabando de diamantes. (119) No contexto da guerra e do mercado negro de arroz (38), da estocagem de algodão para ser vendido a preço exorbitante mais tarde (39), do contrabando de diamantes (39) e de gado (41), "não se devia confiar em ninguém" (38) já que tudo pode ser conseguido desde que se "dêem gorjetas aos policiais". (38)

O ambiente impregnado de sexo realça a violação da substância ética. Já no início encontramos meninos oferecendo suas irmãs aos marinheiros recém-chegados (11-12); Wilson avista uma garota negra seminua, que lhe provoca um "melancólico desejo" (194); a descrição do bordel que Wilson frequenta (172-175) é típica de Greene: proliferam a sujeira, as palavras obscenas, o calor, a pobreza:

Aqui a cor de um homem não tinha valor. Não podia fanfarronar como um homem branco o fazia em qualquer parte. Ao entrar naquele estreito corredor rebocado, havia deixado cair qualquer característica racial, social e individual, havia se reduzido à natureza humana. (200)

O "esporte colonial" ou "coast fever", um eufemismo dado a casos amorosos entre os brancos da sociedade inglesa, quando atingidos pelo tédio, não constitui ofensa grave (148) para Luísa ou para Scobie. (148) ²⁷ Na praia Bagster publicamente pegou na perna de Helena (177) e mais tarde foi à casa dela gritando maliciosamente: "Deixe o Freddie entrar. Seja boazinha, Helena. É apenas o Freddie Bagster". (181) Embora Scobie seja católico, sua consciência parece não censurá-lo demais, quando começa a frequentar a casa de Helena à noite e manter relações sexuais com ela. (183) ²⁸ O capitão português tinha na gaveta uma "caixa de cartas francesas", ou seja, contraceptivos, e admite ter em Lisboa "uma mulherzinha, que tem ciúme até de minha filha". (56)

A promiscuidade, tão comum entre os indígenas, fazia com que os parentes proliferassem: "Haveria de afirmar que não era irmão da proprietária, mas ter com ela algum parentesco não especificado ... provavelmente desonroso". (20) Além disso, Scobie, interrogando os nativos, sempre pergunta: "Do mesmo pai, da mesma mãe?" (20, 265)

O corrupção prolifera até entre os policiais, que tinham

por obrigação manter a ordem e a dignidade. A degradação de Scobie pela corrupção junta-se a dos outros

funcionários policiais corruptos, de Bailey, que havia conservado um depósito a salvo noutra cidade, de Crayshaw, que fora encontrado com diamantes, de Boyston, contra quem nada fora definitivamente provado e que fora dado como inválido. Tinham-se deixado corromper por dinheiro. (61-62)

Os policiais patrulhando o cais ou eram coniventes com os "ratos-de-cais, que eram de casta humana" (40), ou certamente tinham medo deles:

Sabia que eles [os policiais] estavam mentindo. Nunca que teriam coragem de ir sozinhos até o fim do cais, campo de recreio dos ratos humanos ... Com cansada paciência, os policiais arrastavam atrás dele, meia milha de ida e meia milha de volta. (40)

Scobie mesmo, considerado um homem justo, corrompeu-se quando abriu a carta do capitão português contrariando os regulamentos em tempo de guerra, quando emprestou dinheiro de Yusef e quando entregou o pacote do sírio ao capitão português em sua segunda visita à colônia.

Toda a estrutura ficcional mencionada acima, descrevendo o ambiente físico e moral da colônia e de seus habitantes, tendo como finalidade o desenvolvimento do conceito da violação da substância ética, tem um significado simbólico. O poder de coerção colonial, representado pela delegacia de polícia e pelo tribunal, constitui "a grandiloquente vanglória de homens fracos. Dentro daquela maciça moldura, o ser humano rolava, fazendo barulho pelos corredores, como um caroço seco". (15) A inoperância deste sistema, provocando o recrudescimento da violação no interior da substância ética, tem conotações centrípetas

e centrífugas. A conotação centrípeta, transmitida pela imagem das "algemas enferrujadas" (16), prepara Scobie para o nascimento da hamartia, seguida pelo paradoxo trágico e pelo suicídio. A conotação centrífuga, expressa pela garrafa repleta de fedor e de podridão (41), que, jogada no mar, espalha todo o seu conteúdo e projeta a hamartia de Scobie no ambiente já carregado de corrupção e degradação.

Charles Moeller justapõe estes dois pólos quando diz: "Graham Greene ... sempre mescla a descrição da situação dramática espiritual com uma crítica à civilização anglo-saxã, salientando o seu caráter hipócrita". (29) Por outro lado, ele adverte que, para se perceber as camadas da "verdade universal presente [nos romances de Greene], devemos estar no interior do domínio espiritual. Nas resenhas feitas por não-crentes ... percebe-se que eles prescindem da ação dramática espiritual incluída nas próprias fábulas e sem a qual perdem toda a firmeza e significado". (30) Esta mesma opinião é compartilhada por Torres:

A temática expressa no romance se explode por virtude de determinadas circunstâncias cruciais, ultrapassa, de muito longe, os acanhados horizontes da então colônia inglesa, e ultrapassa-os para atingir os mais altos níveis da especulação (nomeadamente metafísica) sobre o comportamento de um grupo de seres humanos em relação mútua. ³¹

E acrescenta: "A camada burguesa anglo-saxônica da cidade colonial onde a ação decorre constitui um extracto de partidários de uma ordem falsa, de que o major Scobie, subcomissário da polícia local, tipifica o rigor colonial e acéfalo". ³² De fato, no dizer de Karnath, "o ambiente colonial em tempo de guerra com suas intrigas implicando contrabando e espionagem apenas realça a condição humana geral" ³³ em que, nas palavras de Moeller:

para além do drama aparente se desenvolve outro, uma espécie de contraponto oculto, de estranha ressonância nos menores gestos, nas mais insignificantes palavras. Logo se percebe que a atmosfera é habitada por outra presença, a do mal e do pecado. A Serra Leoa não é apenas uma colônia do império inglês, senão também uma região onde é impossível não ver, a nu, a fealdade da civilização moderna, sua mentira e seus crimes. ³⁴

Ao tratar do herói trágico, Aristóteles afirma que os protagonistas devem ser "melhores do que eles ordinariamente são", ³⁵ acrescentando que, na tragédia, para imitar casos que suscitam o terror e a piedade, devem-se representar a situação intermediária entre três opções à disposição do herói trágico:

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna. ³⁶

Segue-se que, conforme Aristóteles, o herói trágico situa-se na posição intermediária, ou seja, é "melhor de que nós". ³⁷ Além disso, a hamartia deve ser a causa da metabolé ou, nas palavras de Eudoro de Souza, "Como causa da ação trágica, é a hamartia que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói". ³⁸

O narrador apresenta Scobie, a partir do ponto de vista de Wilson numa cena quase cinematográfica, como um homem comum e sem singularidades:

— Olhe ali em baixo, olhe para Scobie.
Um urubu bateu asas e transferiu-se para cima do telhado de ferro. Wilson olhou para Scobie. Olhou sem interesse, em obediência à ordem de um estranho e pareceu-lhe que

nenhum particular interesse se ligava ao homem rechonchudo e grisalho, que subia sozinho a Bond Street. (14)

Scobie, o sub-comissário com quinze anos de experiência na colônia inglesa no oeste da África, é o protagonista que não possui falhas graves. Comentando sobre suas orações antes de deitar, por ocasião de sua viagem até Pende, o narrador diz:

Era uma formalidade, não porque se sentisse livre de pecado grave, mas porque nunca lhe ocorrera que sua vida era bastante importante de um ou outro modo. Não bebia, não pecava contra a castidade, nem mesmo mentia, mas nunca olhava essa ausência de pecado como virtude. (128)

Na primeira vez em que Scobie se confessa, percebemos a falta de matéria grave para o sacramento. (172-173) O comissário chama-o de "Scobie, o Justo" (18) e o compara a "Aristides, o Justo" (17), uma referência ao político ateniense do século V a.C, que se destacou por sua integridade e justiça. Um longo monólogo interior mostra que Scobie "não estava acostumado a mentiras". (60) Luísa quase fica zangada por causa de sua caridade: "Henrique, será que você nunca fica furioso contra alguém?" (252) Yusef, o sírio sem escrúpulos, ficou maravilhado diante de seu senso de honestidade. (101-105) Wilson, o espião disfarçado, diz com raiva: "Oh ! O senhor é intolerável. O senhor é danadamente honesto para viver". (147)

Contrário à reação da maioria dos ingleses diante do ambiente hostil da colônia, Scobie ama a terra e seu povo:

Por que, imaginava ele, desviando o carro para evitar um cachorro vira-lata morto, gosto tanto deste lugar ? Será por que aqui a natureza humana não teve tempo para disfarçar-se ? ... Aqui se podia amar as criaturas humanas quase como Deus as ama, conhecendo o pior a respeito delas. (38)

Em sua reflexão sobre os negros da colônia, Scobie pensa na mudança que houve em seus quinze anos de residência:

Pensava ele: como ela é bonita. Era estranho pensar que há quinze anos passados não teria ele notado sua beleza, os pequenos e altos peitos, os punhos delgados, o volume das jovens nádegas. Passaria indistinguível entre suas companheiras: uma negra. Naqueles dias pensava que sua mulher era bela. A pele branca não lhe lembraria então um albino. (21)

Além disso, Scobie gosta da função que exerce como policial. Reduzindo ao mínimo os apetrechos e a mobília no local de trabalho (16), prefere continuar trabalhando ali:

- Deseja demitir-se, aposentar-se, transferir-se, Scobie ?
- Desejo ficar - respondeu Scobie.
- Sua mulher não gostará disso.
- Já estive aqui demasiado tempo para sair agora. ... O senhor sabe que gosto do lugar.
- Acredito. Mas me admiro por quê. (18)

Scobie, caracterizado por virtudes como dever, bondade, verdade e lealdade, aproxima-se muito do herói preconizado por Aristóteles. Apresenta, porém, certas falhas pequenas dignas de menção. Ele fica irritado quando alguns membros do clube criticam Luísa:

Scobie caminhou rapidamente de volta ao salão. Ia deixar-se cair em cheio numa poltrona, mas se deteve. Sua visão moveu-se aos empuxões para pôr-se em foco, mas o suor gotejou no seu olho direito. Os dedos com que procurou limpá-lo tremiam como os de um ébrio. (33)

E é capaz de cometer um pequeno ato de vingança contra Frazer, que a criticou: "Diga-lhe que não precisarei dele para ir ao 'Esperança'". (42) Diante de certas acusações (provavelmente

provocados por Wilson) no interrogatório realizado pelo secretário colonial e pelo Coronel Wright, Scobie exacerba-se diante das perguntas:

Scobie levantou-se

— Posso ir-me, senhor ? Se esses cavalheiros não precisam mais de mim ... Tenho um compromisso.

O suor porejava-lhe na testa. Seu coração pulava de raiva. (163)

A falta de reação diante de certas injustiças cometidas contra ele constitui um ponto negativo: sua reação, por exemplo, diante da nomeação de um outro comissário mais jovem e menos experiente, é praticamente nula. (17-18) A mesma falta de reação verifica-se quando Scobie "fora derrotado na sua interminável luta por alojamento ... perdera seu bangalô no Posto do Cabo, principal quarteirão europeu ... e vira-se relegado para uma casa quadrada de um pavimento, construída ... na parte baixa, trecho de um pântano drenado". (21-22) Luísa também se queixa de que Scobie está sendo relegado ao segundo plano sem reagir:

Viam-no subir para o carro com dificuldade e ela prosseguiu tristemente: — Não é ele o típico homem-segundo ?

O homem que sempre faz o trabalho ?

O policial negro no volante pôs o motor em movimento e começou a dar voltas na manivela, antes de agarrá-la.

— Nem mesmo lhe deram um bom motorista — disse ela. — O motorista bom irá levar Frazer e os restantes para dançar no Posto da Colina. (89)

Lewis faz o seguinte comentário a propósito desta conduta de Scobie:

Ele tem as características de um verdadeiro herói trágico. Mostra-se como um homem bom, muito melhor do que a maioria, imbuído de um senso inviolável de justiça que chega

a irritar alguns de seus colegas ... É um homem capaz e, dentro de certos limites, um homem vigoroso; além disso, é um católico convicto repleto daquela intensidade religiosa tão característica dos personagens de Greene. ³⁹

Deste modo, parece que o protagonista Scobie, com suas qualidades e pequenos defeitos, enquadra-se na definição aristotélica de herói trágico, sendo melhor do que os homens normalmente são. Gerald Else, referindo-se aos heróis trágicos, esclarece que os mesmos se encontram "suficientemente posicionados para provocar nossa compaixão, mas não tão perfeitos para despertar indignação diante de sua infelicidade; estão suficientemente perto de nós para angariar nosso sentimento fraternal, mas não tão perto para privar-se de toda estatura e importância". ⁴⁰

Lewis resume a fábula de O Coração da Matéria, relacionando os erros cometidos por Scobie:

O Coração da Matéria é a narração progressiva [de uma série de acontecimentos apavorantes], a partir do momento inicial quando Scobie é preterido, passando pela decepção de sua esposa irrequieta e amante superficial da arte — uma decepção tão grande que Scobie realiza uma transação dúbia, se não ilegal, com o contrabandista de diamantes Yusef a fim de obter dinheiro suficiente para mandá-la à África do Sul; passando ainda pelo caso amoroso com a jovem viúva Helena Rolt, que ele mantém como amante na ausência de sua esposa; passando pela deterioração rápida de sua vida pública e particular; passando pela agonia — do ponto de vista de um católico — como de receber a Eucaristia em pecado mortal; até cometer o pecado mais grave do desespero e do suicídio com o qual Scobie põe fim à sua vida. ⁴¹

Embora não esteja na relação de Lewis, na opinião de Greene, "la première faille dans l'intégrité de Scobie, c'est a mon avis, la faute professionnelle qu'il commet comme officier de police à propos de la lettre du capitain portugais". ⁴²

Após ser pressionado por Luísa, que queria dinheiro para

passar as férias na África do Sul, e após a decepção com a recusa do gerente bancário de emprestar-lhe o dinheiro, Scobie apresenta-se no navio 'Esperança', para a revista rotineira à procura de objetos politicamente comprometedores. Durante uma rápida conversa com o capitão português ("uma criança sem atrativos, o menino gordo da escola" 56), Scobie recebeu uma mensagem dizendo que "o capitão traz cartas ocultas em seu banheiro". (53) Scobie descobre uma carta escrita pelo capitão a sua filha, Frau Groener, residente na Alemanha. O capitão lhe diz que a carta não tem nenhuma finalidade política ou financeira, sendo uma simples missiva a sua única filha. Descobrendo que ele e Scobie compartilham da mesma fé católica, o capitão reforça o seu pedido de liberação da carta com uma tentativa de suborno. Scobie recusa.

Em terra, Scobie, influenciado pela lembrança do apelo patético do capitão e pela memória de sua filha Catarina, falecida em sua ausência havia três anos, abre a carta (infringindo, assim, os regulamentos de censura em tempo de guerra), convence-se de sua inocuidade e a queima. Scobie tomou tal atitude por dois motivos. Primeiro, o apelo do capitão o fez lembrar de Catarina: "Se o senhor tivesse uma filha, compreenderia"; com ela (Frau Groener) "não se pode esperar sempre para falar". (56) E quando o capitão, descobrindo que Scobie também era católico, começou a agir "como um homem que encontra um conterrâneo num continente estrangeiro". (57) Em suma, os dois "tinham em comum toda a vasta região do arrependimento e do anseio". (57) Mas no âmago da decisão de Scobie estava a compaixão, a mola mestra de suas ações:

Contra o belo, o inteligente e o bem sucedido pode-se travar uma guerra sem piedade, mas não contra quem não possui atrativos. Então a mó pesa em cima do peito. Scobie sabia que teria de pegar a carta e sair. Não podia deixar-se levar pela sua simpatia. (56)

Diante da apreensão da carta, Scobie entra em conflito: seu dever de entregar a carta "fechada aos censores em Londres" (59) parece equilibrar-se com a compaixão pelo capitão e por sua filha "igualmente sem atrativos". (62) Mas a compaixão arraigada de Scobie tinha "realmente decidido [o conflito] horas atrás". (59) Através do recurso sutil de fazer Scobie brincar com a tentação (58-63), o narrador faz com que Scobie se deixe levar pela compaixão:

Somente as batidas de seu coração lhe diziam que ele era culpado, que se havia juntado às fileiras dos funcionários policiais corruptos ... [Estes] tinham-se deixado corromper por dinheiro e ele se deixara corromper pelo sentimento. O sentimento era mais perigoso, porque não se podia avaliar-lhe o preço. (61-62)

O segundo erro cometido por Scobie foi tomar o empréstimo de duzentas libras esterlinas do sírio Yusef. Percebe-se, desde o início, que o amor entre Scobie e Luísa havia se transformado e degenerado em "compaixão":

Nenhum homem podia garantir amor para sempre, mas havia jurado, havia quatorze anos, em Ealing, silenciosamente, durante a horrível e elegante cerimôniazinha entre rendas e velas, que sempre haveria de procurar fazê-la feliz. (66)

Sabe-se também que a presença de Luísa na colônia inglesa caracteriza-se pela falta de vontade e de amigos: "Juntara-se a ele no primeiro ano da guerra fingida e agora não podia ir-se embora. O perigo dos submarinos fizeram dela um traste tão fixo como as algemas penduradas do prego". (16)

A falta de amigos, provavelmente devida às suas pretensões literárias, agrava-se com a vergonha que sente quando Scobie se vê preterido no comissariado. A obsessão de Luísa revela-se pela "compaixão" de Scobie para com ela:

— Contou ela [sra. Castle] que o Comissário vai-se aposentar e que eles preteriram você ... Não terei mais cara para aparecer no clube de novo — disse Luísa.

— Acha que desta vez todos já sabem ? perguntou Luísa.

— Sabem o quê ?

— Que você foi preterido ? ... Eles não gostam de mim — disse Luísa.

Pobre Luísa, pensou ele, é terrível não ser estimado ...

— Minha querida, como você é absurda ! Nunca conheci ninguém que tivesse tantos amigos. — Continuou sem muita convicção: — A sra. Halifax, a sra. Castle ... — e depois decidiu que seria melhor não enumerá-las.

— Todas estarão esperando ali — disse ela — esperando justamente que eu entre ... Nunca desejei vir ao clube esta noite. Voltemos para casa. (24-25, 29)

O desenvolvimento da trama desenvolve-se em função da falta de amor entre Luísa e Scobie, da estadia forçada daquela na colônia inglesa, da sua obsessão oriunda da falta de amigos e do insucesso de Scobie. Luísa propõe: "Se pudéssemos pelo menos ir para a África do Sul". (25) A partir deste momento ela insiste na viagem de férias à África do Sul, mesmo sabendo que era financeiramente impossível para Scobie concretizá-la.

Naquela noite, quando Luísa repetiu o pedido (47), Scobie respondeu: "Tentarei conseguir alguma coisa. Você bem sabe que, se for possível, farei tudo por você — tudo". (47) Este compromisso de Scobie transforma-se num escrúpulo que o narrador assim descreve: "a carga jazia ao lado dele agora e preparou-se para levantá-la". (47)

Após a tentativa frustrante de arranjar dinheiro no banco (51) e após recusar cem libras esterlinas do capitão português como suborno (58), Scobie foi novamente agredido pela esposa, quando esta lhe disse: "Por favor, por favor, faça alguma coisa — você não me ama — Você não ama ninguém". (64-65) De novo ele promete: "Sem dúvida que a amo, querida — disse ele. — Arranjarei esta passagem. Você vai ver". (67) O emprés-

timo que proporcionaria a viagem de férias para Luísa começou a se esboçar nos dois encontros que Scobie teve fortuitamente com Yusef. (35-39, 93-106) Na primeira cena, Yusef propõe amizade e ajuda a Scobie: "Talvez seremos amigos. Isto é que eu gostaria mais do que de qualquer outra coisa do mundo ... Creio que eu poderia auxiliá-lo um bocado". (39)

O segundo encontro de Yusef com Scobie, após o suicídio de Pemberton, enseja a proposta do sírio: "Um empréstimo a qualquer hora, com uma razoável taxa de juros - quatro por cento ao ano. Sem condições". (105) Voltando à cidade, Scobie já havia decidido: "Sei onde posso obter o dinheiro". (109) O narrador omite a cena da transação dúbia entre Scobie e Yusef. Este segundo erro, porém, enraizou-se na consciência de Scobie e, por ocasião de uma outra visita a Yusef (167-171), o narrador descortina o ambiente recluso onde foi cometido:

[Scobie] empurrou o criado para um lado e entrou. O bungalow estava dividido em sucessivos pequenos quartos, identicamente mobiliados de sofás, de coxins e mesas baixas para bebidas, como os reservados de um bordel. Passou de um a outro, afastando as cortinas, até chegar ao pequeno aposento onde havia quase dois meses perdera a sua integridade. (167)

Scobie outra vez cometeu esta falha por causa da compaixão por Luísa. Ele desejava adiar a notícia da recusa de empréstimo pelo gerente do banco: "Se pudesse ao menos adiar o sofrimento, pensava ele, até o raiar do dia". (64) No grande conflito entre a própria integridade e a compaixão por Luísa, o narrador mostra para que lado Scobie pendia, como também os motivos de sua futura decisão:

Teria feito a promessa mesmo que pudesse antever tudo quanto viesse a provir dela. Sempre estivera preparado para aceitar a responsabilidade de suas ações e sempre

estivera meio certo também, desde o tempo em que fizera seu terrível voto privado de que a faria feliz, de quão longe essa ação pudesse levá-lo. (67)

No dizer de David Pryce-Jones, "para proteger Luísa nesta luta unilateral contra sua própria infelicidade, Scobie sacrifica sua integridade adquirida com muito custo".⁴³ Francis Wyndham concorda, dizendo que "sua fraqueza fatal é não suportar ferir aqueles que ama. Sua compaixão por Luísa, uma paixão mais intensa do que o amor, obriga-o a pedir dinheiro emprestado para mandá-la à África do Sul".⁴⁴

O terceiro erro de Scobie foi o caso amoroso com Helena Rolt durante a ausência de Luísa. Por causa dos erros cometidos, "as primeiras concessões foram feitas; conseqüentemente é compreensível que mais concessões acontecerão. O terreno onde Scobie se movimenta foi perigosamente abalado".⁴⁵

No capítulo mais importante de O Coração da Matéria (123-149), o narrador, comentando a respeito do diário mantido por Scobie, pôde resumir os acontecimentos que o levariam a erros ainda maiores: "Somente ele próprio, se se tivesse dado ao trabalho de tornar a ler, poderia ter visto na penúltima frase a enorme brecha que a piedade havia aberto na sua integridade". (128)

É significativo que a primeira data precisa, dia cinco de maio (128), mencionada na narrativa indica o dia em que Scobie chegou a Pende, para receber os sobreviventes do naufrágio. O narrador descreve ligeiramente a última dos sobreviventes: a mocidade do rosto deformado pela exaustão, recém-casada, a viuvez recente, seus dezenove anos, os braços finos e os dedos apertando com força um álbum: "Scobie jamais perdeu a lembrança de como entrou ela na sua vida, em uma padiola, agarrando um álbum de selos e com os olhos hermeticamente fechados". (134)

Uma atração mútua, quase concomitante, começa a formar-se.

Scobie pergunta sobre a saúde da sra. Rolt e se ela já sabe da morte do marido. (141) Começa então a "ler" para o menino doente, outra vítima do naufrágio, quando "de repente, desviando os olhos do menino, percebeu que a sra. Rolt não estava dormindo. Estava de olhos fitos na parede, escutando". (143) Ela se interessou tanto pela história contada por Scobie (144) como por sua pessoa. (145)

De volta à cidade, durante um alarme antiaéreo, Scobie, por acaso, encontra-se com Helena Rolt na choupana: "Pareceu mais tarde a Scobie que era aquela a derradeira fronteira da felicidade que ele havia atingido: estar no escuro, sozinho, com a chuva a cair sem amor nem piedade". (152) A conversa entre Scobie e Helena sugere um relacionamento paternal. Vista pelos olhos paternais de Scobie, Helena era como uma criança; precisava de alguém para tranqüilizá-la;⁴⁶ dissipar-lhe as preocupações;⁴⁷ atendê-la,⁴⁸ e ouvi-la atentamente.⁴⁹

O narrador, porém, numa espécie de prolepse, visualiza o que poderia acontecer a partir desta cena aparentemente inócua e trivial: "Ele saiu, sentindo uma extraordinária felicidade, mas não lembraria isto como felicidade, como se lembraria de ficar no escuro, na chuva, sozinho". (158)

Em seu segundo encontro com Helena na choupana, Scobie iguala-se a Édipo que, inicialmente, irradiava segurança e se sentia seguro. Os vocábulos que sugerem segurança, mas ironicamente indicam o contrário, antecipando o que há de acontecer, são o leitmotiv desta cena:

Estavam completamente à vontade. Parecia a ambos por esta mesma razão estarem a salvos. ... Teve a sensação de que jamais se sentira tão à vontade diante de outro ser humano, durante anos ... nem mesmo quando Luísa era jovem. Mas aquele caso era diferente, disse a si mesmo. Sentiam-se seguros um com o outro. ... Voltou-se de novo para ele e disse: — É tão bom conversar com o senhor. Posso dizer

tudo quanto me der vontade. Não tenho receio de feri-lo. O senhor nada deseja de mim. Estou a salvo.
 - Estamos ambos a salvo. (175, 180-181, grifos nossos)⁵⁰

Parece que, neste ponto da narrativa, começa a funcionar o mecanismo da racionalização de Scobie. Sob a fachada do homem "justo" para a população indígena, de marido compassivo para Luísa, de pai para Helena e de homem sem luxúria, Scobie racionaliza a sua queda. Ele justifica sua infidelidade para com Luísa racionalizando que, através da falta de integridade, ele a fez feliz ao nível de satisfação material. Este mesmo mecanismo de autojustificação encontra-se no "sentimento de paternidade" para com Helena. Os vocábulos conotando segurança proporcionam "razões" de autosatisfação para tranquilizar sua consciência de católico. A justificativa de seu relacionamento com Helena em detrimento do laço matrimonial com Luísa, na opinião distorcida e autodefensiva de Scobie, encontra-se oculta atrás de seu senso de compaixão; maior que seu amor, e de paternidade frustrada. Estes dois últimos motivos nada mais são do que racionalizações.

O narrador focaliza e realça esta falsa segurança através de outros recursos. Helena confessa que a morte de João, seu marido, foi "terrivelmente fácil de vencer". (176) Ela confessa também que abandonou "tudo isso [a religião] quando saí da escola" (178) e que soube enganar o próprio pai porque "João e eu ... nos juntamos, oh ! quinze dias antes de nos casarmos". (179) Estas informações de Helena dirigidas a Scobie proporcionaram-lhe um falso bem-estar: "Teve a sensação de que jamais se sentira tão à vontade diante de um outro ser humano". (180) Além disso, o narrador focaliza a falsa segurança de Scobie: "Ele tinha mais de trinta anos que ela; seu corpo naquele clima perdera o senso de luxúria". (180) Todavia, quando se sente agredido por Bagster que queria entrar

na choupana, "ela permanecia apertada de encontro a ele, com a mão no seu flanco. Quando o som dos passos de Bagster se afastou, ela ergueu a boca e trocaram um beijo". (182) Naquela noite fizeram amor pela primeira vez. A partir desta ação de Scobie dá-se o verdadeiro começo do conflito trágico do protagonista.

O engano cometido por Scobie vem exposto por meio de termos bélicos: "O que ambos haviam pensado que fosse salvaguarda, demonstrou ter sido o disfarce de um inimigo que agia em termos de amizade, de confiança e piedade". (182)

A "compaixão" surge de novo como a mola mestra de sua atitude. Isto fica bem claro quando os olhos compassivos de Scobie focalizam Helena na cama: "Ela jazia na estranha atitude de alguém que recebeu um tiro quando fugia. Pareceu-lhe que estava olhando para uma trouxa de carne para canhão". (182) Embora um sentimento de "estranho júbilo" se manifeste em Scobie após o adultério, prevalece o sentimento de culpa: "Agora, em alguma parte, entre a cabana Nissen e sua casa, havia perdido sua alegria". (182) Por outro lado, a "compaixão" realçou nele o sentimento e a consciência profunda da responsabilidade para com Helena, e ele começou a visualizar o conflito trágico que, mais cedo ou mais tarde, haveria de vir: "A responsabilidade, tanto quanto a culpa, era dele ... Não era um Bagster. Sabia no que se metera. Jurara manter a felicidade de Luísa e agora havia aceitado outra e contraditória responsabilidade". (183) Na consciência de Scobie, o senso de culpa tem uma força demolidora porque ele, como católico, sente que "em alguma parte, na superfície daquelas águas obscuras movia-se a sensação de ainda outra falta e de outra vítima, que não era Luísa, nem era Helena". (183) Nesta alusão a Deus, vítima do pecado do homem, o narrador da edição anterior a de 1971 referia-se mais claramente à traição de Pedro

narrada em Marcos 14:72: "Lá na cidade, os galos começaram a cantar, saudando a falsa aurora". (183) ⁵¹

O quarto erro de Scobie foi a entrega clandestina e ilegal de um pacote aos parentes de Yusef, que, usando de chantagem, o obrigou a fazer por intermédio do capitão português. As concessões de Scobie foram tantas que ele chegou ao ponto de escrever uma carta ousada a Helena. Quando ela o desafiou dizendo: "Você é sempre tão cauteloso" (205), Scobie professou-lhe seu amor "mais do que a mim mesmo, mais do que a minha mulher, creio que mais do que a Deus". (210) A carta contendo as palavras acima e sua assinatura foi colocada pessoalmente por baixo da porta da choupana de Helena. Ela, porém, jamais a recebeu. Yusef apoderou-se da missiva comprometedora, como ele mais tarde confessaria: "O criado dela trouxe-me uma carta". (231) Em troca, Yusef obriga Scobie a entregar "um pequeno pacote a bordo, para deixá-lo com o capitão". (230) Na iminência da chegada da esposa, da "possível descoberta" de sua traição, da revelação à sociedade de sua situação irregular com Helena, Scobie não tinha outra alternativa e, com "uma terrível relutância [que] encarquilhava-lhe os dedos" (233), entregou o pacote ao capitão.

A entrega do pacote por intermédio de Scobie constitui uma infração gravíssima em tempo de guerra. Como sempre, no início, Scobie respondeu como um policial incorruptível: "Por certo, Yusef, não posso fazer isso. Você sabe muito bem". (230) Porém, o leitmotiv "compaixão" surge novamente: na hipótese da entrega da carta comprometedora à Luísa ("Entregarei a carta a ela, tão logo desça em terra", 232), Scobie causaria dano a Helena e estigma a Luísa. Por "compaixão" pelas duas mulheres Scobie submeteu-se à chantagem, comprometendo ainda mais a sua integridade. O senso de culpa e de corruptibilidade de Scobie torna-se evidente quando este vê a própria imagem

refletida no espelho: "Parando diante do espelho viu pousado sobre seus ombros o rosto de um estranho, um rosto gordo, suarento, indigno de confiança". (234)

O quinto erro de Scobie foi ter recebido comunhão em estado de pecado mortal. Logo que Luísa se inteira da infidelidade de Scobie através de uma carta enviada pela **sra. Carter** (314), ela antecipa o dia de seu regresso ("Tenho escrito estou regresso casa tenho sido uma louca pt. Amor", 219) e, reagindo como "inocente" (na tipologia de Lerner), de acordo com o seu caráter, praticamente o obriga a receber a comunhão para se certificar da verdade: "Amanhã é domingo e eu gostaria que fôssemos comungar juntos". (240) Scobie vê-se então diante do dilema trágico. Ele se sente num "laço" (254) com "a felicidade de duas pessoas em suas mãos". (220) Na hipótese de querer receber lícitamente a Eucaristia, Scobie teria de abandonar Helena, confessar seu pecado e voltar à graça. Isso significaria, em sua opinião, entregar Helena ao sensual Bagster (254), assim como teria sido preferível, ainda na opinião de Scobie, que ela não tivesse escapado da morte no fundo do Atlântico. (259) Na hipótese de ficar também com Helena sem receber a comunhão, Luísa ficaria "sabendo" de seu adultério e ela, por sua vez, começaria a sofrer: "Ele sentia os ferimentos daquelas vítimas que ainda não haviam sangrado" (183)⁵² e "se somente pudesse eu, pensava ele, evitar que ela jamais viesse a sofrer de novo ... Mas sabia que se incumbiria de uma tarefa impossível". (244)

Em certa ocasião, quebrando o jejum outrora exigido antes da comunhão, Scobie escapa da recepção sacrílega da Eucaristia. (244-246) Em outra ocasião (252-260) ele sente que comete o sacrilégio, recebendo a comunhão em estado pecaminoso. O mesmo motivo da "compaixão" influi decisivamente em sua opção: "De uma vez por todas agora, custasse o que lhe custasse eter-

namente, estava decidido a limpar-se perante os olhos dela e dar-lhe a certeza de que ela necessitava". (257) O dilema religioso criado pelo triângulo amoroso leva à "solução" que Scobie encontrou no recebimento sacrílego da Eucaristia; como podemos observar num "diálogo" mantido entre Scobie e Deus: "Oh Deus, sou o único culpado, porque todo tempo já conhecia as respostas. Preferi causar pena a Vós, em lugar de causá-la a Helena ou a minha mulher, porque o Vosso sofrimento eu não posso ver". (299)

A recepção sacrílega do sacramento deve-se à sua "compaixão" por Luísa, segundo sua promessa de não fazê-la sofrer. Por outro lado, aprofunda-se o seu sentimento de culpa: " [ele] sentiu na língua o leve gosto de papel de sua eterna condenação". (260) Além disso, a sua ação compara-se à "Missa Negra [onde] o homem furta o sacramento para profaná-lo. É apunhalar Deus, quando Ele está caído ... em meu poder". (244) Por isso, Scobie sente "o temor e a vergonha do ato que iria cometer ... calafriavam-lhe o cérebro". (258) De maneira grotesca, Scobie imagina o efeito de seu sacrilégio:

Teve subitamente um quadro diante dos olhos: o de um rosto sangrando, com olhos fechados por causa da contínua chuva de golpes, a cabeça de Deus, entontecida de pancadas, oscilando para os lados ... E de novo, no Natal — lançando o rosto da Criança dentro da sujeira do estábulo. (274)

O sexto erro de Scobie é a sua convivência no assassinato de Ali, seu fiel empregado. Ali, o único personagem africano descrito detalhadamente, apresenta-se sempre através dos olhos de Scobie. No início, Ali aparece como o servo fiel de Scobie durante quinze anos, "um ano mais do que seu casamento". (24) O relacionamento entre Scobie e Ali caracteriza-se por fidelidade e confiança incomuns. Ali medica a mão

cortada de Scobie (44), serve-lhe chá em sua viagem a Bamba (93-95), assiste-o em sua recaída de malária (100) e jamais preferiu outro patrão. (24) Scobie reconhece a sinceridade de tal amizade: "Podia ver Ali, no espelho do motorista, a acenar com a cabeça, todo radiante. Parecia-lhe que era aquilo tudo quanto necessitava ele de amor ou amizade". (95)

A desconfiança de Scobie desperta-se quando vê o meio-irmão de Ali (empregado a serviço de Wilson) conversando com ele: "Ali estava junto do carro, conversando com outro criado que deslizou silenciosamente, fugindo, quando viu Scobie aproximar-se". (265) Esta desconfiança acentua-se quando Ali surpreende Helena e Scobie sozinhos no carro. (270) Além disso, Ali testemunha a entrega de um diamante (recompensa pela entrega do pacote) enviado por Yusef a Scobie. Embora Scobie tenha o testemunho de quinze anos de serviço a favor de Ali, embora Helena o assegure de sua confiabilidade (270), embora o próprio Ali confesse fidelidade (265), Scobie corrompeu-se tanto que, injustamente, enxerga corrupção em todos:

Parecia a Scobie que uma das qualidades do fingimento é fazer a gente perder o senso de confiança. Se eu posso mentir e trair, o mesmo podem os outros fazer. Não poderia muita gente apostar na minha honestidade e perder sua aposta ? Por que perderia minha aposta em Ali ? Não fui apanhado e ele também não foi apanhado, eis tudo ... estou apenas tentando encontrar um companheiro nesta região de mentiras. (265)

A desconfiança de Scobie em relação a Ali reflete, então, o seu próprio declínio moral e a sua entrega cada vez maior à corrupção. O narrador, que apresenta Ali somente através dos olhos de Scobie, mostra coerência quando este transmite sua preocupação a Yusef.

Ali sabe do caso amoroso de Scobie e Helena como também do suborno de Scobie por Yusef. (279) A informação dada a Yusef

parece ter "acidentalmente posto em movimento uma poderosa máquina que não podia controlar". (280) Em seguida, Scobie torna-se conivente com o assassinato de Ali por Yusef: ao mesmo tempo, instigado por Yusef (sugestões para escrever um bilhete, enviar o anel, entregar o rosário quebrado - 280-281), Scobie colabora e tem suspeitas ("Que irá você fazer, Yusef"; "Yusef, eu devia saber ... "; "Já deviam estar aqui agora"- 280, 282, 284). Esta conivência de Scobie, somada à crença de que ele estava "sendo cuidado" por Yusef (280), contribuiu para o assassinato de Ali:

Varando a janela, por trás da cabeça de Yusef, de alguma parte entre as cabanas misturadas e os armazéns, veio um grito de dor e de medo. Pairava como a ânsia de ar dum animal que se afoga e de novo caiu para dentro da escuridão do quarto, para dentro do uísque, embaixo da escrivaninha, para dentro da cesta de papéis, aquele grito desgarrado e extinto. (284)

O corpo de Ali "jazia enovelado e insignificante como uma mola de relógio partida, debaixo duma pilha de tambores vazios de petróleo. Dava a impressão de ter sido atirado ali para esperar a manhã e os urubus". (285) Ironicamente foi a "compaixão" que tornou Scobie conivente com o assassinato de Ali. O fato de Scobie ter contado a Yusef que queria poupar Luísa do sofrimento que viria com a descoberta da traição incentivou Yusef. Não querendo ser descoberto a propósito de sua tentativa de suborno, o sírio não teve nenhum escrúpulo em mandar assassinar o empregado fiel de Scobie.

O sentimento de culpa tomou conta do coração de Scobie: "Pensou, então: sou eu o homem. Não sabia eu, durante todo o tempo que estive no escritório de Yusef, que algo estava sendo planejado ?" (285) Identificando Deus com o Ali assassinado, Scobie tomou consciência de sua própria ingratidão: "Ó Deus,

pensou ele, eu Vos matei ... Vós me haveis servido, durante todos estes anos e eu Vos matei ao fim desse tempo. Deus jazia ali debaixo dos tambores de petróleo ... Vós me servistes e eu Vos fiz isto. Éreis fiel a mim e eu não confiei em Vós".(286) Como salienta Sean O'Faolain, "a traição de uma forma ou outra: a perfídia, a infidelidade, a deslealdade, a aleivosia, a confiança traída" é o tema constante de Greene.⁵³

A sétima falha de Scobie é o suicídio, ou, como o capitão português o descreveu, "o imperdoável pecado do desespero". (60) A idéia do suicídio surge por ocasião da morte de Pemberton em Bamba. Pressionado por Yusef para pagar suas dívidas e abalado pelo isolamento e pela própria imaturidade, Pemberton, o D.C. de Bamba, suicida-se. Tal "fato" comoveu muito a Scobie, encarregado de investigar o caso. Nesta ocasião Scobie fez duas reflexões importantes sobre o suicídio. A primeira trata da questão da imputabilidade subjetiva do suicídio; diferente da sentença moral que iria ser proferida pelo Padre Clay: "A Igreja ensina ...".(100) Scobie afirma que Pemberton, não sendo um católico, desconhecia a gravidade do suicídio:

O senhor não me irá dizer que há aí alguma coisa imperdoável, Padre. Se o senhor ou eu o fizéssemos seria desesperador ... concordo com o senhor em tudo a nosso respeito. Seríamos condenados infalivelmente, porque sabemos, mas ele não sabia coisa alguma. (100)

Esta reflexão corresponde ao outro lado da moeda quanto ao que vem expresso na epígrafe colocada no início do romance.

A segunda, embutida no sonho que Scobie teve durante um ataque de malária em Bamba, menciona ironicamente a impossibilidade do protagonista cometer suicídio: "Subitamente ocorreu-lhe que esse era um ato que ele jamais poderia executar. O suicídio estava para todo o sempre fora de seu poder ... não podia condenar-se a si mesmo por toda a eternidade ... ne-

nhuma causa podia ter tal importância". (105)

Alguns meses depois, quando os dilemas de Scobie começaram a avolumar-se em virtude do envolvimento com Helena e da volta imediata de Luísa, retorna o problema do suicídio nas cenas do extravio da carta de Scobie (216-220) e da festa na casa dos Fellowes. (221-230) À sua oração, "Ó Deus, dai-me a morte, antes que eu possa causar-lhes infelicidade" (220), acrescenta-se a idéia de morte por suicídio. "Imaginou como seria a sensação de conduzir a morte tão simplesmente, como aquelas aspirinas que agora se agarravam azedas na sua garganta. Os padres diziam à gente que era o pecado imperdoável, a expressão final de um desespero sem arrependimento". (220)

O método para escapar desse dilema, que colocava "a felicidade de duas pessoas ... em suas mãos" (220), parece que lhe foi dado por ocasião do jantar nos Fellowes. Foi uma conversa frívola a respeito do suicídio mas, para Scobie, muito significativa. A doutora Sykes, desaconselhando uma sobredose de narcóticos por ser um método facilmente detectável, opina: "Na minha posição, alegraria uma falsa angina e conseguiria que um de meus colegas receitasse ... ". (225)

A volta de Luísa, a dificuldade de Scobie em encontrar-se com Helena (238), a exigência de Luísa de comungar juntos, as mentiras e os disfarces contínuos e necessários (239-240), a incompreensão de Helena no que concerne seu dilema religioso (242-243); as comunhões em pecado mortal (259-260) criaram-lhe um senso de que "o chão havia cedido sob os pés dele ... e tinha ele a sensação de uma queda, o estômago relaxado, a falta de fôlego, o desespero ... porque não se podia cair tanto, até aquele ponto, e ainda sobreviver". (240) A sua decisão ("Antes mesmo que o fecho houvesse batido, já havia ele tomado sua decisão" - 293) foi motivada pela "compaixão": "Não suportou ver sofrimento e, no entanto, sou o causador dele a todo

instante. Quero sair, sair". (269) Mais tarde confirmaria esta motivação: "O que eu queria era deixar de causar dor aos outros". (291)

O método usado por Scobie e seus preparativos foram também motivados pela "compaixão". Fingindo pré-ataques cardíacos, ele induziu o Dr. Travis, menos experiente do que a Dra. Sykes, a diagnosticar sua "doença" e prescrever-lhe "Evipan". As anotações no diário pessoal não teriam nenhuma contradição e seus compromissos sociais iriam além do dia planejado para suicidar-se. Scobie queria sair do dilema trágico através do suicídio; queria também disfarçar o suicídio sob os sintomas de angina pectoris, a fim de que Luísa e Helena não sofressem com o estigma do suicídio. Desta maneira, Luísa não ficaria "sabendo" do seu adultério, e ambas aceitariam muito melhor um ataque cardíaco: "A felicidade dos outros tinha de ser protegida". (299)

Os sentidos de responsabilidade e de culpa dominam Scobie durante o planejamento e a execução do suicídio, pois ele sabe muito bem que se trata do "maior crime que um católico podia cometer". (299) Assim, ele "colocou o pacote no bolso e entrou, levando a sua morte ... e disse: Ó Deus, sou o único culpado ... Preferi causar pena a Vós, em lugar de causá-la a Helena ou a minha mulher". (299) Esta mesma oração mostra mais uma vez que Scobie conhecia as consequências de seus atos: "Sei o que estou fazendo ... Eu estou-me condenando, signifique isto o que significar ... jamais irei conhecer a paz de novo". (300)

Os sete erros de Scobie são, na opinião de Greene, oriundos de "um orgulho quase monstruoso". ⁵⁴ Mortimer diz que "poucos são os leitores que aceitariam esta opinião do autor expressa na edição revista do romance, ou seja, que o per-

sonagem Scobie pretendia mostrar que a piedade pode ser expressão de um orgulho quase monstruoso".⁵⁵ Spurling tem a mesma opinião: "É extremamente difícil aceitar que tal afirmação ... deva ser a única causa de sua corrupção, levando-o à traição, ao assassinato, ao suicídio e, de acordo com o seu ponto de vista, à eterna condenação".⁵⁶ Outros críticos, porém, afirmam que a hamartia de Scobie consiste no orgulho manifestado sob três categorias: presunção, compaixão e responsabilidade.

Frederick R. Karl localiza o orgulho de Scobie no ideal teórico e inatingível proposto pelo próprio personagem:

Quase todo protagonista importante criado por Greene ... tem uma visão de santidade; todavia, seu conflito interior, freqüentemente vedado para ele, é causado por sua incapacidade de viver de acordo com o ideal proposto. Nestes termos, Greene coloca tensão entre o orgulho e a moderação, muito análoga ao conflito realizado no herói trágico grego. Semelhante a Édipo, cujo orgulho superou sua sensatez, Scobie ... reconhece o quanto ele ficou aquém de seu ideal, o quão vulnerável ele realmente é.⁵⁷

Boardman corrobora a opinião de Karl, quando diz:

Ao tentar fazer o que é correto, desejo próprio do homem justo, Scobie continuamente escolhe caminhos errados. Isso é devido a um falso orgulho em seu próprio intelecto porque seu amor a Deus é tão distorcido quanto sua compaixão pelos outros.⁵⁸

Este orgulho intelectual de Scobie adquire um significado simbólico logo no início quando observamos que em seu escritório havia "um enorme mapa colorido do porto, pendurado na parede. O mapa fora-lhe pedido emprestado por homens mais moços. Não tinha mais utilidade para ele. Toda a linha do litoral da colônia carregava-a ele na retina da memória". (16) A metáfora do mapa, quase um leitmotiv nas obras de Greene, demonstra que

Scobie se engana quando pensa que compreende o mundo, pois na realidade o desconhece.⁵⁹

A presunção faz com que Scobie seja "um personagem trágico porque, igual aos outros personagens-vítimas de Greene, ele tem o conhecimento especial".⁶⁰ Esta presunção do conhecimento especial, ironica e repetidamente realçada, revela Scobie como um profundo conhecedor do lugar e de suas peculiaridades; as frases "sabia muito bem como era tudo isso" e "sabia exatamente o que aconteceria" (19-20) são significativas. Scobie conhece os perigos do cais (40-41), a maneira como lidar com casos delicados como o suicídio de Pemberton (80) e sente-se superior aos outros por causa de sua permanência de quinze anos na colônia. (161)

A sua presunção estende-se à sua condição de católico. Diante do suicídio de Pemberton, Scobie afirma que o conhecimento especial do católico diferencia-o do não-católico. (100) Diante do dilema Helena-Luísia, acentuado por ocasião de sua iminente confissão, Scobie destaca o seguinte ponto: "A desgraça, pensava ele, é que sabemos a resposta. Nós católicos, nos perdemos, sabendo. Não há necessidade para mim de solucionar coisa alguma. Só há uma solução". (253)⁶¹ A mesma presunção manifesta-se quando decide suicidar-se: "No mais, estava a igreja vazia. Scobie sentou-se logo na entrada. Não tinha vontade de rezar ... que adiantaria ? Se se era católico, tinha-se todas as respostas". (299) Através da presunção de Scobie, Greene "exemplifica o tema do orgulho que engana as pessoas quando pensam serem deuses".⁶²

Afinal, a presunção e seu sintoma (o conhecimento especial do policial experiente e do católico) denunciam, mais uma vez, a autodefesa de Scobie. No íntimo ele quer continuar com Helena e não deseja voltar para Luísia, ou, quando muito, quer contemporizar com ela. Devido aos seus princípios católi-

cos, este desejo é reprimido pelo superego. A racionalização de Scobie põe às claras a sua deterioração moral, enquanto não a quer admitir publicamente, nem para si mesmo. A racionalização faz com que ele disfarce a deterioração moral através do pretexto da compaixão.

A "compaixão", outro aspecto do orgulho de Scobie, leva R.W.B. Lewis a afirmar que a hamartia de Scobie

não é a arrogância ou outro tipo comum de orgulho. A desgraça invade a vida de Scobie clara e definitivamente; porém, isso não acontece por causa da hybris. Sua hamartia é um excesso daquela qualidade que Greene chama de compaixão — uma incapacidade de assistir à tristeza ou ao sofrimento nos outros — à qual se adiciona o orgulho quando se sente particularmente responsável pelo alívio da dor. ⁶³

Zabel é mais explícito: "Greene reiteradamente indica a compaixão como o pecado da presunção. Rowe, Scobie e Bendrix sofrem as conseqüências oriundas de assumir uma prerrogativa divina". ⁶⁴ Boardman reitera este ponto de vista: O Coração da Matéria mostra a corrupção do amor pela compaixão. A compaixão de Scobie é um aspecto de seu juízo errôneo, de uma confiança exagerada expressa na metáfora do mapa constante na obra de Greene". ⁶⁵

Scobie, um personagem oriundo da Greenelândia, confunde os termos amor e compaixão. "A palavra compaixão é usada tão levianamente como a palavra amor: a terrível paixão promíscua que tão poucos experimentam". (181) A "compaixão", para Scobie, significa algo muito heterodoxo porque ele a considera a forma mais elevada do amor, imune à sensualidade, ao egoísmo e à felicidade, bem como a maior aproximação da compaixão de Deus relativa ao pecador. O tema da compaixão desenvolve-se de maneira idêntica em dois romances diferentes. Diante da maldade que desfigura o homem, o sacerdote anônimo reflete: "É muito

fácil morrer pelo que é bom ou belo, pela pátria, pelos filhos ou pela civilização ... só mesmo um Deus poderia morrer pelos covardes e pelos corruptos".⁶⁶ O mesmo pensamento vem a Scobie diante da fealdade de Helena:

Não tinha ele senso de responsabilidade para com as belas, graciosas e inteligentes. Poderiam encontrar por si mesmas seu caminho. Era o rosto por causa do qual ninguém se desviaria de seu caminho, o rosto que jamais captaria o olhar oculto, o rosto que em breve se acostumaria às repulsas e à indiferença, que exigia dele lealdade. (181)

Esta compaixão que Scobie, erroneamente, identifica com o amor e julga semelhante ao amor divino, estende-se, no seu modo de ver, ao universo inteiro: "Se se conhecessem os fatos, imaginava ele, sentir-se-ia piedade até mesmo pelos planetas ? Se se alcançasse aquilo que chamam de coração da matéria ?" (137)

A hamartia do orgulho, oculta na compaixão, manifesta-se no amor de Scobie aos nativos e ao lugar:

Por que, imaginava ele, ... gosto tanto deste lugar ? Será porque aqui a natureza humana não teve tempo para disfarçar-se ? ... Aqui se podia amar as criaturas humanas quase como Deus as ama, conhecendo o pior a respeito delas. Não se amava uma atitude, um vestido bonito, um sentimento artificialmente assumido. (38)

Sua compaixão por Luísa equivale, para Scobie, ao amor de Deus para com o infeliz: "Sua mulher estava sentada, sob o mosquiteiro e, por instantes, teve ele a impressão de um pernil, debaixo duma tampa de comida. Mas a piedade marchou nos calcanhares da cruel imagem e fê-la desaparecer". (24)

A descrição de Helen não sugere beleza estética. (135,153) Somente a compaixão a torna bela e atraente para Scobie:

"Observava-a com tristeza, afeição e imensa piedade ... quando

ela se voltou e a luz caiu-lhe no rosto, pareceu feia, daquela feiura temporária de uma criança. A feiura era como algemas nos pulsos dele". (180) Julgando sua compaixão idêntica ao amor universal de Deus, Scobie estende-a a todas as pessoas que considera vulneráveis, feias e rejeitadas: o capitão português gorducho, a menina naufraga que morre em Pende, Pemberton. Como diz Boardman, "Scobie foi algemado pela falsa compaixão e por uma visão exagerada da capacidade do homem de julgar independentemente de Deus ... Scobie julga sua força igual ou superior a de Deus".⁶⁷

Este equívoco que leva Scobie a confundir amor e compaixão, cria o seu dilema trágico. A "compaixão" por Luísa e Helena suscita alguns impasses: Scobie não pode magoar Luísa, recusando receber a comunhão, e não pode magoar Helena, abandonando-a. Diante destes impasses e através de uma inversão conceitual no que diz respeito à crucifixão de Cristo, Scobie tenta justificar o suicídio planejado, argumentando que a morte de Cristo foi suicídio e não assassinato:

Seria mais impossível para Ele estender uma mão de perdão dentro da treva e do caos do suicida, do que ter Ele próprio despertado dentro da tumba, por trás duma pedra? Cristo não fora assassinado. Não se pode matar Deus. Cristo tinha-se suicidado. Perdurara-se ele próprio da Cruz, tão seguramente como Pemberton da travessa do quadro. (220)

Desta forma, Scobie racionaliza que, se Cristo suicidou-se para trazer felicidade a todos, ele também pode cometer "o último desespero" por "compaixão" e em benefício da Luísa e Helena. Como diz Stratford:

A confusão entre amor e compaixão que domina a vida de Scobie em O Coração da Matéria ... faz com que o personagem realize o sacrifício de sua salvação (ao estilo

de Péguay) em benefício daqueles que ele ama. Scobie diz: Contra todo o ensinamento da Igreja, tem-se a convicção de que o amor — qualquer tipo de amor — merece um pouco de misericórdia. ⁶⁸

A responsabilidade de Scobie decorre também de um grande orgulho. No início, o narrador mostra a "paternidade" universal de Scobie (13-14), o que leva David Karnath a comentar: "Há um amor mais inclusivo sugerido no romance — o amor paternal que deseja abraçar a todos". ⁶⁹ No decurso da fábula, porém, percebe-se que esta responsabilidade procede do orgulho. Scobie não ama mais sua esposa, mas não quer torná-la infeliz:

Ele a fitava amargamente, por cima do copo de genebra, vendo nela o sinal visível de seu malogro: a pele um tanto amarelada pela atebрина, os olhos injetados pelas lágrimas. Nenhum homem pode garantir amor para sempre, mas havia ele jurado, havia quatorze anos, em Ealing, silenciosamente, durante a horrível e elegante cerimôniazinha entre renda e velas, que sempre haveria de fazê-la feliz. (65-66)

Ele assumiu esta responsabilidade quando, sem saber como arranjar dinheiro, prometeu mandá-la em férias para a África do Sul: "A carga jazia ao lado dele agora e preparou-se para levantá-la". (47)

Quando Helena, fraca, desprotegida, sem atrativos e beleza, surgiu em sua vida, "tristemente como uma maré de tardinha, sentia ele a responsabilidade erguendo-o até a praia". (178) E depois "sentiu o peso incomum destas duas responsabilidades porque jurara manter a felicidade de Luísa e agora havia aceitado outra e contraditória responsabilidade". (183)

Scobie manifesta o orgulho oculto sob a máscara da responsabilidade quando resiste à vida virtuosa porque não abandona Helena. ⁷⁰ Nem sequer pode deixá-la nas mãos de Deus,

pois desconfia nele:

A voz se calou na caverna e sua própria voz replicou sem esperança:

— Não. Não confio em vós. Amo-vos mas nunca confiei em vós. Se vós me fizestes, fizestes-me com este sentimento de responsabilidade que sempre tenho carregado pela vida, como um saco de tijolos ... Não posso transferir a carga de minha responsabilidade para vós ... Não posso fazer qualquer delas sofrer, a fim de salvar-me. Sou responsável e compreenderei essa responsabilidade pelo único meio que posso. (301)

Na concepção de Scobie, a confiança implica egoísmo: deixar para os outros o que a gente pode fazer.⁷¹ O dilema, então, criado pelo senso de responsabilidade de Scobie, salienta este orgulho e esta falta de confiança. Na visão distorcida de Scobie a ação "egoísta", salvar a própria alma torna-se menos importante do que a ação correta, abandonar Helena e manter-se fiel a Luísa. A ação incorreta mas cheia de compaixão, ficar também com Helena, confere legitimidade para Scobie condenar-se à perdição eterna. Barbara Seward concorda com Lerner, dizendo que a responsabilidade heterodoxa de Scobie determina a condenação da própria alma para levar felicidade aos outros. Esta mesma heterodoxia faz Scobie desesperar e cometer o suicídio em benefício dos outros. A responsabilidade de Scobie, estribada na semelhança com Cristo, que deu a vida para todos, equipara-se absurda e disparatadamente à responsabilidade que Cristo assumiu de salvar a humanidade.⁷²

Os sete erros do protagonista (a destruição da carta do capitão português, o empréstimo de duzentas libras, o caso amoroso com Helena, a entrega clandestina do pacote de Yusef, a comunhão sacrílega, o assassinato de Ali, o suicídio) revelam a hamartia trágica de Scobie, o orgulho (não hybris no sentido de insolência) oculto sob a máscara da presunção, da compaixão e da responsabilidade. Sob a ação da hamartia, Scobie

transforma-se de policial incorrupto, amável, paciente (para com os indígenas), sóbrio, fiel cumpridor de seus deveres religiosos em policial corrupto, marido infiel, heterodoxo quanto à fé e suicida. Scobie, como ánthropos, permanece na colônia apesar de ser preterido para o cargo do comissariado. O policial incorrupto, possuindo em si o germe do orgulho (a presunção, a compaixão e a falsa responsabilidade) adiciona à ultrapassagem do métron as demais hamartias. Transforma-se, então, num policial indigno da confiança da comunidade, de sua mulher e de Deus. Deste modo, Scobie caminha aos poucos para a autodestruição.

Uma vez discutidas a violação da substância ética na colônia e a hamartia do protagonista, examinaremos a ação da Nêmesis como indignação contra a injustiça e reação diante do mal. A Nêmesis verifica-se como reação à violação da substância ética constatada na colônia britânica e à falta trágica do protagonista. A Nêmesis consiste, portanto, numa série de acontecimentos que esquematizam a vingança de uma autoridade sobrenatural, que não tolera a impunidade do mal. Oriunda da hamartia principal, — o orgulho sob a forma tríplice de presunção, compaixão e responsabilidade, — cada um dos sete erros de Scobie apresenta-se como provocador da reação proporcional e progressiva da Nêmesis.

As primeiras ações de Scobie têm a ver com o seu aspecto paterno, a sua vida reduzida ao mínimo, a sua presunção de conhecer o mapa da colônia, o seu amor para com a população indígena, talvez a sua fama de ser incorrupto e, principalmente, a sua passividade diante da preterição do comissariado colonial. Vistos à luz da mentalidade colonial inglesa, as "ações" acima, especialmente a última, contribuem para que Scobie ultrapasse o métron, cometa uma hybris (a violência

contra si próprio), gerando a Nêmesis: o ciúme divino. Scobie torna-se competidor dos deuses.

Luísa é a primeira personagem que, qual Nêmesis, persegue Scobie. Ela foi informada da preterição de Scobie no comissariado pela sra. Castle. Esta informação, somada à sua permanência forçada na colônia, à sua impopularidade e à carência de verdadeiros amigos, fez com que Luísa propusesse a Scobie uma viagem à África do Sul: "Se pudéssemos pelo menos ir para à África do Sul. Não posso suportar essa gente aqui".(25) A obsessão de Luísa com a falta de amigos quase lhe dá ataques de histerismo; por várias vezes ela reitera o pedido: "Eu poderia ir à África do Sul e esperar até você obter licença ... Ethel Maybury está na África do Sul e os Collins. Haveremos de ter amigos na África do Sul". (46-47)

Opondo-se à viagem por falta de dinheiro, Scobie promete: "Tentarei conseguir alguma coisa ... Você sabe que, se for possível, farei tudo por você - tudo". (47) Mas nem o gerente do banco está disposto a emprestar-lhe dinheiro nem Scobie deseja corromper-se, aceitando o suborno oferecido pelo capitão português. O encontro entre Scobie e Luísa mostra a perseguição constante, sentimentalista e histérica de Luísa.(63-68) A ação da Nêmesis desaba sobre Scobie. Luísa chama-o de covarde: "Ticki, por que é tão covarde, por que não me diz que não tem nada feito ?" (63) Luísa, no auge de sua incontinência, diz: "Ticki, não posso suportar este lugar por mais tempo ... desta vez falo sério mesmo. Ficarei louca. Ticki, sinto-me tão solitária. Não tenho um amigo, Ticki". (64) Finalmente ela proclama: "Você não me ama ... Você não ama ninguém".(65) De novo ele promete arranjar o dinheiro da passagem.

Na ausência de Scobie Luísa confessa a Wilson a falta de amor em seu casamento e seu ódio do marido, mas confia na palavra de Scobie: "De um jeito ou de outro, ele conseguirá.

Disse que conseguirá". ⁷³ Após sua vaigem a Bamba, Scobie recebe mais uma investida de Luísa a respeito do empréstimo para custear sua viagem à África do Sul. O sonho que Scobie teve durante o ataque de malária em Bamba (100) e a suspeita de que Luísa cometeria suicídio diante da impossibilidade de arranjar a passagem (108) contribuíram para que a ação da Nêmesis fosse completa e aumentasse o grau de corruptibilidade do protagonista que, referindo-se à sua capitulação e à perda de integridade nas mãos de Yusef, diz: "Sei onde posso obter o dinheiro". (109)

Após passar as férias na África do Sul no período chuvoso, Luísa retorna repentinamente e de novo assume o papel de Nêmesis. Embora Scobie não saiba a verdadeira razão da volta, Luísa retornou porque a sra. Castle lhe havia escrito sobre o caso de Scobie com Helena. (314) Para certificar-se da veracidade dos boatos, ela o persegue, instigando-o a receber a comunhão, que seria uma prova de fidelidade de Scobie: "Henrique, meu bem, você há de pensar que sou muito sentimental, mas amanhã é domingo e eu gostaria que fôssemos comungar juntos. Um sinal de que partimos de novo — pelo caminho reto". (240) Devido à sua "compaixão" por Helena, que ele não quer abandonar, e por Luísa, que ele não quer fazer sofrer, Scobie não se arrepende do adultério, mas a insistência de Luísa para que ele receba a comunhão revela o papel da Nêmesis, que ela desempenha: "Teve ele a sensação de ser apressado por um carcereiro bondoso e sem remorso, para vestir-se para a execução". (245)

Mesmo antes de Scobie receber a comunhão (244-246), Luísa volta ao ataque: "Então, querido, vamos comungar juntos, amanhã de manhã". (253) Scobie reconhece o dilema em que está, vai confessar, mas não recebe a absolvição, tem honestidade suficiente para não se enganar. A mesma cena se repete quando

Luísa insta com ele para irem à Missa: "Querido, disse ela, já está na hora de sair ... Vamos juntos à Missa". (257) Reconhecendo que está fadado a cair na armadilha, ele parece esperar um milagre para não receber a comunhão e não merecer a condenação. No último momento, quando os fiéis estão postos à mesa da comunhão, Luísa, qual Nêmesis, novamente o instiga: "Não vem, querido ?" (259) Antes de receber a comunhão sacrilegamente, ele rezou a Deus em favor de ambas: "Ó Deus, ofereço-vos a minha condenação. Tomai-a. Utilizai-a em favor delas". (260) Luísa, desempenhando o papel de Nêmesis, o fez perder a integridade de policial e a transparência de católico.

Wilson, o outro personagem utilizado para perseguir Scobie, aparece pela primeira vez, como um escriturário da U.A.C., cujos "olhos o traíam — castanhos olhos de cachorro, olhos de perdigueiro". (12) Quase todos sabem que Wilson é um espião enviado pelo governo inglês para investigar o contrabando de diamantes e mandar relatórios sobre os oficiais lotados na colônia. Apenas Scobie não o reconhece, embora o comissário e Yusef tentem convencê-lo da verdadeira profissão de Wilson, que se intromete na vida de Scobie como espião e como "pretendente" de Luísa. Logo no início Luísa torna-se sua amiga literária. Como ambos gostam de poesia, Wilson começa a freqüentar a casa de Luísa com a conivência de Scobie, que se sente aliviado por ter encontrado alguém com os mesmos gostos de Luísa. Este primeiro êxito de Wilson será incrementado pela profecia do hindu que, a exemplo das bruxas na tragédia de Macbeth, prevê um grande sucesso pela frente, com o beneplácito do governo. Este sucesso futuro é duplo: "O senhor capturará seu homem" e "conquistará a senhora de seu coração". (75)

No que diz respeito ao aspecto amoroso, Wilson obtém certo sucesso com Luísa: eles passeiam juntos e se beijam. ⁷⁴

Scobie confia-a a Wilson durante sua ausência. Como Nêmesis amorosa, que indiretamente atinge Scobie, Wilson é tão arrogante que Scobie logo percebe; na despedida de Luísa para a África do Sul, Scobie confessa: "Será uma boa coisa para ele sua partida. Gente dessa espécie torna-se incômoda neste clima". (111) Ao voltar à colônia, Luísa é novamente assediada por Wilson. Em certa ocasião ela lhe dá uma bofetada e seu nariz começa a sangrar copiosamente. (247-252) Scobie chega no momento apropriado e o trata ironicamente. Wilson, como Nêmesis amorosa, aparece apenas no final da fábula, quando Scobie já havia se suicidado. A sua ação nestas circunstâncias foi desastrosa. Examinando o diário de Scobie, Wilson revela a Luísa que Scobie não teve nenhum ataque cardíaco, mas cometeu suicídio. Wilson, então, neutralizou o efeito tranqüilizador que a morte planejada por Scobie iria trazer a Luísa.

Wilson agiu também como Nêmesis política; descrito como "cachorro" e "diabólico descarro" (33), conseguiu penetrar no clube exclusivista onde, todos sabiam, podia espioná-los. Aliado a Tallit, Wilson começa a suspeitar de uma ligação entre Scobie, Yusef e o contrabando de diamantes. (77-81) Scobie aparentemente não considerava Wilson como um espião político, apesar das admoestações do comissário, de Yusef e de Luísa (81-85, 93-106, 109-115), que diz: "Não confiaria nele. Há qualquer coisa de contrafeito nele". (112) Esta suspeita de Luísa já havia sido confirmada: "Ensinaram-lhe na pátria a guardar de memória o pormenor importante, colher a prova certa". (90)

Wilson aparece repentinamente em Pende, quando Scobie e sua equipe haviam se reunido para recuperar os naufragos do navio torpedeado. O verdadeiro motivo da presença de Wilson talvez se deva à fronteira entre a colônia inglesa e a francesa dirigida pelo governo de Vichy. Nesta ocasião Wilson interpelou Scobie sobre o caso dos diamantes escondidos no

papo do papagaio. (123-128) Parecia que Scobie estava protegendo Yusef e o contrabando dos diamantes. Numa cena tensa (146-149) Wilson faz graves acusações contra Scobie: Yusef estaria contrabandeando mercadoria dos armazéns de U.A.C., teria forjado o episódio do papagaio para incriminar Tallit e teria ficado amigo de Scobie, visitando-o com frequência; Scobie teria emprestado dinheiro de alguma fonte duvidosa e estaria interessado em Helena Rolt. As respostas de Scobie caracterizam-se pela calma e pelo auto-controle. Aos olhos de Wilson, porém, Scobie parecia estar de lado de Yusef. Mas Wilson, qual Nêmesis, não deixa de persegui-lo, embora sinta a superioridade do caráter e da experiência de Scobie. Talvez por causa do relatório enviado por Wilson ao governo inglês, Scobie foi chamado a depor diante do comissário, do secretário colonial e do Coronel Wright. (158-164) O relacionamento entre Yusef e Scobie, o caso dos diamantes de Tallit, a possibilidade de ter aceito suborno de Yusef e os meios usados para enviar Luísa à África do Sul foram levantados. Scobie, acostumado à inquirição na corte e com uma experiência de quinze anos de colônia, deu respostas adequadas, que deixaram o coronel Wright satisfeito. (164)

Wilson, porém, não se deu por vencido; empregou um menino africano para espionar Yusef e Scobie. (195) Scobie percebe que Wilson esteve em seu escritório e, além de deixar uma nota, mexeu na gaveta e talvez no fichário. (213-214) Apesar das espionagens de Wilson e da confissão do empréstimo por Scobie, o comissário admite que Scobie é a única pessoa em que ele confia. (215) Este episódio mostra a neutralização da Nêmesis realizada por Wilson.

Nesta altura o dilema trágico de Scobie começou a implicar muitas pessoas. Dirigindo-se ao escritório de Yusef, no cais Scobie encontra-se com Wilson, que agia como espião:

"Dobrando a esquina de um engradado, vinha vindo Wilson". (276) No ambiente tétrico do cais às onze horas da noite, Wilson admite seu amor por Luísa e ameaça revelar tudo sobre o relacionamento de Scobie com Helena, sendo gentilmente rechaçado por Scobie: "Desejaria que você parasse de espionar-me". (277) Wilson então o ameaça de novo: "Um dia haverei de arruiná-lo, Scobie". (277)

A partir deste momento, a narrativa ocupa-se quase exclusivamente da decisão e do fim trágico de Scobie e ignora o homem que parece irrelevante e desprezível. Wilson apenas aparece na cena final quando, qual Nêmesis, aúfere os resultados de suas ações: encontra-se de mãos dadas com Luísa e prova a morte de Scobie por suicídio. (313-315) A morte, meticulosamente planejada por Scobie para não trazer tristeza a Luísa, tem o efeito contrário, graças às revelações de Wilson. Wilson, como perseguidor, desmascara o disfarce da angina pectoris e faz com que a morte de Scobie se torne, nas palavras de Bradley, um "desperdiço trágico".

Helena Rolt age como Nêmesis no caso de Scobie, contribuindo para sua aniquilação pessoal. Helena aparece na narrativa a partir de sua chegada como náufraga (128-134), e logo se inicia um relacionamento "filial" entre ela e Scobie, que se transforma em caso amoroso. (175-183) Helena, todavia, com seu comportamento infantil e ciumento, transforma-se em Nêmesis. (205-211) A corruptibilidade policial acrescenta-se a infidelidade matrimonial, fazendo com que a própria agente se torne um aborrecimento e uma implicância.

A ação da Nêmesis começa quando Helena acusa Scobie de não arriscar sua reputação por causa dela (205), de preferir o trabalho a ela, de não lhe entregar carta ou foto (206), chamando-o de hipócrita: "É uma desculpa maravilhosa [ser católico]. O que não impede de dormir comigo ... apenas o impede

de casar comigo". (207) Quando o desentendimento chega ao auge e ele, por "compaixão", mencionou que não viria mais se isso a tornasse feliz, ela lhe proferiu mais uma acusação: "Ficaria tão satisfeito livrando-se de mim" e "Oh ! quão alegre ficaria você, se isso [o fim do caso amoroso] se realizasse". (209) A carta que Scobie enviou a Helena, que jamais chegou à destinatária, e o encontro seguinte (213-220) propiciaram a paz para ambos. Mas a ação de Helena como Nêmesis fica bem explícita: "Cada frase que [Helena] empregava apertava mais firmemente os grilhões em torno dos pulsos dele". (218) Após um encontro desastrado por ocasião do jantar na casa dos Fellowes (221-232), Helena escreve-lhe uma carta descomprometendo-o das promessas que lhe fizera. A chegada de Luísa e a obstinação de Scobie em ficar com Helena, entretanto, fizeram com que ela desempenhasse com mais intensidade a ação da Nêmesis. Soma-se a estes fatores a incompreensão do dilema religioso de Scobie: ele sabe que não pode receber a Comunhão sem confessar seu pecado de adultério; por outro lado, ele não pode confessar sinceramente se não abandonar Helena em definitivo. Helena não entende este raciocínio tipicamente católico, escarnece dele e o ridiculariza. (244) De novo, ela o acusa de hipócrita ("Você acredita mesmo no inferno ? ... Se você acredita no inferno, por quê está comigo agora ?") e de criar desculpas sutis para abandoná-la ("Ou será apenas um embuste ? ... Não estará você ficando piedoso para meu lado, para arranjar uma desculpa ?"). (243, 244) Scobie colocou seu amor por Helena acima de sua salvação e de seu amor a Deus, quando recebeu a comunhão sacrilegamente. Mas o fascínio do adultério desapareceu: "Quando o mal está feito, o adultério torna-se tão sem importância como a amizade". (266) Em outra ocasião Helena volta a acusá-lo de hipocrisia ("Se você realmente acreditasse, não estaria aqui" - 268) e, mostrando

egoísmo e falta de compreensão diante do sofrimento de Scobie, assume o papel de "mártir". (266) Mais uma vez os problemas criados por Helena deixam marcas profundas em Scobie e a idéia de suicídio se consolida, quando Scobie e Helena decidem separar-se. (289-293) Mas a promessa de Helena de sair de sua vida, porque não deseja prejudicá-lo e porque quer vê-lo novamente como católico praticante, fortalece-o no propósito de suicidar-se: "Antes mesmo que o fecho houvesse batido, já havia ele tomado sua decisão". (293) A ação da Nêmesis neutraliza-se só na aparência; ela se torna mais profunda porque Scobie se decide por algo pior: o suicídio.

Não há nenhuma cena de despedida entre Scobie e Helena. No último dia de sua vida, quando Scobie foi despedir-se dela, não a encontrou em casa e deixou a mensagem "Amo-te" no verso de um selo. A imaturidade sentimental e a solidão de ambos fez com que se tornassem amantes. Mas a diminuição do fascínio do amor proibido transformou Helena em Nêmesis e, qual vingança divina, ela o levou ao "desperdício trágico". Logo após a morte de Scobie ela se entregou ao sensual e irresponsável Bagster.

Em alguns romances e peças teatrais como Fim de Caso e O Living Room, Deus aparece como um dos pontos do triângulo amoroso, desempenhando o papel de Nêmesis, para apoderar-se da amada. No início de O Coração da Matéria percebemos o tratamento normal da questão religiosa: Scobie e Luísa vão à Missa antes da viagem à África do Sul (109-115); Scobie reza antes de dormir em Pende (123-128) como também no leito de morte da menina naufraga (135-139) e vai à confissão quando volta à colônia. (172-173) Parece que a oração sobre a menina naufraga provocaria reações imprevisíveis; já que este tipo de oração integra o corpus narratológico de Greene segundo o esquema oração-execução. Scobie reza a Deus: "Pai, olhai por

ela. Dai-lhe a paz ... Tirai-me a paz para sempre, mas dai a paz a ela". (139) Logo em seguida o narrador mostra o interesse recíproco de Scobie e Helena e, a partir deste momento, chega ao fim a paz tão desejada por Scobie. Na visão de Scobie, Deus, que lhe tirou a paz, será novamente traído: "Em alguma parte, na superfície daquelas águas obscuras movia-se a sensação de ainda outra falta e de outra vítima, que não era Luísa, nem era Helena. Lá na cidade, os galos começaram a cantar, saudando a falsa aurora". (183) A ação da Némesis empreendida por Deus tem como consequência a deterioração moral de Scobie ao ponto de ele escrever para Helena que a ama "mais do que a Deus". (210)

Na chegada do telegrama de Luísa anunciando sua volta repentina, surgiu o dilema "da felicidade de duas pessoas em suas mãos". (220) Parece que Deus aceitou a oração acima mencionada. O dilema de Scobie agrava-se cada vez mais: "Como pode alguém amar a Deus, à custa de uma de suas criaturas". (217) Se ele quisesse amar a Deus, rejeitando o adultério, teria de fazer Helena sofrer, abandonando-a.

Segue-se, mais uma vez, a oração de efeitos imediatos típica de Greene: "Ó Deus, dai-me a morte, antes que eu possa causar-lhes infelicidades". (220) Scobie, então começa a preparar-se para o suicídio disfarçado sob a diagnose de angina pectoris, para não fazer ambas as mulheres sofrer. (221-232)

Deus manifesta-se como um ser inamovível na sua perseguição a Scobie. Quando este pede a Deus que o convença a abandonar Helena (254), a oração não produz efeito, pois Scobie continua colocando Helena acima da própria salvação. As duas primeiras orações eram masoquistas e foram atendidas por Deus; esta última, de salvação e libertação do dilema trágico, não foi ouvida. Scobie sente o peso de Deus-Némesis, quando exclama:

"Ó Deus, ia pensando, como forçais as pessoas a decidir, repentinamente, sem tempo para pensar". (253)⁷⁵

O relato da comunhão, colorido com a nomenclatura medieval bélica, mais uma vez, mostra o poder de Deus que, qual Nêmesis, persegue Scobie até a certeza da condenação eterna. (260) Após este episódio, ele recusa continuar recebendo a comunhão sacrilegamente; como no dia de Finados, no Natal: "a longa cadeia de dias de festa, de missas matinais na primavera e no verão, desenrolando-se como um calendário perpétuo". (274) Deus, porém, não lhe proporciona nenhum milagre para isso não acontecer. A longa cadeia de comunhões sacrílegas prevista por Scobie será quebrada por um mal pior: seu suicídio. O assassinato de Ali apenas apressa sua decisão de suicidar-se.

Neste ínterim, todavia, Scobie ouviu Deus através da voz de sua consciência, quando de sua estadia na igreja. (297-301) Incapaz de rezar formalmente, Scobie mantém um diálogo com Deus. Nele expõe sua culpa, seu desespero, seu senso de responsabilidade. Deus, por outro lado, pede confiança e tempo. Nesta luta, a ação da Nêmesis desempenhada por Deus havia reservado tanto dano moral a Scobie que ele possuía apenas a alternativa do suicídio. O seu orgulho e a presunção obsecaram-no: "Bem vedes, ó Deus, que é um beco sem saída, um beco sem saída ... Levantou-se, voltou as costas para o altar e saiu". (301)⁷⁶ Minutos antes de morrer, a mesma voz o advertiu: "Joga fora estes comprimidos ... Será salvo. Deixa de representar. Sobe a escada para dormir e goza uma boa noite de sono". (308) Novamente o orgulho impede Scobie de seguir o bom senso e, logo em seguida, ele se mata.

A violação da substância ética fatalmente leva à Moirá, impessoal e inflexível, que tanto ultrapassa a vontade dos deuses como a dos homens. O protagonista ultrapassa o métron

por causa da hybris; a Nêmesis, ou ciúme divino, foi acionada. No dizer de Junito de Souza Brandão, "tudo o que este [o protagonista trágico] fizer, fá-lo-ia em direção ao abismo final nos braços da Moira".⁷⁷ A trama de O Coração da Matéria apresenta a Moira por meio de três elementos: símbolos que prenunciam a visão trágica, a falta da visão trágica dos personagens secundários e a visão trágica do protagonista Scobie.

No decorrer da trama de O Coração da Matéria o narrador utiliza o recurso altamente sugestivo dos símbolos para criar o ambiente carregado da tragédia. O símbolo quadriforme uruburato-lagartixa-cão vira-lata, utilizado em relação a Scobie, introduz e realça a visão trágica do protagonista. A introdução de Scobie na fábula acompanha os movimentos de um urubu, símbolo da feiura, mau agouro e morte: "Um urubu bateu asas e transferiu-se para cima do telhado de ferro. Wilson olhou para Scobie". (13) A paz preconizada por Luísa e muito desejada por Scobie, por ocasião da viagem de Luísa à África do Sul, vê-se ameaçada, quando o narrador utiliza os símbolos acima mencionados:

Tudo tinha sido arrumado. Não havia sinal de partida ou da presença de Luísa. Ali retirara até mesmo a fotografia e a metera numa gaveta. Estava realmente sozinho. No banheiro, um rato moveu-se e certa vez o teto de ferro ressoou, como se um derradeiro urubu houvesse nele pousado para passar a noite. (115)

Esta conjunção de símbolos prenuncia a chega de Yusef e de Helena e, conseqüentemente, da catástrofe final.

O símbolo do cão vira-lata encontra-se em posição estratégica no momento em que Scobie reflete sobre o seu amor e a sua aceitação da colônia corrupta: "Por que, imaginava ele, desviando o carro para evitar um cachorro vira-lata morto, gosto tanto deste lugar ?" (38) Em outra ocasião, quando Scobie

já havia decidido corromper-se emprestando dinheiro de Yusef, a ação do cachorro vira-lata sugere algumas premonições: "Havia silêncio por toda a pequena casa, mas lá fora os semifamintos vira-latas ladravam e ganiam". (108) O símbolo do cão vira-lata realça a quebra de integridade que abriria a Scobie a porta do dilema trágico e da catástrofe final.

Já mencionamos dois símbolos altamente sugestivos: as algemas enferrujadas e o rosário quebrado. O primeiro conota a inoperacionalidade e a corruptibilidade do sistema colonial do qual Scobie faz parte como seu principal representante; o segundo conota a impotência da religião que, no caso e na opinião de Scobie, contribui mais para a sua condenação do que para a sua salvação. Estes símbolos político-religiosos parecem sugerir o fracasso do imperialismo e do cristianismo refletidos na inércia de Scobie e realçados na sua derrota moral. Além disso, podem sugerir a impossibilidade de Scobie abandonar o sentimento trágico da compaixão e de superar seus dilemas trágicos através do verdadeiro amor.

Em duas ocasiões principais a imagem de Luísa projeta-se através de Scobie, produzindo efeitos simbólicos. A primeira imagem, que introduz Luísa na fábula, mostra Scobie contemplando a esposa: "por instantes, teve ele a impressão de um pernil, debaixo duma tampa de comida". (24) A segunda imagem, no retorno de Luísa à colônia, parece evocar a volta da morte à vida de Scobie: a fotografia de sua filha Catarina lembrando-o da morte e da volta de sua esposa: "Subiu e da porta de entrada viu o rosto, sob o véu branco da primeira comunhão, olhando de novo para ele. A morte também tinha voltado. A vida não era a mesma sem a morte. O mosquiteiro pendia, cinzento ectoplasma, sobre a cama do casal". (239) Estas imagens da morte não apenas prenunciam o suicídio de Scobie, mas, especialmente, a impossibilidade da esperança e a confirmação da visão trágica do protagonista. Ambas as imagens são provocadas por

ações "inocentes" de Luísa.

Todos os críticos salientam a importância da descrição da travessia de Scobie e sua equipe para Bamba:

Depois, chegou a vez do carro de polícia. Desceram pela ladeira vermelha de laterita para a balsa e foram deslizando com a maior lentidão pela corrente negra, como a do infernal rio Styge, na direção das matas da outra margem. Os dois homens que puxavam a corda da balsa usavam apenas tangas, como se houvessem deixado suas roupas lá atrás, na margem onde a vida acaba e um terceiro homem marcava compasso para eles, tendo como instrumento neste intermúndio, uma lata vazia de sardinhas. A incansável voz do cantor vivo ia-se mudando para trás. (94; grifos nossos)

A descrição física de apenas uma parte da viagem de Scobie até Bamba, para resolver o delicado problema causado pelo suicídio de Pemberton, torna-se, simbolicamente, o divisor de águas do romance: a integridade de Scobie foi mantida até esse momento, "na margem onde a vida acaba". "A outra margem", onde predomina o ambiente trágico criado pelo suicídio de Pemberton, conota a perda da integridade e, conseqüentemente, uma abertura à infidelidade, à corrupção, à heteropraxia religiosa e ao suicídio. O rio, então, é o Estige, um dos rios de Hades, através do qual Carão conduzia os mortos. Este intermúndio escuro e téttrico conota a aquisição da visão trágica, que culminaria no suicídio de Scobie.

O simbolismo dos dois personagens pelos quais Scobie empreendeu as suas duas saídas da colônia inglesa não pode ser ignorado. A primeira saída, sua ida a Bamba, foi marcada pelo suicídio de Pemberton. Em O Coração da Matéria, Pemberton e o binômio desespero/suicídio são sinônimos. A segunda saída, sua ida a Pende, foi marcada pela vida resgatada do mar, simbolizada por Helena, que sobreviveu ao navio naufragado, a

quarenta dias no mar e à morte do marido, para dar nova vida a Scobie. Helena, porém, é um símbolo ambivalente: embora trouxesse uma nova vida a Scobie (sentia "um estranho júbilo, como se houvesse redescoberto algo que havia perdido, algo que pertencia à sua mocidade" - 182), seu relacionamento com ela surgiu de uma conversa sobre os mortos de ambos (Catarina, a filha morta de Scobie e João, o esposo morto de Helena). Além disso, das primeiras impressões, após este primeiro relacionamento, Helena vem associada com a morte: "Ela jazia na estranha atitude de alguém que recebeu um tiro quando fugia" e "estava olhando para uma trouxa de carne para canhão". (182) Estes símbolos de morte são um prenúncio de seu dilema trágico, que o levaria a acentuar sua visão trágica e apressar a morte através do suicídio.

Todos os personagens secundários de O Coração da Matéria são despojados de qualquer visão trágica. A concentração do Bem e do Mal numa única personagem; uma evolução temática e caracterológica desde O Condenado e O Poder e a Glória,⁷⁸ culmina no despojamento da visão trágica dos personagens "planos" e na singularidade da visão trágica do protagonista de O Coração da Matéria.

Em O Coração da Matéria, os personagens secundários são Luísa, Helena, Wilson, Yusef, Ali e Padre Rank, que agem em relação ao actante sujeito Scobie e que contribuem para o desenvolvimento de sua visão trágica, culminando em seu suicídio. A análise dos personagens secundários requer muita cautela porque, com poucas exceções,⁷⁹ estes personagens são sempre vistos através do ponto de vista de Scobie e, consequentemente, coloridos pela sua ótica.

Com exceção do episódio introduzido por Greene na edição revista de 1971⁸⁰ e das três cenas finais, narrando os eventos após a morte de Scobie, Luísa é sempre vista por intermédio de Scobie. Em todas as vezes que o narrador a mostra

"objetivamente", notamos que a sua frivolidade, insistência, insensibilidade e inseqüências religiosas colocam-na no estágio estético; segundo a tipologia de Kierkegaard; tenta realizar todas as suas potencialidades, embora estas não lhe proporcionem mais do que uma felicidade ou satisfação transitória.⁸¹ Carece, pois, da visão trágica, porque, ainda que temporariamente, encontra satisfação e esperança. O episódio ocorrido uns dias após a morte de Scobie, em que ela já está de mãos dadas com Wilson, torna-se muito significativo. (314)

Helena, vista exclusivamente pela ótica de Scobie, apresenta-se como uma personagem infantil e patética; embora tenha tido experiências trágicas: quarenta dias de sofrimento no meio do Atlântico, a viuvez precoce e a solidão numa colônia inglesa. O fato de que ela prescinde de escrúpulos religiosos (178, 250) e facilmente se entrega ao sensual Bagster mostra que ela tem alguma esperança, não percebe a existência de paradoxos e não reflete sobre questões fundamentais. Conseqüentemente, não possui a visão trágica.

O espião Wilson, que Greene admite ter concebido inicialmente como o herói da fábula,⁸² faz parte essencial da trama. Carece ele de dignidade, autoconfiança e verdadeiro talento literário, como se vê pelo episódio do prostíbulo. (197-201) Sua falta de sinceridade, seu comportamento odioso e seu "amor" por Luísa fixam-no no estágio estético; privando-o da atitude agônica diante da morte e frente às questões básicas da vida.

Yusef, que tem uma parte na queda trágica de Scobie, também é um vilão. Ele se aproveita da guerra para proporcionar segurança financeira a si e a seus familiares. Foi a causa material da quebra de integridade de Scobie (empréstimo de dinheiro, entrega do pacote ao capitão português, assassinato de Ali). A espionagem, o suborno, a chantagem e o assassinato dão-lhe condições para exercer a corrupção e o abuso de poder.

Seu dinheiro, provavelmente ganho com contrabando de diamantes, sua esperteza e falta de escrúpulos dão-lhe a esperança e a oportunidade de evadir-se de qualquer confronto trágico. Carece, portanto, da visão trágica.

A singularidade da visão trágica de Scobie contrasta-se com a carência da mesma por parte do sacerdote alcoólatra em O Poder e a Glória. Considerando "O Coração da Matéria ... uma tragédia na tradição clássica",⁸³ o herói trágico ultrapassa os outros personagens em todas as características. O protagonista cresce na medida em que os outros personagens diminuem em importância. Através de seu erro trágico, incentivado por agentes externos, Scobie entra em agonia íntima e chega à anagnórisis, que lhe abre a perspectiva de uma vida sem recursos ou alívio, mas também sem ilusões.

A visão trágica impele o homem a situações fronteiriças, aos limites de sua capacidade. Nestas situações o homem, despido de toda e qualquer proteção, encara as perguntas existenciais: O que é o homem? Será que o homem não é mais do que isso?⁸⁴ Scobie, colocado em tais circunstâncias, é levado, aos poucos e por forças cada vez mais fortes, à situação agônica ou fronteiriça, onde recebe a revelação da verdade sobre si próprio.

Indícios da visão trágica "como uma atitude de vida, latente em todos os homens e que pode ser despertada pela experiência"⁸⁵ manifestam-se logo no início, colocando Scobie em situações extremas muito apropriadas ao fomento da visão trágica.

Ao contrário de todos os habitantes ingleses na colônia, Scobie é o único que nutre um sentimento paternal para com os negros. Os casos da srta. Wilberforce (15-21) e dos policiais amedrontados no cais (39-42) são reveladores. Só ele ama o lugar, em contraste com o ódio de Harris e Robinson,

e sente fascínio por ele: "A magia daquele lugar nunca falhava: ali mantinha ele seu finca-pé na própria margem dum estranho continente". (40) Surgem indícios de isolamento e de afastamento social, elementos indicadores da visão trágica, quando vemos Scobie em seu escritório, cuja mobília e conforto foram reduzidos ao mínimo, e no banheiro de sua casa. (16,43) A sua incorruptibilidade, honestidade, escrupulosidade na prática religiosa e seu catolicismo contrastam com a frivolidade, superficialidade e vida fácil levada pelos ingleses na colônia. O maior indício da visão trágica de Scobie parece estar na sua profunda "compaixão" pela esposa: "A piedade e a responsabilidade atingiam a intensidade de uma paixão". (23) Esta "compaixão", ou incapacidade de vê-la sofrer, somada à responsabilidade de fazê-la feliz, suscita o paradoxo inerente à visão trágica. Para agravar mais a situação e retratar melhor o locus contra o qual se desenvolve a visão trágica, o narrador frisa dois pontos: Scobie não sente mais amor por Luísa, mas apenas "compaixão" e responsabilidade de fazê-la feliz (22), e ela lhe aparece com toda a sua fealdade, sem nenhum atrativo. (22-23)

Assim como o choque existencial da trama de O Poder e a Glória muda profundamente a vida do sacerdote, um outro choque faz com que Scobie entre em um processo de deterioração, motivado pelos paradoxos que enfrenta. Como consequência, nasce a verdadeira visão trágica, pela qual Scobie se vê nu e sozinho, enfrentando as forças demoníacas nele e ao redor dele.

O choque existencial em O Coração da Matéria vem com a preterição de Scobie para o comissariado, cujo efeito ele sentiu de modo indireto, pois já havia absorvido a notícia com resignação. Luísa, recebendo a notícia da preterição de Scobie através da sra. Castle, coloca-lhe o problema do

seu ponto de vista: ela não aguentaria mais as pessoas da colônia, porque logo começariam a falar dessa vergonha (24-25), e ela continuaria numa situação mais dramática, sem amigos. (29, 34) Pediu, então, que Scobie lhe proporcionasse umas férias na África do Sul. Scobie começou a sentir o choque existencial a partir deste pedido insistente, exorbitante e irresponsável de Luísa. O choque existencial, recebido assim indiretamente, provocaria uma série de situações paradoxais e dilemas cada vez mais complicados, que o levariam ao suicídio. A partir daí, a ação do romance dramatiza "o mistério absoluto do destino individual" do protagonista.⁸⁶

O tema do "mistério absoluto do destino individual" desenvolve-se através dos dilemas e do sentimento de culpa, ambos prenunciados pelo suicídio de Pemberton e pela morte de Catarina. O suicídio de Pemberton faz com que Scobie tenha um sonho cheio de pesadelos (93-106) que, na opinião de Marie-Béatrice Mesnet,⁸⁷ libertou um impulso autodestrutivo congênito. O suicídio de Pemberton e as circunstâncias em que foi praticado são prenúncios da sucessão de dilemas que atormentaria a vida de Scobie. A morte de sua filha Catarina aos nove anos de idade, acontecida três anos antes do início da fábula, deixou-lhe resquícios de culpa e de auto-acusação, elementos que se tornarão cada vez mais sombrios.

Sewall, discutindo as características do trágico, diz:

O que define o sofrimento trágico é a agonia do dilema, o conhecimento da ambiguidade em cada escolha. A capacidade de tal sofrimento tem sido a característica do herói trágico: [o protagonista] sente-se preso entre a necessidade de agir e o conhecimento de culpa inevitável.⁸⁸

Para Scobie, o dilema do confisco da carta do capitão português não passa de um ensaio (52-63) em vista dos dilemas

posteriores e moralmente mais graves. Nas pontas do triângulo estão a obrigação de entregar a carta às autoridades britânicas; a pessoa do capitão português, cuja carta se mostra politicamente inócua, e a compaixão de Scobie, especialmente exacerbada pela lembrança de sua falecida filha Catarina. Scobie precisava agir, enfrentando o dilema provocado por este acontecimento: se ele entregasse a carta aos censores, ofenderia o espírito paternal do capitão e feriria o seu sentimento de pai para com sua filha falecida; se ele não entregasse a carta às autoridades britânicas, deixaria a corrupção penetrar em sua vida ilibada. A compaixão venceu a batalha e "somente as batidas de seu coração lhe diziam que ele era culpado, que se havia juntado às fileiras dos funcionários policiais corruptos ... Ele se deixara corromper pelo sentimento". (61-62)

A exploração desta experiência revela as capacidades e as possibilidades de Scobie, produzindo seus frutos trágicos, com a finalidade de levá-lo a descobrir a verdade.

A visão trágica, na opinião de Sewall,⁸⁹ apresenta o homem como questionador e irrequieto, enfrentando as forças misteriosas e demoníacas, em sua natureza e fora dela, como também o sofrimento e a morte. Foi justamente diante da morte precoce de Pemberton que Scobie questionou de maneira veemente a condenação do suicídio pela Igreja. (99) O padre Clay, o representante oficial da Igreja e de sua doutrina, sucumbe diante do questionamento de Scobie: a imputabilidade do suicídio nestas circunstâncias é insustentável por causa da ignorância intransponível do agente, de sua pouca idade e de sua falta de experiência de vida. (99-100) Foi a primeira invectiva de Scobie contra a moral tradicional e um brado de dor diante da posição rígida da Igreja.

A insistência de Luísa para sair da colônia e passar

as férias na África do Sul agrava a situação de Scobie e lhe impõe uma decisão urgente. Outra vez Scobie se encontra diante de um dilema: se emprestar dinheiro de Yusef numa operação ilícita em tempo de guerra, por causa da suspeita de ser o sírio um contrabandista de diamantes, e como tal, um inimigo em potencial do Estado, Scobie se tornará conivente e cúmplice das atividades ilegais de Yusef; se não emprestar dinheiro de Yusef, Scobie contraria a vontade e as expectativas de Luísa. Como ele jurara que "sempre haveria de procurar fazê-la feliz" (66), a compaixão venceu de novo e Scobie, numa operação dúbia, emprestou dinheiro de Yusef. A visão trágica realça o papel do dilema e da ambigüidade. O dilema foi resolvido pela compaixão; sua solução, porém, daria a Luísa a oportunidade de ir a África do Sul e a Scobie, a chance de ficar e lançar-se aos braços de Helena.

Scobie fica livre da imputabilidade dos atos acima mencionados no que diz respeito ao seu foro íntimo, à sua consciência católica. Foram talvez atos dúbios e imprudentes, especialmente quando praticados em circunstâncias bélicas. Por meio deles, entretanto, foram introduzidos dois graves problemas na vida ética de Scobie, ensejando uma deterioração maior através do enfrentamento de outros dilemas moralmente mais comprometedores. Em primeiro lugar, Scobie sente-se corrompido após a resolução dos dois dilemas. "Ele se deixara corromper pelo sentimento" (62) e qualifica o empréstimo como "crime" e "perda de integridade". (167) Esta corruptibilidade desencadearia, num processo trágico, uma série de dilemas eticamente mais momentosos. Em segundo lugar, fica salienta o papel da compaixão como causadora da corruptibilidade. Daí por diante, vão aparecendo dilemas mais comprometedores, que acentuam o aspecto trágico de Scobie, levando-o deterministicamente ao desfecho final.

O episódio do hospital em Pende dá início a outro dilema trágico de conseqüências mais sérias. (135-139) As reflexões de Scobie diante da situação desesperadora dos náufragos aguçaram ainda mais sua visão trágica: "Que coisa absurda era esperar felicidade num mundo tão cheio de miséria". (137) Num desabafo dirigido ao universo, qual Lear em seu desespero, ele imagina: "Se se conhecessem os fatos, ... sentir-se-á piedade até mesmo pelos planetas ? Se se alcançasse aquilo que chamam de coração da matéria ?" (137) Cuidando dos três náufragos no hospital de Pende e percebendo a agonia de uma menina de seis anos, Scobie lembra-se de sua filha falecida; movido pela compaixão, orou a Deus, propondo a troca de sua felicidade pela paz da menina. Deus deu à menina a paz e a libertação do sofrimento na morte. Assim, a paz de Scobie fica comprometida para o resto da vida, por causa de sua "compaixão". Semelhante fato aconteceu em O Poder e a Glória, Fim de Caso e O Ministério do Medo, quando o sacerdote mexicano, Sarah e Arthur Rowe, respectivamente, comprometeram sua segurança material em troca da felicidade dos outros. Nas palavras de Lewis,⁹⁰ em O Coração da Matéria a compaixão transforma-se tragicamente em terror, porque o agente que Deus escolheu para tirar a paz de Scobie, Helena Rolt, estava inconsciente no mesmo quarto. O triângulo amoroso aí criado levaria Scobie ao dilema trágico e ao suicídio final.

O terror trágico invade a narrativa quando a prece de Scobie põe em foco a barganha agônica entre Deus e o homem: Deus confisca a paz e a felicidade do protagonista em troca da garantia de vida de outrem. Cria-se, então, ao nível narrativo (e não ao nível da ortodoxia religiosa de Greene) a tensão terrível entre o elemento divino e o elemento humano. Esta tensão pode ser, mutatis mutandis, uma versão moderna da tensão entre o Destino e a Liberdade, própria da tragédia grega.

No primeiro encontro de Scobie com Helena, após sua chegada à cidade portuária, vemos, por meio de ambigüidade e ironia, o difícil equilíbrio exigido de Scobie: propenso ao adultério e em liberdade para continuar íntegro e fiel. O determinismo latente na narrativa indica o rumo inexorável dos acontecimentos. Scobie recorda "aquelas feições" características de Helena, mostra-se inocentemente paternalista, sente o surgimento da compaixão diante do "rosto jovem e devastado" (153), diante de sua fragilidade e inocência. Há, porém, um certo determinismo no agir de Scobie, quando procura Helena por ocasião de uma rotina disciplinar em tempo de guerra. "Pareceu mais tarde a Scobie que era aquela a derradeira fronteira de felicidade que ele havia atingido: estar no escuro, sozinho, com a chuva a cair, sem amor nem piedade". (152) A conversa de Scobie tranquilizando-a, mostrando-se disponível e ouvindo-a com interesse culmina em uma declaração franca e singela de Helena, seguida de ironia:

Ambos tinham uma imensa sensação de segurança: era amigos que nunca podiam ser outra coisa senão amigos. Estavam protegidamente divididos por um marido morto, uma esposa viva, um pai que era pastor protestante, uma professora de jogos que se chamava Helena e anos e anos de experiência. Não tinham que preocupar-se com o que teriam de dizer um ao outro. (157)

As insistentes alusões à segurança, aos impedimentos, à diferença de idade e à experiência dão uma falsa impressão de convivência tranqüila. Mas, por trás das aparências, percebemos exatamente o contrário, ou seja, a caminhada determinista de Scobie em direção ao Destino e à queda trágica. Alguns indícios do difícil equilíbrio entre o Destino e a Liberdade revelam-se no final da cena: "Ele saiu, sentindo uma extraordinária felicidade, mas não lembraria isto como felicidade,

como se lembraria de ficar no escuro, na chuva, sozinho".(158) A compaixão ainda predomina e, embora Scobie não suspeite, começa a surgir o terror, que será dissipado por uma dose excessiva de comprimidos.

O episódio de Scobie na presença das altas autoridades governamentais, quando foi inocentado das acusações levantadas por Wilson (158-164), e a sua confissão ao Padre Rank, quando saiu absolvido (172-173), contrastam-se com os episódios seguintes, onde se narra o adultério de Scobie.(175-183) Embora a primeira cena ainda tenha um cunho altamente irônico, notamos com clareza que o determinismo levaria Scobie ao terror trágico. O insistente uso das expressões "à vontade" e "a salvo", tentando camuflar o que há de vir, mostra-se inócuo diante de sua queda vertiginosa. Scobie foi deterministicamente colocado pela compaixão nas mãos do Destino: "Tristemente, como uma maré de tardinha, sentia ele a responsabilidade erguendo-o até a praia" (178); esta responsabilidade não se direciona "para com as belas, graciosas e inteligentes", mas sim para "o rosto por causa do qual ninguém se desviaria de seu caminho, o rosto que jamais captaria o olhar oculto, o rosto que em breve se acostumaria às repulsas e à indiferença". (181) A partir deste episódio, Scobie sente que a compaixão e a responsabilidade, provocadas pela feiúra de Helena, seriam "como algemas nos pulsos dele". (180)

Racionalizando, Scobie chama a infidelidade de responsabilidade e, através deste engano, aprofunda-se ainda mais no dilema e na ambigüidade. As verdadeiras algemas consistem no mecanismo da autojustificação, para defender-se de suas atitudes incorretas do seu ponto de vista católico.

A liberdade que Scobie julgava ter, mostra-se, a partir de agora, como algo ilusório e, seguindo seu curso normal, levá-lo-ia ao conhecimento de si mesmo e à sua tragédia.

A integridade de que Scobie se orgulhava mostra-se sem sustentação, sem base ou alicerce e levá-lo-ia ao desespero final.

Continuamos a ver a relação irônica entre a liberdade de Scobie para abandonar Helena e o seu destino de emaranhar-se cada vez mais no intricado triângulo amoroso. A luta entre o divino e o humano pela posse de Scobie é cada vez mais dilacerante. Um certo esfriamento na relação amorosa entre Helena e Scobie (205) preservaria um pouco da liberdade de Scobie. A compaixão, porém, já havia diminuído substancialmente esta liberdade: "Jamais se libertaria disso. Conhecia por experiência, como a paixão morre e como o amor se vai, mas a piedade sempre fica. Nada jamais diminui a piedade".(206) Scobie mesmo reconhece que "entregara-se em suas mãos". (207)

Voltando para casa após este encontra desagradável com Helena, Scobie parece tentar recuperar sua liberdade:

Lá fora, com a chuva esfriando-lhe o rosto, correndo pelas suas mãos, ocorreu-lhe quão mais fácil poderia ser a vida, se fizesse o que Helena dissera. Iria para casa, fecharia a porta, ficaria sozinho de novo. Escreveria uma carta a Luísa, sem nenhum artifício. E dormiria como havia semanas não dormia, sem sonhos. No dia seguinte, o escritório, a sossegada volta para casa, a refeição da noite, a porta fechada. (209)

Este monólogo interior, como sinal da possibilidade de Scobie ainda recuperar a liberdade e não cair no determinismo, transforma-se em mais um degrau rumo ao destino trágico. A carta escrita por Scobie a Helena, confessando-lhe um amor acima de tudo e de todos, indica o quanto Scobie está nas mãos da Moira e o quanto o elemento divino está perdendo nesta luta pela alma de Scobie, "fato" este simbolizado pela ferida infeccionada: "As feridas inflamavam com a umidade. Nunca cicatrizavam. Arranhe o dedo e em poucas horas haverá

nele uma pequena camada de pele esverdeada. Subindo a colina, transportava consigo uma sensação de corrupção". (210)

Em mais duas cenas irônicas (211-213, 213-216), temos os encontros de Scobie com Padre Rank e com o comissário, ambos depositando plena confiança nele, perto das cenas com Helena. Esta colocação mostra o distanciamento de Scobie do seu ideal e o seu mergulho no determinismo trágico. Scobie vai à casa de Helena e ela o desobriga do seu amor e da sua compaixão, deixando-o livre: "Não deixe que eu possa vir a causar-lhe algum dano". (218) Nos episódios da carta roubada e do telegrama de Luísa, que ele encontrou em casa, Scobie percebe que se "apertava[m] mais firmemente os grilhões em torno dos pulsos dele". (218) A diminuição considerável da liberdade e a entrega ao Destino são realçadas quando, nesta mesma cena, Scobie diz por duas vezes "enquanto estiver vivo", sugerindo as primeiras idéias de suicídio.

A chegada inesperada de Luísa precipitou os acontecimentos por causa do dilema trágico que mais cedo ou mais tarde Scobie teria de enfrentar: "A felicidade de duas pessoas estava em suas mãos". (220) Seu amor verdadeiro por Luísa degradou-se até a compaixão, procurando ele apenas fazê-la feliz. Seu amor por Helena logo também se transformou em compaixão. O dilema trágico persiste quando ele diz: "Estarei sempre aqui, se você precisar de mim, enquanto estiver vivo" (219), um juramento tão indestrutível como o voto feito diante do altar de Ealing.

Os "juramentos" feitos a Helena: "Amo você mais do que a mim mesmo, mais do que minha mulher, creio que mais do que a Deus ... Mais do que qualquer coisa no mundo desejo fazê-la feliz" (210); "Não vou abandoná-la" (244), assemelham-se ao seu sentimento para com Luísa: "Se somente pudesse eu, pensava ele, evitar que ela jamais viesse a sofrer de novo -

poderia adiar o sofrimento, era tudo, mas carregava-o consigo, infecção que mais cedo ou mais tarde ela acabaria por contrair". (244) Scobie mesmo percebe o aspecto negativo de sua compaixão por Luísa e Helena: "Mas sabia que se incumbiria de uma tarefa impossível". (244) Esta percepção deixa Scobie sem alternativas: ele não quer abandonar Helena, porque isso lhe traria desgosto e a colocaria nas mãos de Bagster; ele não quer que Luísa saiba de seu amor por Helena, porque isso a deixaria triste. O fato de que os acontecimentos o deixam sem escolha anula a liberdade e o conduz ao determinismo, como na tragédia faustiana, rumo ao fim trágico, para que as outras pessoas, Luísa e Helena, possam ter a paz desejada.

O episódio do roubo da carta de Scobie endereçada a Helena e a chantagem subsequente feita por Yusef são sintomas da falta de liberdade de Scobie e da predominância da compaixão na solução de mais um dilema trágico. Se Scobie não levar o pacote de Yusef ao capitão, para ser entregue em Lisboa, Yusef entregará a carta comprometedora a Luísa. Se Scobie aceder à chantagem de Yusef, mais uma vez cometerá um crime aos olhos do governo inglês. A diminuição da liberdade e a deterioração de Scobie chegaram a tal ponto que ele apenas ensaiou uma objeção. Logo, porém, aceitou o encargo.

Scobie fez uma tentativa de equilíbrio entre a liberdade e o destino no caso da comunhão sacrílega que, na opinião dele próprio, foi um dos fatores determinantes de sua decisão de suicidar-se. Logo na chegada, Luísa propõe a ida à comunhão, criando um dilema trágico para Scobie. Se ele não fosse à comunhão, Luísa confirmaria seu caso com Helena; se ele fosse à comunhão em pecado mortal, cenas bizarras de um Deus ferido ocorreriam, aumentando o seu sentimento de culpa. Nesta primeira ocasião, fingindo uma dor no peito, ele toma

uma dose de bebida alcoólica e, assim, quebra o jejum eucarístico . Este artifício deu-lhe uma certa margem de liberdade. Sente-se, porém, o determinismo fechar-se ao redor dele: "Deus apenas escapou de mim, pensou Scobie, mas escapará sempre ?" (246) A confissão não lhe tirou a idéia de continuar com Helena, e ele sente que o Destino o obriga a tomar a comunhão em pecado mortal. Sinais de liberdade começam a aparecer nesta cena. A própria Luísa, antes de sair de casa, dá-lhe a condição de exercer a liberdade: "Querido, se você não está bem, fique onde está. Não quero arrastá-lo à missa". (257) Scobie entendeu esta proposta como uma armadilha. Mas foi durante a missa que ele sentiu a força do determinismo esmagador. Todavia, percebeu que podia escapar ("Eis a segunda oportunidade, pensou ele" - 259), Deus poderia operar um milagre (259) ou poderia haver uma hesitação por parte do celebrante. (260) Deterministicamente, porém, ele recebeu a comunhão em pecado mortal. O destino, mais uma vez, venceu e esmagou a liberdade.

O assassinato de Ali pode ser visto como a resolução de um dilema trágico. Scobie começa a suspeitar de Ali, seu servo fiel por quinze anos. Se Ali estivesse de fato espionando Scobie, cujo caso amoroso chegaria então ao conhecimento de Wilson, a felicidade de Luísa e o desmascaramento de Helena estariam garantidos. Isto não ocorre em virtude de uma conversa de Scobie com Yusef e do assassinato subsequente de Ali. Scobie pressentia que Yusef estava planejando algo nefasto, porém, para salvar a situação das mulheres, preferiu a inércia e a hesitação. Helena e Luísa escaparam da desgraça enquanto Ali morreu sacrificado. Este episódio deixa bem claro a diminuição da liberdade de Scobie e o fortalecimento proporcional do determinismo até a conivência com o assassinato.

A compaixão transformada em terror trágico chega ao auge no planejamento do próprio suicídio por Scobie. As orientações médicas que "recebeu" da Dra. Sykes, as consultas na enciclopédia de Robinson, o diagnóstico fingido revelado ao Dr. Travis (221-232; 261-270; 297-301), as anotações fictícias sobre insônia no diário, a temperatura e o estado geral de saúde revelam a sua meticulosidade para suicidar-se sem dar tristeza às duas mulheres. Esta última etapa do dilema trágico revela-se através do seguinte raciocínio: as contradições existenciais e a deterioração moral determinaram o suicídio. Mas como "a felicidade dos outros tinha de ser protegida" (299), simulando de novo angina pectoris, Scobie comete suicídio: "Era mais fácil perdoar um homem de meia-idade que morria de angina, do que um suicida". (299) O suicídio, porém, não deixa de se apresentar como um profundo egocentrismo.

A oração feita à beira da cama da menina de seis anos em Pende surtiu um efeito trágico. Scobie barganhou sua felicidade terrestre pela paz da menina náufraga, identificada com Catarina. Além de ser uma proposta unilateral e desonesta, é essencialmente egoísta. A passagem sucessiva de um dilema trágico a outro trouxe-lhe uma sensível diminuição de liberdade, um determinismo inevitável e o terror trágico proveniente da compaixão deteriorada. Esta trajetória não lhe oferece nenhuma saída, nenhuma consolação filosófica ou religiosa e nenhum alívio natural. Na tipologia de Kierkegaard, Scobie é o herói situado no estágio ético que se rebela contra a autoridade deste mesmo absoluto ético, o "amor" por Helena e a proibição do suicídio. Scobie estendeu o olhar para além da sociedade e suas leis. Seu fim trágico, porém, o enaltece porque ele olhou com desafio para aquelas contradições cósmicas insolúveis, que ditaram a sua queda, o que vem a ser a essência da visão trágica de Scobie.

O narrador não nos revela se Scobie alcançou a transcendência, se deu o salto da fé. O suicídio de Scobie provém, talvez, da situação que o cristalizou para viver na contemplação do nada. Mas a epígrafe de Greene no início do livro e a reflexão de Padre Rank, qual coro grego, deixaram em aberto a questão da chegada ao estágio religioso.

A transformação da compaixão em terror trágico, realizada ao nível ético, faz-se acompanhar da deterioração de Scobie ao nível religioso. A visão trágica de Scobie provém não apenas da visão existencial (uma resposta radical à situação existencial acima mencionada), mas também da consciência religiosa. Estes dois níveis aguçam e realçam a profundidade da tragédia, o hiato existente entre o destino e a liberdade e o alcance do conceito de condenação eterna, um ponto chave para Scobie.

A barganha que Scobie faz (135-139) tem um alcance muito maior do que o esperado. O confisco da paz de Scobie ocorre também ao nível religioso, para que Deus devolva a paz à menina náufraga. A consequência desta estratégia do narrador é o terror que se apodera de Scobie e sua coragem de enfrentar a condenação eterna que, em sua opinião, realizar-se-á por causa da comunhão sacrílega e do suicídio. Semelhante barganha ao nível religioso, um elemento tipicamente faustiano, é um leitmotiv em vários romances de Greene. No contexto dos romances de Greene, a barganha jamais deixou de ser uma estratégia para pôr em evidência seu aspecto fraudulento, embora inconsciente, e egocentrista. O sacerdote mexicano reza: "Meu Deus, dai-me uma morte qualquer, sem contrição, em pleno pecado — contanto que se salve esta criança".⁹¹ Sarah em Fim de Caso reza: "Faça com que ele esteja vivo e vou ter fé. Dê-lhe uma chance ... Eu o amo e farei qualquer coisa se Você fizer com que ele esteja vivo. ... Vou desistir dele para sempre, deixe apenas que ele esteja vivo e que

tenha uma chance".⁹² Em O Coração da Matéria Deus dá a paz à menina, que talvez representa Catarina, cuja morte Scobie não teve ocasião de presenciar. Por outro lado, a salvação eterna e a paz religiosa são tiradas de Scobie. Ele, deixando-se cair cada vez mais nas garras do Demônio através do adultério, do assassinato, da comunhão sacrílega e do suicídio, já se julga eternamente condenado. O terror trágico de Scobie consiste nesta conjugação dos dois níveis, que deixa o protagonista, como herói trágico, só e rebelde.

Consideremos, então, a trajetória de Scobie rumo à condenação eterna. A justificativa do nível religioso encontra-se na proposta de Greene de recuperar o senso religioso no romance inglês que, na sua opinião, ter-se-ia perdido desde Henry James.

O adultério cometido por Scobie na noite em que ficou com Helena parece ter-lhe despertado problemas de consciência, como o sentimento de culpa e a responsabilidade para com a amante. (175-183) As frases são de tal maneira carregadas (183)⁹³ que o próprio narrador se torna a Nêmesis de Scobie para, logo em seguida, destacar a dimensão religiosa do adultério: "Em alguma parte, na superfície daquelas águas obscuras movia-se a sensação de ainda outra falta e de outra vítima, que não era Luísa, nem era Helena". (183) O texto sugere que, além da injúria contra Luísa e Helena, há Alguém que vai receber o mesmo tratamento, ou seja, Deus. Aquela "outra vítima" é, na opinião antropomórfica de Scobie, o próprio Deus, que sofre por causa dos pecados que ele iria cometer. A edição anterior à de 1971 termina com uma frase acrescentada a esta cena; ela indica, com maior clareza e através de termos bíblicos, que o adultério cometido por Scobie constitui-se em traição contra Deus: "Lá na cidade, os galos começaram a cantar, saudando a falsa aurora". (183)

Enquadram-se neste nível religioso as preces de Scobie que, com suas características de efeito imediato, revelam a visão trágica do protagonista, a barganha com Deus e o dilema trágico, cuja única solução está no sacrifício da própria salvação eterna em troca da felicidade de Luísa e Helena.

No auge de seu envolvimento com Helena e na iminência da chegada de Luísa, Scobie faz uma prece faustiana: "Ó Deus, dai-me a morte, antes que eu possa causar-lhe a infelicidade". (220) Semelhante prece Scobie faz antes de ir à confissão: "Ó Deus, se porém, eu Vos abandonasse em lugar dos outros, puni-me, mas deixai que os outros obtenham alguma felicidade". (254) Scobie, então, receberia a morte, que nos dois contextos significa a condenação eterna, enquanto Luísa e Helena ficariam com a felicidade. A barganha foi feita: Deus "perderia" a alma de Scobie, que ficaria prejudicado em sua salvação eterna, mas Helena e Luísa ficariam com a felicidade. Este prejuízo eterno de Scobie associa-se ao conceito de chuva: "A chuva caía como lágrimas" (209) e "o céu chorava sem parar em torno dele. Tinha a sensação de feridas que nunca cicatrizam". (210)

Esta barganha religiosa dá a Scobie um senso de rebel- dia por causa do terror da ambigüidade e da "crueldade" de Deus: "Como pode alguém amar a Deus, à custa de uma de suas criaturas ? Aceitaria uma mulher um amor pelo qual devesse ser sacrificada uma criança ?" (217) Ao nível consciente, Scobie, o sacerdote mexicano e Sarah pedem a salvação da criança, de Brígida e de Bendrix em detrimento de si próprios. No nível do subconsciente, porém, a criança, Brígida ou Bendrix são pessoas intimamente ligadas aos protagonistas, denunciando conseqüentemente um egocentrismo disfarçado. Por outro lado, o que o protagonista considera apenas um prejuízo (para Greene, o prejuízo sempre significa a morte e/ou

a condenação eterna) é algo fraudulento e desonesto; o que considera amor altruísta e divino é apenas compaixão. Esta ilusão coloca o protagonista como herói. Estes dois pólos, situados ao nível do subconsciente, ou seja, o egocentrismo e o heroísmo, provocam no protagonista o paradoxo trágico devido à distorção e à incompatibilidade dos termos.

Scobie julga que o confisco da própria salvação eterna, necessário para garantir a felicidade de Luísa e Helena, seja aceito por Deus. Na hipótese contrária, Scobie teria de fazer Helena e Luísa sofrer para que ele pudesse salvar a própria alma. Esta ambigüidade aprofunda mais o terror trágico de Scobie: acha revoltante a aceitação do amor de Deus pela mãe, conseguido através do sacrifício de seu próprio filho.

Por outro lado, sempre há indícios de liberdade, contrapondo-se ao determinismo: "Pensou: voltarei para casa, irei dormir, de manhã escreverei a Luísa e de tarde irei confessar-me. No dia seguinte, Deus voltará a mim pelas mãos de um padre e a vida será simples de novo". (216) A barganha poderia ser desfeita e Scobie teria liberdade suficiente para vencer o dilema trágico e garantir a salvação eterna. Entretanto, as palavras usadas logo em seguida anulam esta possibilidade; a ambigüidade força a execução da barganha e faz com que Scobie pressinta a futura condenação eterna: "A virtude, a vida direita, tentavam-no, no escuro, como o pecado. A chuva empanou-lhe os olhos. O chão sugava-lhe os pés, à medida que caminhava relutantemente na direção da cabana de Nissen". (216)

Não ficam dúvidas quanto ao conhecimento de Scobie das implicações e das conseqüências, no nível religioso, do seu caso amoroso e do suicídio subsequente. "Sabia no que se metera" (183) comenta o narrador logo depois de Scobie ter dormido com Helena. E sabia também que o suicídio "era o

pecado imperdoável, a expressão final de um desespero sem arrependimento e, sem dúvida, a gente tinha de aceitar o ensinamento da Igreja". (220) É típica, porém, a rebeldia do protagonista trágico quanto ao tratamento objetivo destes casos. A Igreja, representada por Padre Clay, e a sociedade, representada pelos convidados ao jantar dos Fellewes, prescindem das circunstâncias e transformam um acontecimento humano em um caso. A reação de Scobie a esta atitude dá ao protagonista novos poderes para ganhar uma posição mais elevada. Scobie, recusando a transformação dos acontecimentos em casos, pois achava que o policial deveria ser a pessoa mais misericordiosa, se soubesse todas as circunstâncias, rebela-se contra as posições oficiais e tradicionais. A superação por Scobie do tratamento dos acontecimentos como casos transformaria o adultério em responsabilidade e o suicídio em imitação de Cristo.

Percebe-se novamente a racionalização do suicídio e do adultério por Scobie. Um vem disfarçado de responsabilidade, o outro, sob a camuflagem da entrega da vida em benefício dos outros. Ambos, porém, revelam um profundo egocentrismo e fuga do verdadeiro conflito. Somente a racionalização os justifica para Scobie.

A perspectiva da condenação eterna, renunciada pela barganha, foi inesperadamente antecipada, quando Luísa convidou Scobie para receber a comunhão no dia seguinte.⁹⁴ Esta proposta, cujo impacto fez com que "seu cérebro recusasse momentaneamente a trabalhar", deu início à camuflagem através da hilaridade e ao desespero. (240) A possibilidade de receber sacrilegamente a comunhão, "a pior coisa" para Scobie (243),⁹⁵ aterroriza-o, principalmente porque ele se sente isolado e impotente para abrir-se aos outros.⁹⁶

A comunhão sacrílega que, para Scobie, equivale à

perdição eterna, é descrita de maneira muito antropomórfica, sugerindo, talvez, a fé infantil de Scobie. A comunhão equipara-se à idéia de apunhalar a Deus (244), de bater em Cristo e de profanar o rosto do Menino Jesus. (274) Com o comissariado recuperado (263) e a confiança de Luísa reconquistada (274), Scobie, qual herói trágico e desafiador, deseja manter o seu compromisso na barganha: "É isso, disse ele desconfiadamente à sua solidão, é a minha recompensa e derramou o uísque pela mesa, desafiando os fantasmas a fazer o pior que quisessem e vendo Deus dessangrar-se". (274)

O trágico existente no nível religioso da fábula traz o afastamento do protagonista da communio fidelium, a intensificação do seu isolamento e, conseqüentemente, a separação da communitas sanctorum. A ênfase neste recurso cria a imagem de um Scobie sobrecarregado em seu dilema religioso e, assim, leva-o ao cumprimento da barganha, à condenação eterna. Como diz David Karnath, "Scobie é obrigado a tomar comunhão em pecado mortal porque se preocupa com a felicidade de sua esposa. Já que ele entende isso como um sacrilégio mortal, a refeição comunitária que unifica a assembléia faz com que ele se isole cada vez mais dela".⁹⁷

Notamos a sensação de isolamento de Scobie, quando ele, impedido de comungar por causa do adultério, observa os comungantes aproximando-se da mesa da comunhão: "De repente, teve Scobie a aguda sensação de exílio. Para além dali, onde todas aquelas pessoas estavam ajoelhadas, havia uma região para a qual ele jamais voltaria". (246)⁹⁸ A mesma sensação de isolamento da comunidade, própria do pecado, apodera-se de Scobie em outra ocasião. (252-260) Sentindo-se "um estranho", ele está consciente de que "uma imensurável distância já o separava daquela gente ali ajoelhada, rezando e que dentro em breve receberia Deus em paz". (257) O afastamento da communio fidelium, sinal da communio sanctorum, o fez

sentir "exilado tão profundamente no deserto, que sua pele havia tomado a cor da areia". (272)

O isolamento religioso cria um abismo entre Scobie e o resto da humanidade, entre Scobie e a comunidade católica, dramatizando o desespero cada vez mais agudo, que toma conta de Scobie, e a certeza da condenação final:

Não havia ninguém agora a quem pudesse ele falar a verdade. Havia coisas que o Comissário não devia saber, que Luísa não devia saber, havia mesmo limites ao que podia dizer a Helena. Que adiantava pois, quando havia sacrificado tanto, a fim de evitar sofrimento, infligi-lo sem necessidade? Quanto a Deus, podia falar-lhe apenas como se fala a um inimigo — havia entre eles certo amargor. (271)

A mesma sensação de isolamento realça-se quando Scobie acaba de comprar o "Evipan" e entra na igreja. (299-300) ⁹⁹ A igreja vazia simboliza o seu exílio; a falta de vontade de rezar mostra o rompimento da comunicação com Deus; as duas negras na igreja trouxeram-lhe "uma inveja tristonha", a lembrança dos tempos passados, quando foi partícipe da comunidade: "Eram ainda habitantes da terra que ele havia deixado". (299) Além disso, "fora isso o que lhe causara o amor humano, roubara-o do amor por toda a eternidade". (299) Karnath assim resume tudo:

Os conflitos de Scobie têm suas raízes no seu íntimo e são imperceptíveis aos outros. Ele não é conhecido nem compreendido pelas pessoas que o circundam. Ele tem de multiplicar os segredos, mentindo até para o último refúgio da verdade: seu diário, a fim de despistar os que porventura o leiam. Num certo sentido, ele deve enfrentar o universo também sozinho, separado de Deus ... Sua experiência espiritual acontece em isolamento absoluto até o fim. Ele toma sobre si, e completamente, o seu próprio destino. ¹⁰⁰

Na hora do suicídio este senso de isolamento torna-se mais aguçado: "Agora, pensava ele, estou absolutamente só: era o ponto de congelação". (308) Embora a voz da solidão o incentive a quebrar este isolamento e, através do encontro com Luísa ("uma boa noite de sono") e o convívio com a comunidade (representada pelo "criado" que o acordaria para mais "um dia de trabalho"), possa repelir o desfecho trágico, ele mergulha ainda mais no isolamento e no desespero: "Ele comete suicídio, desobedecendo a proibição da Igreja do ato mais anticomunitário possível".¹⁰¹ Como suicida, Scobie torna-se irracional e inescrutável. O suicídio, que de maneira absurda procura disfarçar como "imitação de Cristo", revela com nitidez o seu egocentrismo e a sua fuga dos problemas. Karnath conclui que "Scobie ... foi moldado pelo isolamento do mundo embora pareça que nele tenha participação ativa; as ações de sua personalidade são secretas e interiorizadas, quase desligadas das dos outros não apenas em seu sentido dramático, mas também litúrgico/coletivo".¹⁰²

Um outro recurso utilizado em O Coração da Matéria para destacar o homem sobrecarregado, contribuindo para aprofundar sua visão trágica, exacerbando-a até o desfecho final, é o uso sisíffio da religião. As obras de ficção de muitos autores católicos apresentam a luta entre o homem cristão e o homem natural, prescindindo da serenidade cristã inerente ao primeiro. Evidentemente tudo gira em torno do significado da graça, ainda mais quando se trata de um autor "católico" como Greene. Existe, porém, uma diferença entre a graça descrita por ficcionistas cristãos e a definida em teologia dogmática. Esta significa a comunicação de Deus à sua criatura, para que ela possa atingir o fim último preconizado por Ele.¹⁰³ A graça descrita nas obras de Greene, entretanto, "tende a ser mais um poder destruidor, algo sobre-humano e

supra-histórico, que esmaga a continuidade da existência humana". ¹⁰⁴ Conforme Jean Guitton, na literatura católica, especialmente em autores como Bloy, Bernanos, Mauriac e Greene, os personagens não são elevados pela graça mas, na maioria dos casos, é-lhes tirado todo o ânimo a toda a coragem, além de serem esmagados por ela. ¹⁰⁵ Faz-se mister salientar que não se trata de discutir a possível heterodoxia de Greene. A discussão do aspecto sisífió da religião gira em torno dele como recurso literário, para dar mais dramaticidade ao romance. Segue-se que este recurso literário surte o efeito contrário àquilo que normalmente se espera da fábula de um romance "católico", onde a "graça" tem um papel mais edificante. O modelo sisífió da religião utilizado em obras ficcionais pode talvez lembrar "o terror original ... de um mundo que precede os conceitos da filosofia, as consolações das religiões posteriores e quaisquer outros artifícios que a mente humana tenha criado para persuadir-se de que o universo seja seguro". ¹⁰⁶

Após quinze anos de serviço na colônia britânica, era a paz que Scobie mais desejava:

Sonhava com a paz dia e noite. Certa vez lhe aparecera em sonho, como o grande e esplandecente disco da lua, movendo-se através da janela como uma montanha de gelo flutuante, ártica e destrutiva, no instante antes de embater-se contra o mundo ... De dia tentou gozar uns instantes de sua companhia ... Paz lhe parecia a mais bela palavra da língua. (67)

Luísa também diz: "Se me for embora, terá você a paz que deseja" e "sem mim, alcançará sossego". (66-67) Parece, porém, que a paz desejada por Scobie era algo mais profundo, mais abrangente e coerente com sua religião do que Luísa podia imaginar. Descartando a paz que "você [Luísa] não me pode

dar" (67), ele reza "Ó Cordeiro de Deus, que tirastes os pecados do mundo, dai-nos a Vossa paz. Na missa apertava os dedos contra os olhos para impedir que as lágrimas corressem". (67) Scobie, entretanto, almeja também a paz para sua esposa: "Eu quero é que você seja feliz". (67) Nesta dialética, paz para Scobie e felicidade para Luísa, a oração pela paz dirigida a Deus na Missa é usada como recurso sisíffio para aumentar a tensão dramática que há de vir, com palavras e frases que prevêem a frustração deste desejo de Scobie, a inutilidade da oração para a paz e a inversão dos efeitos desta oração:

Sempre estivera meio certo também, desde o tempo em que fizera seu terrível voto privado de que a faria feliz, de quão longe essa ação pudesse levá-lo. O desespero é o preço que a gente paga por impor-se um objetivo impossível ... Somente o homem de boa vontade carrega sempre em seu coração esta capacidade de danação. (67-68)

Para Scobie, receber a paz (conforme sua oração) e conceder a felicidade a Luísa (conforme seu voto) é um "objetivo impossível", seguido do "desespero" que leva à "danação". Scobie está consciente do aspecto sisíffio de sua oração pela paz: "Pensava ele: rezei, pedindo paz e agora estou entrando em sua posse. É terrível a maneira pela qual nossas preces são atendidas. Tomara que ela seja para o bem, pois paguei um preço muito alto por ela. (110) ¹⁰⁷ As expressões "terrível", "tomara que ela [a paz] seja para o bem", que no original denota desconfiança, e "o preço muito alto" (a sua perda de integridade) são recursos literários que mostram os efeitos opostos que a oração de Scobie iria surtir.

Já discutimos muito a oração encontrada no episódio da menina naufraga. O sofrimento insuportável da menina (138)

acaba sendo trocado, em virtude da oração intercessória de Scobie, por algo objetivamente pior, ou seja, a morte dela. O assunto das orações é tratado explicitamente quando da entrega do pacote de Yusef ao capitão português. As três pessoas católicas envolvidas, o capitão (que tinha uma amante em Lisboa), a filha Frau Groener (que não era casada na Igreja) e Scobie (que recusava desligar-se de Helena), sabiam de suas irregularidades diante da Igreja, embora professassem a religião. Conforme o ensinamento da Igreja a oração tem, como uma de suas finalidades, aproximar o pecador de Deus. Mas Scobie expressa uma opinião contrária: "As orações que rezamos então não contam, por certo ?" (234) A oração mantém o papel sisífico diante de sua inutilidade. Este conceito poderá aprofundar mais a visão trágica de Scobie, colocando-o numa situação sem saída, a não ser a "saída" do suicídio.

O aspecto sisífico da oração destaca-se com o uso do conceito antropomórfico da comunicação com Deus: "Quanto a Deus, podia falar-lhe apenas como se fala a um inimigo - Havia entre eles certo amargor". (271) O amargor e o diálogo difícil entre os dois manifestam-se após a compra do "Evipan". Através deste diálogo (297-301), alguns elementos são expostos, ou seja, um mínimo de liberdade para Scobie, uma proposta para anular a barganha fatal em Pende, um Deus acessível e compreensivo e o orgulho de Scobie. (300-301) O diálogo entre Deus e Scobie toma um rumo contrário àquilo que deveria ser a oração cristã (humildade, piedade filial, abertura ao poder numinoso). Este diálogo termina na obstinação, no endurecimento de coração e na manutenção da decisão de suicidar-se: "Levantou-se, voltou as costas para o altar e saiu". (301)

Scobie apresenta-se como um ser desprotegido pela religião, porém desafiador, enfrentando sozinho o dilema trá-

gico que ele mesmo criou. As suas últimas orações ficam truncadas, confirmando a colocação acima. Alguns verbos significativos expressam o caos: "Tentou rezar, mas a Ave-Maria fugiu-lhe da memória... Tentou dizer um Ato-de-Contrição mas ... uma nuvem formou-se sobre a porta e se espalhou por todo o quarto, não podendo ele mais lembrar do que era de que devia sentir-se pesaroso". (309, grifos nossos) Além disso, o objeto da última frase da oração ("Meu Deus amado, eu amo ... ") continua significativamente ambíguo.

Por outro lado, a oração condenatória: "Ó Deus, ofereça-Vos a minha condenação. Tomai-a. Utilizai-a em favor delas" (260) teve, em termos materiais, resultados positivos. Alguns dias após a morte de Scobie, Helena e Luísa já se encontram nos braços de Bagster e de Wilson, respectivamente — fato que, para Scobie, seria um infortúnio. Uma outra oração (292) feita durante seu último e dramático encontro com Helena, em que Scobie pedia quase histericamente que Deus lhe concedesse a morte natural no lugar do suicídio, não foi atendida. O pecado do suicídio foi-lhe reservado com toda a condenação cabível. Se há uma oração legítima mas frustrante, há, por outro lado, uma oração condenatória mas operante, que salienta a solidão de Scobie, confirma-o na visão trágica e o leva ao desfecho final.

A primeira confissão de Scobie (172-173) mostra alguns pecados veniais e um desabafo a respeito do "terrível langor de rotina", do "cansaço de minha religião", do "vazio". A confissão, instituída por Cristo para perdoar os pecados e animar o homo viator em sua peregrinação à Jerusalem celeste, visualiza-se como algo inútil, que se volta contra o penitente: "As palavras [da absolvição] não traziam sensação de alívio, porque não havia nada para aliviar. Eram uma fórmula: as palavras latinas atropeladas — puro malabarismo". (173)

Muito diferente é a segunda confissão de Scobie. (252-256) A simples menção da palavra "confissão" provoca enjôo em Scobie. O desabafo "Ó Deus, como forçais as pessoas a decidir, repentinamente, sem tempo para pensar" e o esforço para sair do carro faziam-no "sentir-se fisicamente doente, de modo que se curvava em arrancos para vomitar". (253) Além disso, o estado de ânimo de Scobie um pouco antes da confissão, as frustrantes tentativas de rezar, o dilema trágico, a imagem da barganha final (254) são elementos que prenunciam o resultado da confissão narrada em seguida. A confissão, que segundo a doutrina católica é o sacramento da alegria, reatando os laços entre Deus e a comunidade e conferindo forças contra o mal, torna-se o contrário daquilo que deveria ser. Scobie não se convence de que sua alma vale mais do que seu caso com Helena; incapaz de abandoná-la, mergulha mais no abandono e no desespero sem os recursos mais simples e reconfortantes da religião:

Quando se afastou do confessional, pareceu a Scobie que, pela primeira vez, seus passos haviam-no feito perder de vista a esperança. Não havia esperança em qualquer parte para onde voltasse seus olhos: a figura morta de Deus na Cruz, a Virgem de gesso, a horrível Via-Sacra, representando uma série de acontecimentos ocorridos havia longuíssimos anos. Parecia-lhe que só lhe restava a explorar o território do desespero. (256)

A confissão, deste modo, tira-lhe o conforto da religião e "o deixa sozinho para enfrentar as forças demoníacas em sua própria natureza e fora dela, além dos fatos irredutíveis do sofrimento e da morte". 108

A vida moralmente íntegra de Scobie, sua conversão ao catolicismo, sua prática religiosa ao lado de sua esposa constituem uma exceção diante da imoralidade e da corrupção

vigentes na colônia britânica. A seriedade (e a sinceridade) religiosa de Scobie é posta em evidência provavelmente para mostrar a reação do protagonista diante das próprias limitações da religião. Stratford diz que O Coração da Matéria "satiriza a piedade estreita".¹⁰⁹ Foi esta religião casuística que se voltou contra Scobie. Quem faz estas acusações contra Scobie é justamente a mais beneficiada, Helena Rolt. Em várias ocasiões ela o acusa de hipocrisia. (207, 243) A estreita prática religiosa de Luísa e a heterodoxia de Scobie salientam como a religião casuística derruba o protagonista, torna-o um ser trágico e o leva à única "solução" viável, ou seja, ao suicídio. A religião casuística, em seu papel sisíffio, condena o protagonista à perdição eterna.

Nos episódios focalizando o Padre Rank e Scobie em conversa íntima (211-213, 252-260), vemos o papel frustrante do sacerdote como guia espiritual. No contexto da deterioração de Scobie e, concomitantemente, da confiança nele depositada por terceiros, Scobie acha inútil abrir-se ao sacerdote: "Pensou: poderia eu erguer minha carga naquele momento, poderia dizer-lhe que amo duas mulheres e que não sei o que fazer ? Qual a utilidade disso ?" (213) Neste caso, o sacerdote desempenha uma função sisíffia, quando confessa: "Nunca faço bem algum aos vivos, Scobie" e "Eu não tinha préstimo algum para uma só alma viva". (212-213) Em lugar de palavras que proporcionam conforto e solução para os problemas que afligem Scobie, a conversa deixa-o mais deprimido e mais afastado da solução necessária.

O efeito dramático chega ao auge quando se coloca em evidência o aspecto sisíffio da comunhão. Diante dos apuros em que Scobie se encontra, a proposta de Luísa de recomeçar a vida juntos novamente, recebendo a comunhão, teve repercussões profundas e abalou Scobie psicologicamente: "Você há

de pensar que sou muito sentimental, mas amanhã é domingo e eu gostaria que fôssemos comungar juntos ... É extraordinário como a gente nem cogita de certos pontos de uma situação. Aquele ... estivera fora de qualquer cogitação sua". (240) O simples convite para a comunhão — o ágape dos cristãos — teve o efeito desastroso de um relâmpago. O terror diante da comunhão sacrílega é realçado pela incompreensão de Helena. ("Oh ! é isto ? — perguntou ela, com imenso alívio" — 242) e pelas convicções, um tanto casuísticas e infantis, de Scobie ("É apunhalar Deus, quando ele está caído — em meu poder" — 244).

A participação na Missa e na comunhão sacrílega (252-260) constituem a mais sisífia das cenas. Para maior efeito dramático e sisífi, as diversas partes da Missa vêm acompanhadas pelos pensamentos desgastantes e inúteis de Scobie. As duas listas justapostas a seguir mostram que Scobie vê cada parte da Missa como uma etapa progressiva rumo à condenação. (257-260) Conseqüentemente, cada parte da Missa produz, em Scobie, o efeito oposto ao que objetivamente deveria produzir.

<u>Partes da Missa</u>	<u>Efeitos sisífi,os em Scobie</u>
1. <u>Comunhão dos fiéis/santos</u>	<u>Isolamento</u>
"As imagens de gesso da Virgem e dos Santos pareciam estender mãos para cada um, para cada lado, para além dele".	"Ele era o hóspede desconhecido em uma reunião e a ninguém apresentado".
2. <u>Alegria</u>	<u>Tristeza</u>
"Entrarei no altar de Deus, do Deus que alegra a minha juventude".	"Mas não havia alegria em parte alguma".

3. Oração de Arrependimento

"Senhor, tende misericórdia...Cristo, tende misericórdia... Senhor, tende misericórdia".

4. Preparação das ofertas

"O padre [verte] o vinho e a água no cálice".

5. Canto de louvor

"Sanctus, Sanctus, Sanctus. O Cânon da Missa tinha começado".

6. Oração da Paz

"Ordenar nossos dias em tua paz ... para que sejamos preservados da eterna condenação".

7. Palavras da Consagração

"Hoc est enim Corpus: a sineta tocou e Padre Rank ergueu Deus em seus dedos".

8. Preparativos para a Comunhão

"Este Vosso Corpo, Senhor Jesus Cristo, que eu, que sou indigno, ousou receber, não seja para mim causa de juízo e condenação".

"Domine, non sum dignus".

"Scobie [viu] Padre Rank diante do altar, abrindo o tabernáculo".

9. A Comunhão

"O padre Rank desceu os degraus do altar trazendo Deus".

Culpa

"O temor e a vergonha do ato que iria cometer calafriavam-lhe o cérebro".

Preparação da condenação

"[Esta sendo] preparada sua própria condenação, como uma refeição diante do altar".

Avançando para a danação

"O murmúrio do Padre Rank diante do altar apressava-se sem remorso, para a consagração".

Desesperança

"Deixei até mesmo a esperança de paz para sempre, pensava ele".

O tormento da presença de Cristo

"Aquele Deus tão leve agora como uma hóstia, cuja vinda ao coração de Scobie seria tão pesada como o chumbo".

Etapa progressiva rumo à Danação

"Fechou os olhos e deixou as trevas penetrar".

"Abriu ele os olhos e viu [os comungantes] mover-se tranquilamente para a paz".

"Sou a cruz, pensava ele, e Ele jamais pronunciará a palavra que O salve da cruz".

A Condenação

"[Scobie] sentiu na língua o leve gosto de papel de sua eterna condenação".

O resultado antecipado da comunhão inevitável e sacrílega, que produz efeitos sisífios persegue Scobie: "Desanimado pensava: já estou condenado ... o mais que posso é andar até a plena extensão de minha corrente". (257) O pleno alcance do aspecto sisífiu especificamente dirigido à comunhão aparece nas palavras que descrevem o penúltimo encontro de Scobie com Helena. (261-270) As expressões usadas por Scobie (110) indicam o efeito contrário preconizado pela comunhão (união com Cristo), ou seja, a inutilidade do sacramento (cibus viatorum) e o avanço rumo à condenação, pois comunhão é sinônimo de salvação. Segue-se um aprofundamento maior na situação trágica e se confirma a situação sem saída em que Scobie se encontra, corroborando as palavras de Greene: "O suicídio era o fim inevitável de Scobie".¹¹¹

No capítulo XI da Poética, Aristóteles fala de anagnórisis e páthos. A definição aristotélica de anagnórisis vai além da etimológica e significa a "passagem do ignorar ao conhecer", que acontece com pessoas que, no início, estavam numa situação feliz (Édipo em Édipo Rei) ou infeliz (Orestes em Ifigênia in Tauris). Leech considera a anagnórisis essencial à tragédia, pois se trata da última experiência que a pessoa tem no momento da morte, ou equivalente,¹¹² que lhe permite esclarecer tudo. É a percepção do impensável, que dá ao protagonista um senso de totalidade, uma idéia daquilo que lhe há de vir até o fim da vida. Através da anagnórisis o protagonista experimenta o páthos.

O trajeto percorrido por Scobie a partir de sua situação segura,¹¹³ criada por suas virtudes de policial íntegro, marido fiel e católico ortodoxo, provoca sua anagnórisis, a passagem da ignorância ao conhecimento.¹¹⁴ Revela-se, pois, a situação inicial de Scobie e sua trajetória descendente

no pecado até a solidão completa. O seu confronto com o dilema trágico; só e desamparado; dá-lhe a anagnórisis completa "da qual surge a primeira e última das perguntas relativas à existência: o que significa existir?" 115

No início, Scobie se encontra seguro de si mesmo; apresentando boas qualidades como sub-comissário. Após quinze anos de serviço na colônia, ele tem autoridade (a busca nos navios estrangeiros e a dispensa dos serviços de Frazer), sendo respeitado até pelo Comissário; pelo secretário colonial assistente e pelo Coronel Wright. Sua figura paternal, sua integridade, dedicação e tato dão-lhe destaque na cidade portuária. Como marido, demonstra dedicação a Luísa, não quanto ao amor, mas no sentido de fazê-la feliz e de não aborrecê-la. O comissário testemunha que Scobie jamais se prostituiu com as negras ou praticou o "colonial sport". Além disso, suas práticas religiosas são conhecidas e fazem dele um cristão que conta até com a confiança e a amizade de Padre Rank. A exemplo de Édipo, a segurança em si mesmo prejudica o auto-conhecimento de Scobie, bem como a sua percepção das coisas, especialmente do mal. Scobie jamais imaginou que iria chegar a uma confusão tão grande e a um conjunto de dilemas tão complexos.

Após destruir a carta do capitão português endereçada a sua filha na Alemanha - ato rigorosamente proibido e condenável pelas leis britânicas de segurança em tempo de guerra - Scobie começou a vislumbrar um pouco mais de seu caráter. Esta gnosis, além de expor seus sentimentos de culpa e corrupção, revelou a "tolice" do seu "primeiro crime" e a sua susceptibilidade à compaixão. Este conhecimento mostrou-lhe o quanto era vulnerável à compaixão. Por outro lado, embora tenha se degenerado, Scobie passa a se conhecer mais a partir desse episódio.

Dada a insistência histórica de Luísa, Scobie empresta duzentas libras esterlinas de Yusef, uma operação que poderia deixá-lo muito vulnerável diante do contrabandista sírio. Após este ato dúbio,³ Scobie adquiriu consciência de ter perdido "sua integridade" e cometido "um crime",⁴ pagando por ele "um alto preço". A áгноia anterior transforma-se em gnósis. Após o empréstimo e a despedida de Luísa, ele percebeu que poderia ser facilmente corrompido pela compaixão e conivente com um contrabandista. O empréstimo de duzentas libras que,⁴ aos olhos do governo britânico seria menos importante do que o caso anterior, mostrou a Scobie que a compaixão pode criar mecanismos de conivência com pessoas suspeitas e criminosas. Mais uma vez Scobie degenerou-se, mas suas palavras mostram que um maior grau de conhecimento e de verdade suplantou a áгноia anterior. O terror trágico, porém,⁵ paira sobre o protagonista,⁶ porque este desconhece que o empréstimo e a ida de Luísa para a África do Sul iriam expô-lo à máxima deterioração, acompanhada da plena revelação da verdade.

Seu caso amoroso com Helena Rolt deu a Scobie um conhecimento de si mesmo jamais experimentado. Scobie,⁷ que jamais dormira com as mulheres negras da colônia e que jamais cometera adultério com uma mulher branca (18), começou a sentir a capacidade de amar novamente (182), a negar que "seu corpo naquele clima perdera o senso de luxúria" (180) e a sentir uma "outra e contraditória responsabilidade". (183) Através do adultério com Helena, Scobie viu a possibilidade de trair Luísa, de manter uma amante sem os outros perceber (222), de viver no mundo das ilusões (183) e de sentir "os ferimentos daquelas vítimas que ainda não tinham morrido". (183) Isto o deixou deprimido e angustiado, mas a degeneração moral proporcionou-lhe um maior conhecimento de si mesmo. Seguro

e "cego" no início, ele se transformou num homem moralmente deteriorado, mas na posse da verdade sobre si mesmo.

A entrega ilegal do pacote fechado ao capitão português a mando de Yusef está intimamente ligada ao empréstimo de Scobie, à sua carta endereçada a Helena e à volta antecipada de Luísa. Neste episódio Scobie vivencia a submissão à chantagem, a conivência com o contrabando e a quebra de regulamentos de segurança em tempo de guerra. Através do sofrimento, Scobie conhece cada vez mais a verdade sobre si mesmo e, sem protesto, faz a seguinte revelação inconfundível: "Em dado momento, parando diante dum espelho, viu pousado sobre seus ombros o rosto de um estranho, um rosto gordo, suarento, indigno de confiança. Imaginou momentaneamente: Quem poderá ser ?" (234)

No âmbito religioso Scobie sofre também a experiência da passagem da áгноia à gnósis. Ele, que julgava não ter cometido pecado grave (128, 175), percebe a sua hipocrisia:

— Mas, eu simplesmente não compreendo. Se você acredita no inferno, por que está comigo agora ? |perguntou Helena|

Quantas vezes, pensou ele, a falta de fé ajuda alguém a ver mais claramente do que a fé. (243)

Percebe também a sua capacidade de "apunhalar Deus, quando ele está caído ... em meu poder" (244) através da comunhão sacrílega. A sua complacência religiosa inicial constitui uma "cegueira" que, aos poucos e através da dura experiência, vai se transformando na solidão do exílio e na dor do afastamento da comunidade. Mais solitário ainda, mas de posse da verdade sobre si mesmo, Scobie enfrenta a vida contraditória que há de viver. Os conselhos de Padre Rank, de Yusef e a voz de Deus são inúteis porque ele os recusa. Scobie

quer chegar ao máximo autoconhecimento, mesmo sabendo que isto o levaria à própria destruição. Qual Édipo na procura de sua identidade, Scobie despreza os melhores conselhos e mergulha na escuridão da existência; ele sabe que, em parte, está certo e, em parte, errado, mas continua a sua trajetória até o autoconhecimento pleno.

A conivência e a participação de Scobie no assassinato de Ali revelam a deterioração moral a que chegou. Ali, o empregado fiel de quinze anos, que cuidava de suas feridas e de seus ataques de malária, foi sacrificado para salvar a felicidade de Helena e proteger Luísa da tristeza. Scobie, a exemplo de Arthur Rowe em O Ministério do Medo, que, incapaz de fazer mal a um escaravelho, praticou eutanásia na esposa,¹¹⁶ passou da áгноia, a segurança e a certeza de que amava Ali, à gnósis, revelação da certeza de que era capaz de ser conivente com o assassinato de seu servo fiel. Assim, Scobie tomou ciência de sua capacidade de manchar as mãos com sangue, mostrando sua anagnórisis: "Jurou em voz alta, histericamente: Por Deus, hei de apanhar o homem que fez isto. Mas sob aquele olhar anônimo branquejava a insinceridade. Pensou, então: sou eu o homem. Não sabia eu ... que algo estava sendo planejado ?" (285) A anagnórisis chega ao extremo quando Scobie identifica Ali com Deus:

Viu o corpo como algo de muito pequeno e escuro, e a grande distância, como um pedaço partido do rosário que ele procurava, um par de contas negras e a imagem de Deus enrolada na ponta. Ó Deus, pensou ele, eu Vos matei. Vós me haveis servido durante todos esses anos e eu Vos matei ao fim desse tempo. (286)

A busca da verdade empreendida por Scobie revela-lhe algo que parecia impensável: a traição e a participação no assassinato.

Leech afirma que "a derradeira ironia da vida humana consiste em que sempre há algo a conhecer: na tragédia o ainda inimaginável torna-se realidade".¹¹⁷ No início Scobie repudia o suicídio. (100, 105-106) Mas o conhecimento da própria corrupção, atingindo as suas integridade profissional, fidelidade conjugal e ortodoxia e fé católica, levou-o a ponderar sobre a única solução que lhe restava: o suicídio. A áгноia anterior cedeu lugar, através do dilema trágico e do sofrimento dele oriundo, à anagnórisis final: a compra de "Evipan" ("Colocou o pacote no bolso ... levando a sua morte" - 299), a despedida de Helena, escrita no verso do selo, a despedida de Luísa e finalmente "a certeza e, logo depois, o momento de percepção pondo a pessoa frente à frente com o fim".¹¹⁸ A ingestão de uma dose excessiva de comprimidos dá-lhe a certeza da morte, acompanhada pela dor intensa, pelas batidas do coração, iguais a marteladas, pelas tentativas de rezar as orações formais (Ave-Maria e Ato de Contrição), pela confusão da "tempestade" e da "presença" de Ali; todos estes elementos dão-lhe a oportunidade de articular uma frase ambígua com objeto incerto: "Meu Deus amado, eu amo ...". O autoconhecimento chegou ao auge.

A gnósis, revelando-lhe a verdade, levou-o a uma descoberta maior e mais sublime. Sozinho, sem os recursos da religião e sem as consolações da prática religiosa, Scobie chegou ao limite do autoconhecimento, que o destruiu. O sofrimento, fazendo-o crescer em coragem e ousadia, levou-o à descoberta de valores num patamar superior. Mas ele não nasceu de novo.

Na análise da trama de O Coração da Matéria, com a aplicação de conceitos aristotélicos relativos à tragédia, destacamos a disparidade entre a tragédia e o Cristianismo. Discutiremos agora a incompatibilidade entre a tragédia de

Scobie e a doutrina do Novo Testamento, com base nos princípios teológicos e no dia-a-dia do cristão. Analisaremos, finalmente, a tragédia de Scobie à luz da chamada tragédia cristã de possibilidade (Auden) e a pertinência de defini-la com a expressão "tragédia cristã".

Lawrence Michel e Sewall ¹¹⁹ mostram que na história da criação narrada no Antigo Testamento já existe o dualismo trágico: "Desde o início, no ato da criação, existem os elementos de destruição, perigo e dificuldades; porém, há finalmente a vida em abundância, as bênçãos e o descanso. É a partir desta visão que pode florescer o senso trágico". ¹²⁰ Mas no Novo Testamento, a Encarnação exige a "incompatibilidade entre a tragédia e o Cristianismo, baseada na verdade fundamental de que Cristo venceu o mundo e de que o pecado não possui mais seu aguilhão. A identificação com Cristo mostra ao cristão o caminho da humildade, do perdão e da alegria". ¹²¹ Sewall, ao afirmar que, "em matéria de doutrina, o Cristianismo derrota a visão trágica e faz com que a tragédia seja impossível", ¹²² diz que o Cristianismo anuncia o milagre feliz que transforma a história, já que em Cristo todas as coisas se renovam e renascem. Michel, todavia, diz que uma "tragédia cristã", protestante, desacomodada e perturbadora poderia surgir de um aspecto mais sombrio do Cristianismo porque "desde Jó e Prometeu, a tragédia tem sido questionadora". ¹²³

A mensagem do Novo Testamento se resume em duas frases: "Eis que eu vos anuncio uma grande alegria" (Lucas 2:10) e "Eu venci o mundo" (João 16:33). A tragédia de Scobie opõe-se totalmente a estes dois princípios básicos do Cristianismo. O Coração da Matéria apresenta um microcosmo de corrupção, injustiças, hipocrisia e crimes, onde todos, inclusive Scobie, o Justo, se contaminam. A incompatibilidade entre o Cristia-

nismo e esta cosmovisão trágica não consiste, porém, na existência do pecado, que o Cristianismo sempre supõe, mas sim, na impossibilidade do protagonista colocar-se acima desta cosmovisão por causa do determinismo.

Em todas as ocasiões em que Scobie se vê diante de um dilema, ele fica entre a liberdade e o determinismo; carecendo da verdadeira liberdade, ele caminha precipitadamente na direção do que foi determinado. No episódio da carta do capitão português (54-63), Scobie, como policial ao par dos regulamentos do governo inglês em tempo de guerra, sabe que o destino de uma carta clandestina é chegar intacta ao governo britânico. Na conversa com o capitão, Scobie garante que seguiria as normas do seu governo e que nada, nem as cem libras esterlinas oferecidas como suborno, podia removê-lo de sua posição ética. A plena liberdade de Scobie, expressa na firme vontade de cumprir as leis do governo britânico, fica prejudicada pelo determinismo. Quatro motivos irônicos sugerem que Scobie está fadado a cometer seu primeiro "crime". O capitão português e sua filha não são pessoas atraentes ou bonitas, e Scobie sente atração pela fealdade. A filha era a única e verdadeira confidente do pai, e Scobie lembrou-se de sua filha única morta. O capitão descobriu que Scobie também era católico, e Scobie sentiu-se irmanado com ele. Scobie tomou precauções para abrir a carta e decidiu fazer um relatório completo sobre o assunto, mas sabia que sua compaixão era maior do que a lei positiva do governo britânico. Além destes motivos, dois outros fatores indicam o rumo fatalista dos acontecimentos: "Scobie sabia que teria de pegar a carta e sair. Não podia deixar-se levar pela sua simpatia" (56) e "Ficou ali sentado, olhando para o papel, o cérebro confuso pelo conflito que tinha sido realmente decidido horas antes". (59)

Se a tragédia de O Coração da Matéria fosse compatível com o Cristianismo, a liberdade não seria esmagada pelo determinismo, o casuísmo que fez Scobie destruir a carta, movido pelo amor paterno, ter-lhe-ia dado alegria e não a sensação de que "era culpado, que se havia juntado às fileiras dos funcionários policiais corruptos" (61) e a compaixão que sentiu se transformaria num sentimento mais nobre, em amor cristão.

O episódio da comunhão sacrílega mostra também o desequilíbrio entre a liberdade e o determinismo, algo incompatível com a doutrina cristã, e anula o conceito de tragédia cristã. Scobie goza de liberdade quando faz tudo para escapar da comunhão sacrílega: finge esquecimento de ir à Missa ("De sair ?" - perguntou ele" - 257); pensa na desculpa que a própria Luísa lhe propõe ("Querido - disse ela - se você não está bem, fique onde está. Não quero arrastá-lo à missa"); o mesmo acontece antes da comunhão, quando ela lhe diz: "Querido, sente-se bem ? Eis a segunda oportunidade, pensou ele. A volta da minha dor. Posso sair". Na mesa da comunhão ele esperava um milagre, ou uma hesitação do padre e assim mantinha a esperança de não comungar sacrilegamente.

Por outro lado, esta liberdade fica prejudicada pelo determinismo implícito neste episódio. Ao primeiro convite de Luísa, "desanimado pensava: já estou condenado". (257) A sua reação à proposta de Luísa para ele ficar onde estava e não ir à Missa foi que "a desculpa era também uma armadilha". (257) O ritual e as orações da missa tornam-se acusações na caminhada à comunhão sacrílega. Scobie sentiu que a sobrevivência de Helena inevitavelmente levaria à condenação de sua alma. (259) Além disso, convencido de que Deus jamais faria um milagre para salvar-se, e recorrendo à imagem pitoresca de um cavalo de batalha, Scobie sente-se encurralado

e deterministicamente obrigado a receber a comunhão. Com esta carga preponderante de determinismo, o papel do fatalismo acentua-se mais; as palavras da missa são uma acusação, as imagens dos santos olhavam para além dele, as orações são rezadas apressadamente sem remorso. A doutrina cristã, realçando a liberdade conquistada pela Redenção, aboliu o fatalismo. Assim, o desequilíbrio entre estes dois fatores anula a qualidade especificamente cristã da fábula.

A prece com efeito imediato direcionado à infelicidade consiste-se em leitmotiv na obra de Greene. Em Fim de Caso, Sarah, ao perceber que Bendrix estava sob os escombros, presumivelmente morto, fez uma prece: "Vou desistir dele para sempre, deixe apenas que ele esteja vivo e que tenha uma chance".¹²⁴ Bendrix reaparece ileso, mas Sarah o abandona, trazendo sobre si o sofrimento, a angústia e a morte precoce. O confisco da paz terrena e eterna, no caso específico de Scobie, mereceu um comentário de Greene:

Na verdade eu tinha em mente o seguinte: quando Scobie ofereceu sua paz em benefício da menina, aquela prece foi genuína e deu o resultado que se seguiu. Sempre acreditei que tais preces são atendidas até um certo limite para testar a sinceridade do homem e para discernir se o oferecimento não era apenas motivado pela emoção. Todavia, Deus não atenderá estas preces quando está em jogo a salvação eterna da pessoa.¹²⁵

Mas a crítica literária alega que este tipo de prece, de Sarah e de Scobie, contraria a doutrina e os ditames do Cristianismo, anulando a possibilidade da tragédia. No Novo Testamento a barganha entre Deus e o Demônio pela alma humana já não mais existe. Cristo remiu a todos e lhes estendeu a salvação. Conforme a doutrina cristã, Cristo venceu o demônio. É anticristã a prece do sacerdote alcoólatra, barganhando a salvação de sua filha Brígida com a própria morte

sem contrição e em estado de pecado mortal.¹²⁶ A tragédia oriunda desta prece não comporta a qualificação de cristã.

Por outro lado, esse tipo de prece tem função mecanicista e mostra um Deus cruel e alheio ao sofrimento humano. Quando Scobie pediu paz para a menina, a paz lhe foi concedida, mas ao preço da vida, pois ela morreu. Além disso, a paz afastou-se de Scobie, custando-lhe não só a deterioração temporal, mas também a espiritual. Ora, o Deus do Novo Testamento não é um Deus cruel ou sádico, mas sim de amor e paz. A tragédia de Scobie, então, decorrente desta prece cristã, contraria os princípios objetivos da soteriologia cristã.

O Coração da Matéria exhibe o aspecto sisífico da religião, ou, mais exatamente, dos sacramentos, sem chegar ao extremo de O Condenado, de

descrever o processo pelo qual Pinkie tenta aviltar e degradar os sete sacramentos da Igreja ... A paródia grotesca sobre a graça que havia recebido pelo derramamento de sangue concede-lhe a força para exibir a sua crença na violência.¹²⁷

Vemos assim os efeitos contrários dos sacramentos da Penitência e da Eucaristia.

Na doutrina cristã

os sacramentos mostram os principais meios e auxílios da graça pelos quais o homem é ajudado a alcançar seu fim último sobrenatural. Por isso, através deles ou se começa a verdadeira justificação; ou se aumenta no caso de já estar iniciada; ou se recupera no caso de estar ausente, na medida em que infundem na alma a graça santificante e proporcionam a graça atual aos adultos.¹²⁸

Segue-se que na doutrina do Novo Testamento, a Penitência

traz alegria, ânimo e força ao pecador e a Eucaristia fortalece a união com Cristo e a comunidade. Nas duas vezes em que vai à confissão (172-173, 252-260), Scobie encontra-se em situações diferentes. Na primeira ocasião Scobie expõe ao Padre Rank uma consciência com alguns pecados veniais, cansaço espiritual e certa descrença; como remédio, Padre Rank prescreve seis meses de férias. Nada de grave havia acontecido até esse momento e Scobie nem sequer cogitava de um possível adultério com Helena. Mas o episódio revela os efeitos contrários aos esperados do sacramento: "As palavras não traziam sensação de alívio", "Eram uma fórmula: as palavras latinas atropeladas - puro malabarismo", "Isto também fazia parte duma rotina". (173) Evidentemente estas frases opõem-se a "auxílios da graça", "se começa a verdadeira justificação", "ou se aumenta no caso de já estar iniciada" e "a graça atual nos adultos". Nesta ocasião o sacramento da Penitência, portador de alegria, trouxe-lhe uma terrível depressão, o que se explica com a cena do adultério de Scobie logo em seguida.

Na segunda vez em que Scobie se encontra no confessional, a situação é bem diferente. O adultério com Helena, um fato consumado, e a chegada de Luísa já precipitaram os acontecimentos. Pressionado por Luísa para receber a comunhão como prova de fidelidade, Scobie vai confessar-se com Padre Rank, para recuperar a paz e a alegria. A alegria do perdão, típica do Novo Testamento, contrasta-se com as palavras usadas neste episódio: "a náusea fê-lo curvar-se de novo sobre os joelhos"; o confessional é comparado a um "ataúde revirado"; "estava ali ajoelhado ... sem o mais leve tremor de esperança"; "meneou a cabeça [em sinal de recusa em abandonar Helena]; "não adiantaria fazer essa promessa" [de não vê-la mais]; "Fui um louco em imaginar que em algum modo, neste

recinto sem ar, pudesse encontrar uma convicção"; "pela primeira vez, seus passos haviam-no feito perder de vista a esperança"; "não havia esperança em qualquer parte para onde voltasse seus olhos"; "Parecia-lhe que só lhe restava a explorar o território do desespero". (255-256, grifos nossos)

A mensagem do Novo Testamento é que Cristo venceu o pecado e veio para salvar seu povo: "Eu não vim chamar justos mas pecadores". (Mateus 9:13) Ele, o amigo da pecadora (Lucas 7:37), de Zaqueu (Lucas 19:1) e do parálítico (Mateus 9:2) é o "Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo". (João 1:29) Na sinagoga de Nazaré, Cristo diz: "O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me ungiu para evangelizar os pobres; enviou-me para proclamar a remissão aos presos e aos cegos a recuperação da vista, para restituir a liberdade aos oprimidos". (Lucas 4:18)

Scobie situa-se numa posição sem esperança, sem remissão, sem alegria; algo totalmente afastado do conceito bíblico da Penitência. Além disso, a confissão inútil arrasta Scobie à comunhão sacrílega, tornando-o impotente para atingir a graça e pondo-o rumo de algo muito pior: a condenação eterna.

É incompatível com a doutrina do Novo Testamento o conceito da Penitência proposto no romance com o intuito de criar a tragédia de Scobie através de sua dramaticidade. O Coração da Matéria ilustra a afirmação de Michel, segundo a qual em literatura nada pode ser ao mesmo tempo cristão e trágico: "O Cristianismo é incompatível com a tragédia; a tragédia resiste e se frustra diante do Cristianismo".¹²⁹

A Eucaristia é "o sacramento da nova lei, instituído por Cristo ... como alimento espiritual da alma".¹³⁰ É o cibus viatoris, os ágapes dos primeiros cristãos e a confirmação de sua coesão em comunidade. (Atos 2:42-47) Mas a cena

das ocasiões em que Scobie vai receber a Eucaristia (252-260) frisa o aspecto sisíffio da comunhão, segundo Scobie. A dramaticidade da Comunhão faz surtir efeitos contrários aos prometidos na soteriologia neotestamentária: "Já estou condenado", "De uma vez por todas agora, custasse o que lhe custasse eternamente, estava decidido ...", "uma imensurável distância já o separava daquela gente", "as palavras da missa eram como uma acusação", "Mas não havia alegria em parte alguma", "hospede desconhecido", "um estranho", "estava profanando Deus", "vendo ser preparada sua própria condenação", "a saliva havia-se secado na boca de Scobie. Era como se suas veias se houvessem secado", "o ataque de Deus", "o leve gosto de papel de sua eterna condenação". (257-260) Estas palavras, carregadas de mau agouro, anulam a possibilidade de uma tragédia cristã por causa da contradição entre o conceito neotestamentário da comunhão (união, alegria, salvação) e o conceito expresso na fábula (condenação, acusação, tristeza). Sewall conclui que, "em matéria de doutrina, o Cristianismo inverte a visão trágica e torna impossível a tragédia".¹³¹

O Ministério do Medo, que precede O Coração da Matéria, dramatiza "o que Greene considera como a mais perigosa das emoções humanas: a compaixão — a falha fatal que destruiria o major Scobie ... " ¹³² Lewis acrescenta que

Em O Ministério do Medo, o entretenimento que preconcebe o tema de O Coração da Matéria, as dificuldades de Arthur Rowe começam quando ele comete eutanásia, ou, para empregar as distinções verbais de Greene, um assassinato por compaixão, para terminar com o sofrimento intolerável de sua esposa. ¹³³

A compaixão, diferente do amor cristão, anula a possibilidade de uma tragédia cristã não apenas como conceito, mas também no caso específico de O Coração da Matéria.

Auden diz que "em romance após romance, Greene analisa o vício da compaixão, aquela paródia corrupta do amor e da compaixão que é tão traiçoeira e fatal para as pessoas sensíveis". E acrescenta que "a autocompaixão existe por trás da compaixão pelos outros; por trás da autocompaixão há a crueldade".¹³⁴ A compaixão é "o pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor, o mal de outrem". Diante dos "fatos" de O Coração da Matéria, onde há diversas manifestações negativas da compaixão, que chega a destruir o protagonista, pode-se afirmar que a compaixão é algo distinto do amor criativo e altruísta. Segue-se que a compaixão torna-se uma "qualidade negativa, uma submissão e uma identificação com a infelicidade que tenta aliviar. A mesma compaixão, afinal de contas, pode levar ao niilismo e à autodestruição".¹³⁵

Este conceito de compaixão aplica-se ao protagonista Scobie e nele está a sua hamartia. O erro trágico da compaixão manifesta-se na sua escolha de viver numa civilização corrupta e egoísta e na tentativa desesperançada mas nobre de conceder seu amor, que julga equivalente ao amor de Deus, à situação humana com tantos valores falsos. A tragédia de Scobie vicia-se com a identificação da compaixão com o amor cristão. O amor cristão faz exigências que vão além da compreensão de Scobie. A compaixão torna-se perigosa porque equipara inocentes e criminosos. Em O Ministério do Medo Arthur Rowe mata a esposa por compaixão (eutanásia) e a Quinta Coluna, que ele combate, comete assassinatos por seus ideais. Para Greene, a compaixão tem dimensão trágica porque encobre algum tipo de autocompaixão.

O amor neotestamentário e o que Scobie identifica como compaixão são conceitos totalmente diferentes. A morte de Cristo na cruz é o ato supremo do amor, uma imolação para a salvação da humanidade. Mutatis mutandis, a prece de

Scobie: "Ó Deus, ofereço-Vos a minha condenação. Tomai-a. Utilizai-a em favor delas", traduziria, para ele, a responsabilidade salvífica por pessoas que o circundam. Scobie, porém, vê Pemberton, a menina de seis anos, Helena, Luísa, o capitão português e outros personagens como vítimas. Suas tentativas de ajudá-las são consideradas atos de compaixão que, mais cedo ou mais tarde, o levariam a contradições trágicas, ao desespero e ao suicídio. A tragédia de Scobie não pode ser cristã porque ele confunde a compaixão, sua mola mestra, com o amor divino. Foi a compaixão que o fez cometer adultério, burlar as leis de segurança britânicas, ter cumplicidade com o contrabandista Yusef, participar na morte de Ali; ir à comunhão sacrilegamente e cometer o suicídio planejado nos mínimos detalhes.

A crítica literária não está interessada na possível danação de Scobie, embora muitos autores tenham escrito sobre isso. Como diz Karnath: "Parece que há uma insinuação ... que a reconciliação acontece na outra vida e somente ali. Esta outra vida pode ser apenas insinuada como uma aposta no sentido dado por Pascal. Não pode ser retratada no romance ou simplesmente assegurada".¹³⁶ A crítica literária interessa que a compaixão, e não o amor cristão, tenha motivado a tragédia de Scobie, fazendo Luísa exclamar: "Oh ! por que, por que fez ele tamanha confusão ?" (319)

Todas as ações de Scobie oriundas da compaixão e aparentemente altruístas apontam para outra realidade, pois o egoísmo tornou-se a fonte de suas ações. Examinaremos, então, quatro episódios que confirmam a existência do egoísmo sob as ações aparentemente altruístas de Scobie.

A falta de amor a Luísa, a vontade de torná-la feliz e fazê-la esquecer a humilhação da perda do comissariado contribuíram para que Scobie "entregasse" a esposa a Wilson.

Este ato de aparente compaixão encobre um profundo egoísmo de Scobie:

Scobie tomou o caminho do bar. Mais uma vez um peso era retirado do seu espírito. A noite não fora perdida. Ela voltaria para casa feliz. Durante uma noite uma disposição de ânimo não muda e a felicidade duraria, até que ele partisse a cumprir seu dever. Podia dormir ... (33)

O episódio da carta do capitão português parece revelar uma grande ironia: a compaixão aparentemente altruísta que motiva a destruição da carta vem a ser o egoísmo de Scobie. Quando o capitão mostrou a Scobie a fotografia de sua filha, "uma avantajada jovem portuguesa, tão sem atrativos como ele próprio", (57) dizendo que ele entenderia o envio da carta "se tivesse uma filha" que o amasse com tanta "pureza de amor", Scobie identificou-a com sua filha Catarina, em cuja morte estava ausente. "Fora este o ponto central: a filha", admite Scobie. (62) Scobie não foi motivado pelo "gordo e sentimental capitão de navio mercante português, que havia transgredido as regras de sua própria companhia, por causa de uma filha igualmente sem atrativos". (62) O que o motivou foi um egoísmo suscitado pela lembrança da filha falecida, que despertara nele um grande sentimento de culpa por não ter estado presente na ocasião de sua morte. Scobie, que pretende ser Cristo, doando-se aos outros, está na verdade satisfazendo seu complexo de culpa.

Nas cenas com Helena Scobie encontra-se obsecado por seus traços infantis: álbum de selos, braços magros, o anel de aliança frouxo no dedo. (136) Scobie identifica as emoções sentidas na ocasião da morte de sua filha Catarina com as provocadas por Helena e, "estranhamente", realça a perda do "senso de luxúria". Em meio a um ambiente pesado de "tristeza,"

afeição e imensa piedade" (180), há um profundo egoísmo por trás da compaixão superficial. Roy chega a sugerir que este egoísmo, além de não possuir nada que o caracterize como imitação de Cristo, é preponderantemente incestuoso. Assim, tal compaixão anula o verdadeiro amor neotestamentário e, conseqüentemente, o aspecto cristão da tragédia de Scobie.¹³⁷

A insistência de Luísa em passar as férias na África do Sul e a impossibilidade de Scobie arranjar dinheiro por meios legais obrigaram-no a fazer um negócio dubio com Yusef, um empréstimo motivado por compaixão, para não ver Luísa sofrer. Mas nas entrelinhas temos outra interpretação: a paz que Scobie desejava era a própria tranqüilidade, um egoísmo que se manifesta no diálogo seguinte:

- E contudo você quer afastar-se de mim - disse ele, em tom acusativo.
- Sim - disse ela - sei que de modo algum é você feliz. Sem mim alcançará sossego.
- Era isso sempre o que ele deixava fora de conta: a precisão com que ela acertava com a verdade. Ele tinha quase tudo e tudo quanto de que necessitava era de sossego ... Se se tornasse jovem de novo, essa seria a vida que teria escolhido de novo para viver. Apenas nessa nova vez, não teria querido alguém a partilhá-la com ele. (66)

O egoísmo aqui apontado está na base da tragédia de Scobie e tira qualquer possibilidade de se apor o epíteto "cristão".

Orgulhoso de ser bom planejador (85, 183) e de ter sucesso em enganar "os mexeriqueiros duma colônia pequena" (222), Scobie recebe a comunhão sacrilegamente por compaixão: não queria fazer Luísa sofrer, sabendo que a havia traído. Não foi um amor altruísta, mas sim, um egoísmo profundo que o motivou: "De uma vez por todas agora, custasse o que lhe custasse eternamente, estava decidido a limpar-se

perante os olhos dela e dar-lhe a certeza de que ela necessitava". (257) Mais tarde ele se lembra do "sacramento recebido para aliviar o espírito de uma mulher". (283) "A certeza" e "aliviar o espírito de uma mulher" ironicamente sugerem mais a paz para Scobie de que a tranquilidade para Luísa. A frase "limpar-se" parece corroborar a hipótese de egoísmo, alheio à noção cristã do verdadeiro amor.

Esta autoludibriação de Scobie estende-se também ao bem planejado suicídio, passando pela deterioração progressiva, criando impasse e eliminando a possibilidade de qualquer escapatória. Como diz David H. Hesla,

O suicídio de Scobie é um ato de desespero: ele não possui nenhuma esperança que o futuro possa proporcionar-lhe, a não ser mais sofrimento oriundo daqueles que o rodeiam ... Então, Scobie deve impor sua própria vontade à história e fazê-la dar a felicidade que não se produzirá se tivesse de emanar de Deus. 138

Na superfície, o motivo principal do suicídio de Scobie é evitar o sofrimento de Luísa e Helena. O sacrifício supremo de sua vida, aos níveis material e espiritual, seria a imolação própria em benefício das duas mulheres. A anagnórisis a que Scobie chegou parece sugerir uma fuga egoísta de todos os que ameaçam sua paz: Luísa, Helena e Deus (304); de um mundo corrupto e incompreensível ("Mas, sem dúvida, é somente porque pratiquei essas coisas que o bom êxito me vem" - 263); e de si mesmo, considerando-se como "rebotalho" (263) e "malogro". (294)

A autoludibriação de Scobie, que o faz confundir a compaixão com o amor altruísta, neotestamentário, em imitação ao de Cristo, anula as possibilidades deste motivo cristão em sua tragédia. Sewall define muito bem este tipo de

"tragédia cristã", quando escreve:

A "tragédia cristã" sugere o encontro de elementos não-cristãos com elementos cristãos para a produção de um mundo de alternativas múltiplas, terrível em suas atribuições indefinidas, em que as certezas da revelação cristã perdem a essência da fé e se tornam apenas possibilidades pairando sobre a ação, mas jamais definindo-a. 139

No fim, o protagonista Scobie é muito diferente do policial do início. Como diz Frederick Karl;

A ênfase sobre o fator perseguição é a ênfase dada ao reconhecimento numa tragédia grega. Após o reconhecimento daquilo que ele é, o personagem torna-se um novo ser; despido da indiferença e da complacência. Este novo ser está completamente esmagado mas ... ele é preferível ao anterior que vivia nas ilusões ... Agora [este novo ser] deve conviver com a verdade sobre si mesmo, embora saiba que esta verdade o destrua. 140

No final de O Coração da Matéria Scobie, qual Édipo, está esmagado; sobrevive pelo conhecimento de si mesmo e deve conviver com a verdade sem os confortos da filosofia ou da religião. O abandono da vida katà sarkà, a morte para o pecado; a regeneração; a nova vida katà pnéuma inexistem para Scobie. Ele chegou a um profundo conhecimento de si mesmo; indo da incorruptibilidade à corruptibilidade, da fidelidade à infidelidade, da ortopraxia à heteropraxia. Qual Édipo, porém, ele não nasceu novamente. A regeneração, fundamental na doutrina neotestamentária, inexistente na tragédia de Scobie.

A impossibilidade teórica de uma tragédia cristã suscita o problema da possibilidade; numa narrativa ficcional, do trágico num ambiente cristão. Sewall afirma que "há elementos trágicos no pensamento e no sentimento cristãos". 141

Ele mostra que, embora a tragédia e o Cristianismo sejam doutrinariamente incompatíveis, na prática, o cristão

não apenas se encontra lutando as velhas batalhas (internas e externas) mas tem consciência de que o desfecho é mais momentoso, de que o inimigo é mais real e mais tangível e de que o risco é infinitamente maior. O homem confronta-se com um grande dilema: crer ou não crer, uma escolha imbuída de terror. Crer significa nascer de novo, despir-se dos velhos hábitos ... Não crer significa enfrentar, sozinho e desafiadoramente, o vazio do sem-sentido ao qual as revelações cristãs incorporaram o terror máximo: a infinitude. 142

Embora o Cristianismo seja "incompatível com a tragédia", a fábula de Scobie mostra como no dia-a-dia a "realidade" pode tornar-se trágica para o cristão.

Scobie "o Justo" encontra-se num ambiente corrupto e degenerado. As solicitações do "mundo", às quais se julga imune, e a sua visão distorcida, que o fez confundir a compaixão com o amor cristão e até com o amor divino, fazem-no lutar batalhas difíceis. Em todas elas ele sucumbe, tornando-se um ser sobrecarregado, cuja saída seria apenas o suicídio.

A perspectiva católica de Scobie, para quem o demônio é mais real e tangível, contrasta-se com a de Pemberton e de Helena. Porque crê, Scobie sente o peso do adultério, da necessidade do arrependimento na confissão, da gravidade da comunhão sacrílega e do suicídio. Daí o grande dilema de Scobie: abandonar Helena, reatando a paz com Luísa, confessar, comungar e começar vida nova (240) ou amar as duas mulheres, comungar em pecado mortal e condenar-se à perdição eterna. Michel vê aí reflexos da teologia protestante que salienta "o lado sombrio do cristianismo", feito de "medo e terror, pavor, angústia, desespero, absurdo ... a espada no lugar da paz ... a fé duramente mantida ... a Crucifixão e a

Eucaristia ...".¹⁴³ A partir desta dialética surge a "tragédia cristã" com conotações protestantes, inquietantes e perturbadoras. Scobie protesta contra a doutrina da Igreja que nega perdão ao suicida, contra o Deus que impõe decisões difíceis ao homem, contra a não-intervenção divina para salvá-lo, contra os "inocentes" que foram predestinados para a condenação. (97, 100, 251, 253, 255, 260) Scobie preenche assim os requisitos de Richards para o protagonista trágico: "É essencial reconhecer que na experiência trágica completa não há supressão nenhuma. A mente não se afasta assustada de qualquer coisa, não se protege com qualquer ilusão, mas resiste sem apoio, desatemorizada, sozinha e autoconfiante".¹⁴⁴

A tragédia de Scobie é "real" porque "a alma atormentada crê que não há tempo para o perdão divino".¹⁴⁵ Sendo ambíguo o objeto da última frase de Scobie, não há aquele "melodrama romântico baseado em teologia, onde se mostra a alma sendo arrebatada no limiar da condenação eterna",¹⁴⁶ apesar do "coro" final expresso nas palavras de Padre Rank. (319) Na tipologia de Lesky, a tragédia de Scobie situa-se no conflito trágico fechado,¹⁴⁷ mas jamais pode ser chamada de tragédia cristã: "Dentro do otimismo essencial [do Cristianismo] há momentos de desespero; podem acontecer derrotas cruéis durante a subida em direção à graça. Porém, como diz um provérbio português, Deus escreve direito por linhas tortas".¹⁴⁸

Em "The Christian Tragic Hero", Auden escreve:

A tragédia grega é uma tragédia de necessidade: isto é, o sentimento despertado no espectador é o de "Que pena ter de ser assim!"; a tragédia cristã é a tragédia da possibilidade: "Que pena ter sido assim, quando podia ter sido de outra maneira".¹⁴⁹

Interpretando esta conhecida afirmação de Auden, Sewall diz: "O que Auden qualifica como tragédia grega de necessidade mostra realmente o grau de liberdade que o homem possui no meio do destino", ¹⁵⁰ embora reconheça que há mais liberdade na tragédia clássica do que esta afirmação de Auden sugere. Por outro lado, continua Sewall, "o que ele chama a tragédia cristã de possibilidade apresenta a antiga significação de destino em meio à nova liberdade", embora reconheça que há uma participação maior do destino na "tragédia cristã".

Preston Roberts, sustentando a tese da possibilidade de uma tragédia verdadeira cristã e negando a incompatibilidade entre tragédia e Cristianismo, baseia seus argumentos no princípio da liberdade, inerente ao enredo, e caracteriza o começo, o meio e o fim da tragédia cristã. ¹⁵¹ Em contraste, o enredo de uma tragédia grega, segundo Roberts, possui uma situação inicial aparentemente aberta mas com alternativas falsas e distinções ambíguas entre o bem e o mal; no meio do enredo, a liberdade do herói é praticamente reduzida a zero e, na situação final, não existe mais nada além do fim. Analisando a trama de O Coração da Matéria, percebemos, como já vimos, que o determinismo ofusca a liberdade no início, no meio e no fim do enredo. Deste modo, pode-se considerar O Coração da Matéria uma tragédia "na tradição clássica" ¹⁵² sem ser concomitantemente cristã.

Roberts dá as seguintes condições básicas para a situação inicial de uma tragédia cristã: (a) os personagens são dotados de livre-arbítrio; (b) a tragédia dos personagens é mais um efeito de sua liberdade e do seu caráter do que do destino e das circunstâncias; (c) a situação inicial deve conter possibilidades e alternativas reais; (d) as decisões no que diz respeito às alternativas devem ser tomadas pelo protagonista.

A trama de O Coração da Matéria envolve o protagonista Scobie, que cumpre as suas tarefas profissionais dotado de livre-arbítrio. No início encontramos Scobie voltando à delegacia, conversando com o comissário,⁴ cuidando de casos de justiça, conversando com a esposa e o servo Ali, participando nas atividades sociais do clube e cumprindo as obrigações de policial. Ao que parece, então,⁴ o personagem age livre e soberanamente.

Palavras como guerra, calor, suor, símbolos como "urubu" e situações degradantes, como a descrição da prisão pública e a garrafa cheia de fedor, dão conta do protagonista à mercê das circunstâncias e do destino. A decisão tomada nos altos escalões do governo de não promovê-lo ao comissariado desencadeia uma série de acontecimentos sobre os quais Scobie não tem o mínimo controle. As circunstâncias da guerra que obrigaram Luísa a ficar na colônia britânica,⁴ sua inquietação pela falta de amigos e sua insistência em ir à África do Sul desencadeiam outra série de acontecimentos que obrigam Scobie a tomar decisões de consequências sérias e imprevisíveis.

As solicitações de Yusef nas horas de perplexidades e dilemas,⁴ a chegada dramática de Helena na ausência de Luísa e a identificação da jovem viúva com sua filha Catarina diminuem a capacidade de livre ação de Scobie diante das forças do destino e das circunstâncias. Ajunte-se a isso a hamartia de Scobie, sua compaixão ou incapacidade de ver alguém sofrer, e o desejo de aliviar o sofrimento alheio. Embora fruto do destino e das circunstâncias, a tragédia de Scobie não anula totalmente sua liberdade e seu poder de livre decisão.⁴

A situação inicial não contém alternativas reais. Para a sua obsessão de fazer Luísa feliz, Scobie só tem a alter-

nativa de entregá-la a Wilson. Para o atendimento do pedido insistente de Luísa, Scobie só tem como saída emprestar dinheiro do único homem a quem não devia jamais pedir. A persistência da esposa em viajar à África do Sul, que leva Scobie a sonhar com o suicídio de Pemberton, interpretado como uma possibilidade para Luísa, só lhe deixa a opção de comprar a passagem. Resta, portanto, pouquíssima liberdade para Scobie, que parece ficar cada vez mais à mercê do destino e das circunstâncias, que controlam o desenvolvimento da fábula. Na situação inicial só há alternativas falsas, que levam a uma tragédia de necessidade e excluem a tragédia cristã.

Para a situação intermediária, Roberts dá os seguintes parâmetros essenciais à tragédia cristã: (a) entre o início e o final da fábula deve haver uma verdadeira liberdade, uma escolha autêntica, culpa e pecados reais; (b) o personagem dispõe-se em todos os momentos a tomar decisões reais e verdadeiras; (c) o último valor ao qual o protagonista se submete é a criatividade e não o destino.¹⁵³

Considerando a situação central da fábula de O Coração da Matéria a partir da chegada de Helena, temos, novamente, carência de escolhas livres e pecados reais e graves. Para Scobie, sua paz material e espiritual sofre grande prejuízo por causa da oração que fez sobre a menina náufraga. O futuro material e espiritual, a eternidade, não lhe pertencem mais. A sua compaixão, o senso de responsabilidade, a identificação de Helena com Catarina, a sua paternidade frustrada, a falta de amor conjugal, a ausência física de Luísa e o ambiente fortemente carregado pela corrupção e degradação contaminam Scobie a tal ponto que o adultério ocorre naturalmente, como fruto do destino. A chegada repentina de Luísa e o dilema religioso de Scobie surgido com a pressão

para comungar, repetem o processo de diminuição da liberdade com a preponderância do determinismo trágico. A compaixão de Scobie por Helena, sua falta de verdadeiro amor por Luísa, sua presunção e a indiferença religiosa de Helena impedem o arrependimento e permitem a Eucaristia sacrílega. Scobie toma decisões predeterminadas por circunstâncias oriundas dos acontecimentos e do seu caráter.

A decisão tomada por Yusef de assassinar Ali com a conivência de Scobie merece estudo mais profundo.¹⁵⁴ As ocasiões em que Scobie desconfia de Ali (261-274), transferindo sua própria corrupção ao seu servo fiel (265), e a visita de Scobie a Yusef, relatando uma possível e dupla delação (prova de Yusef ser contrabandista e prova do adultério de Scobie) são atitudes providas de liberdade. Esta desconfiança e a possível delação mais a compaixão por Luísa predispõem Scobie a livrar-se de Ali. No meio da fábula, portanto, Scobie toma decisões previamente determinadas pelas circunstâncias.

O suicídio de Scobie, também uma decisão verdadeira, planejada nos mínimos detalhes, amadurecida ao longo tempo, resulta da pressão exercida por Helena e Luísa, do escrúpulo religioso e da compaixão de Scobie pelas duas mulheres. O diálogo entre Deus e Scobie (299-301) simula um exercício sutil de liberdade para conter a avalanche do determinismo. Semelhante fingimento se dá momentos antes de Scobie ingerir os comprimidos (308-309): "Nada, ninguém, pode forçar-se a morrer" (306); "Joga fora esses comprimidos ... Deixa de representar. Sobe a escada para dormir e goza uma boa noite de sono". (308) Mas esta liberdade, ditada pelo bom senso (Deus ou consciência) anula-se diante da ação suicida desencadeada pelo determinismo.

Os ingredientes da situação central da fábula, neces-

sários à existência de uma tragédia cristã, segundo Roberts, inexistem em O Coração da Matéria. A liberdade e a criatividade anulam-se diante do destino, ao qual Scobie, o protagonista, se submete.

No que diz respeito à situação final, para que haja uma tragédia cristã, Roberts propõe as seguintes condições:

(a) todo fim é um começo: a verdadeira continuidade da vida pela vida; (b) o fim é mais do que um dénouement após o qual não haverá nada. Quando o herói trágico cristão perde sua vida, ele a encontrará; (c) a morte deve ser descrita em termos de vida e nascimento.

Na tragédia grega não há lugar para estas três condições; não há o conceito de renascimento, de uma nova criatura ou de uma nova vida, da redenção na vida e na história ou de qualquer boa nova de salvação. O fim do herói trágico é a elevação além da vida e da história; o fim do herói trágico do teatro cético moderno é a volta à matéria. Os dilemas de Scobie com o seu desencadeamento trágico até o suicídio trazem-lhe a anagnórisis suprema, o autoconhecimento. A sua tríplice ilusão (policia! incorruptível, marido fiel, católico ortodoxo) cedeu lugar à verdade e sua situação final torna-se infinitamente melhor do que a inicial, mas não há regeneração. Não existe continuidade e recriação da vida a partir da morte.

Na última cena com Scobie (304-309), vocábulos como batidas, tempestade, marteladas, escuridão, golpes de martelo, gritos e lamentos sugerem não um renascimento kata pnéuma, mas a aceitação do próprio destino e da sua verdadeira situação. As condições de uma verdadeira tragédia cristã propostas por Roberts não se encontram no final da tragédia de Scobie. A falta de regeneração anula a possibilidade da tragédia cristã em O Coração da Matéria, aproximando-a da tragédia clássica.

Embora inexista uma tragédia cristã, mesmo no caso específico de O Coração da Matéria, resta saber se podemos chamar este romance de "tragédia cristã".

Em "The Possibility of a Christian Tragedy",^{*} Lawrence Michel deplora o uso indiscriminado da expressão tragédia cristã, denunciando a ambigüidade e a confusão que ela pode acarretar na pesquisa das verdadeiras essência e forma da tragédia.¹⁵⁵ Sewall, porém,¹ aceita a expressão como "uma maneira útil de referência à tragédia escrita na era cristã, que contém elementos do pensamento e do sentimento cristãos, embora fique aquém da doutrina da Igreja". Sewall acrescenta que "a expressão é lícita e útil para indicar as novas dimensões e tensões introduzidas pelo Cristianismo na vida humana".¹⁵⁶

O Coração da Matéria pode ser chamado de "tragédia cristã" por apresentar as características acima mencionadas por Sewall. Embora o mundo da segunda metade do século XX seja secularizado,¹ ainda há nele muitos resquícios de cristianismo. O Coração da Matéria, escrito em 1948 dentro da tetralogia católica,¹ pretendia reintroduzir no romance a percepção religiosa e a importância da ação humana que, para Greene,¹ havia desaparecido do romance inglês. O romance está todo marcado por valores cristãos: o pecado, o amor conjugal, o suicídio como questão moral, a prática religiosa, o pertencer à Igreja, os requisitos para o arrependimento e à confissão, a comunhão, a salvação eterna, os dilemas da consciência, a hipocrisia religiosa, a dedicação aos doentes e aos mortos, a piedade falsa, a honestidade, a falsidade, a luxúria e o escárnio à religião.

Scobie, como herói trágico cristão,¹ rebela-se contra vários ensinamentos da Igreja: questiona a imutabilidade do suicídio, evidencia a inoperância da Igreja no mundo corrupto

e defende a supremacia do amor sobre a hipocrisia e o preconceito. Por outro lado, o Cristianismo, com sua doutrina específica, aguça a tragédia de Scobie. Os dilemas Luísa e Helena, Ali e a felicidade das duas mulheres, Helena e a paz de consciência, Luísa e a comunhão sacrílega, a liberação de Luísa, Helena (e Deus) e o suicídio são dilemas que existem por causa da fé e da convicção religiosa de Scobie. O caminho progressivo rumo à condenação eterna indica as novas dimensões e tensões que o Cristianismo proporciona ao personagem, especialmente quando perseguido por idéias sisíftias a respeito de oração, confissão e comunhão.

Podemos concluir, então, que o romance O Coração da Matéria, como uma tragédia típica da tradição clássica, não pode ser uma tragédia cristã, em virtude da incompatibilidade entre o Cristianismo e a tragédia. Podemos, todavia, chamar O Coração da Matéria de "tragédia cristã" devido às características cristãs que apresenta.

6. CONCLUSÃO

Após o estudo da vida e da obra de Graham Greene e da tragédia em seus aspectos principais, analisamos O Poder e a Glória e O Coração da Matéria para verificarmos a possibilidade de uma tragédia cristã nos dois romances. Como narrador, Graham Greene encontra-se "moldando na fornalha de sua alma a consciência de sua raça", como diria Joyce, o que denuncia a existência de aspectos autobiográficos em sua ficção, responsáveis pela presença de elementos próprios da tragédia. Por isso, focalizamos a visão trágica que emana destas obras como parâmetro para nelas verificarmos a incidência da tragédia. Diante da opção de Greene de recolocar o "extra problem" no romance inglês, analisamos o que vem a ser a tragédia cristã, não só na teoria, mas também na prática.

Nos depoimentos de Greene, amplamente comentados pela crítica literária brasileira, verificamos a existência da amargura e da morbidez psicológica. Daí a criação de personagens dotados de visão trágica, inclinados à rebeldia, influenciados por uma infância corrompida, por uma religião preocupada em demasia com o pecado e a culpa e colocados entre os pólos antitéticos do caráter e das circunstâncias, além do sofrimento criado pelo conflito entre os ideais e as ações do personagem católico. Isto nos leva a concluir que a visão trágica de Greene aparece também em muitos de seus personagens. Como disse Antônio Olinto, "o inesperado dos acontecimentos

sempre torturou o pensamento do homem. É o perigo sempre pendente, a iminência de que, a qualquer momento, toda esta estrutura ... se desfaça e a morte chegue, exata como uma pedra que cai. De sentimento idêntico ... tiraram os gregos suas tragédias".

O estudo diacrônico empreendido sobre a tragédia e a "tragédia cristã" dá um embasamento filosófico-teológico ao nosso trabalho. Embora a análise dos elementos constitutivos da tragédia em termos aristotélicos seja uma conditio sine qua non para este trabalho, um passo além foi necessário. Verificamos a conveniência de pressupor: a "substância ética" e sua retribuição à vista da inversão de valores adotada pelo personagem; a visão trágica equivalente à luta frenética pela vida diante da ameaça da não-existência; a possibilidade do estágio religioso além do ético e do trágico; a forte inclinação determinista em todos os tipos de tragédia.

No que diz respeito à "tragédia cristã", percebemos ao nível doutrinário, a contradictio in terminis entre a tragédia e o Cristianismo. Ao nível prático poderia existir a "tragédia cristã", evidenciando elementos constitutivos da tragédia clássica, estruturas cristãs, maior liberdade do personagem face ao determinismo, um certo equilíbrio entre a visão trágica e a esperança de salvação, um maior conflito psicológico do personagem por causa das exigências da religião. Uma tragédia cristã, propriamente dita, é impossível porque o cristão pode sempre arrepender-se, aceitar a graça de Deus e tornar-se um "homem novo".

Em O Poder e a Glória a deterioração física e moral do sacerdote ao lado do crescimento espiritual na fé e na humildade não dão lugar a uma tragédia propriamente dita. Temos aí a "substância ética", o choque existencial, a ultrapassagem do métron por causa do erro trágico do protagonista, a ação

retributiva, a luta contra a morte física e a condenação eterna, elementos estes que dariam uma conotação trágica à fábula. Todavia, a ascensão espiritual dirime a visão trágica do sacerdote, dá-lhe a esperança de escapar e lhe proporciona o status de "homem novo", após a anagnórisis final. Não sendo um "auto de edificação", por causa das posições totalmente opostas do protagonista/herói e do antagonista, nem uma "divina comédia", porque termina com a execução do protagonista, num final um tanto melodramático, podemos concluir que O Poder e a Glória é uma "tragédia cristã", onde elementos cristãos e trágicos coexistem, criando um personagem ultracarregado, em situações existenciais que o destroem. Este mesmo personagem, porém, imbuído de esperança, regenera-se, tornando-se um "homem novo", algo que, por razões diferentes, jamais aconteceria nas tragédias clássica, shakespeariana ou moderna.

A análise de O Coração da Matéria nos leva por veredas semelhantes a conclusões diferentes. A existência da "substância ética", a constatação do erro trágico do protagonista, a retribuição da ordem moral ofendida, a singularidade da visão trágica de Scobie contra a inexistência da mesma nos demais personagens, o choque existencial e o dilema entre o amor e a morte convergem para o delineamento de uma verdadeira tragédia. A estes elementos acrescentam-se fatores oriundos do Catolicismo ou a ele relacionados: o protagonista sobrecarregado pela culpa, pelo egoísmo disfarçado em compaixão, pelo aspecto sisíffio da religião, pela heterodoxia e pela racionalização nos momentos cruciais de sua existência. Scobie, através da anagnórisis final, não se regenera, mas aceita o próprio destino.

Podemos, entretanto, chamar este romance de "tragédia cristã" em virtude de ter ele uma estrutura que, realçando os dilemas do Cristianismo, aguça a visão trágica de Scobie

e em que a dramaticidade provém das tensões religiosas.

Podemos concluir então que O Coração da Matéria aproxima-se de uma verdadeira tragédia mais do que O Poder e a Glória, embora incorporando aspectos de uma "tragédia cristã". O Poder e a Glória, por outro lado, aproxima-se mais de uma "tragédia cristã"; a tragédia stricto sensu não subsiste nele tanto quanto em O Coração da Matéria.

NOTAS
PRIMEIRA PARTE

1

1. The Lawless Roads, pp.14-16.
2. Ibid., pp. 15-16.
3. V. também Pontos de Fuga, p. 57.
4. Ibid., pp. 56-57.
5. Ibid.
6. Os entertainments se caracterizam por um uso maior de melo-drama, por um menor desenvolvimento dos personagens, pela frequência (embora nem sempre) do final feliz, pela ausência de um acontecimento religioso central, pelos temas de perseguição e traição, a corrupção dos inocentes, a impossibilidade de sublimar a infelicidade de outrora, pelo estilo jornalístico unido a um senso forte de noticiário, pelo enredo característico dos thrillers e pela explicitação e popularização do seu material para os romances principais subsequentes, isto é, o feedback que Greene faz a seus romances principais. Em suma, os entertainments contêm uma percepção aguda, um estilo rápido e menos violência dramática. Eles não têm como finalidade o mergulho existencial nas profundezas do ser humano. São, realmente, uma fonte de idéias que mais tarde seriam desenvolvidas nos romances "mais sérios". Robson, p. 139, diz que Greene conseguiu transformar o thriller em forma literária séria. Ao contrário das histórias policiais (que requerem a solução do problema através da justiça poética), nos thrillers o problema é insolúvel e o soerguimento da razão e da justiça deve ser provocado pelas decisões do protagonista. (Cuddon, pp. 223, 697-698; Lerner, pp. 217-218; Pryce-Jones, pp. 28-29).
7. Na Author's Note de The Man Within de 1981 Greene afirma que apenas este romance foi reimpresso sem nenhuma modificação textual. Muitos críticos apontam algumas modificações nas últimas edições de It's a Battlefield, The Power and the Glory, Journey Without Maps, The Heart of the Matter, The Third Man e The Potting Shed. É mister, porém, salientar que os estudos textuais da obra de Greene são parcos e incipientes. V. também nota de Neil Brennan in Evans, pp. 245-276; Wolfe, pp. 169-185; Mortimer, pp. 7-8.



8. Resenhas de vários livros apareceram em The Times Literary Supplement e The New York Times Book Review a partir de 1925 e logo após a publicação de cada livro. Evans, pp. 245-276.
9. Roy, pp. 83-84.
10. Em O Fator Humano, um dos livros-código de Maurice Castle é Guerra e Paz no qual há referência a uma linha entre as tropas de Denisov e os franceses, uma linha que "tememos cruzar e ansiamos por cruzar". Conrad em The Shadow Line, Victory, Heart of Darkness indica um terrível cruzamento de linhas entre a segurança e o terror e a necessidade de cruzar estas linhas. Veja Donoghue em seu artigo "O novo romance de Greene propondo piedade para quem não a merece" em Jornal da Tarde (11.03.78). Henry James termina as suas histórias com um final maravilhoso por causa de sua com- paixão, que se estende até os personagens mais miseráveis e corruptos (apud Greene, Collected Essays, pp. 21-43).
11. Greene usa a técnica do monólogo interior apenas em Bela e Querida Inglaterra.
12. Comparem-se o Dickens de Oliver Twist (1838) com o de Bleak House (1853).
13. As obras dos contemporâneos de Greene como Evelyn Waugh, Chesterton e Belloc são indiscutivelmente inglesas.
14. Durante sua estadia no Brasil, Greene deu uma entrevista a Helena Solberg (Diário de Notícias, 31.07.60) onde ele fala sobre este assunto: "O grande valor do grupo é inegavelmente Osborne. Os outros o seguem sem alcançá-lo. Gosto muito de sua peça Look Back in Anger".
15. "Novelists of Society: Evelyn Waugh, Graham Greene, C.P. Snow in Ford, pp. 486-494.
16. Ford, pp. 491.
17. P. 80.
18. Collected Essays, p. 83.
19. P. 36
20. The Lost Childhood and Other Essays, p. 175 apud Stratford, p. 49.
21. Pp. 36-37.
22. The Lost Childhood and Other Essays, p. 173 apud Stratford, p. 50.
23. P. 36.

24. V.S. Pritchett in O Globo, 23.03.78.
25. P. 15.
26. Na entrevista a V.S. Pritchett (O Globo, 23.03.78), Greene adverte: "Um romance não é um diário de viagem ou uma autobiografia — mesmo estes tipos de livros são recriações".
27. Lerner, p. 231.
28. Telmo Martins em O Jornal da Tarde (06.01.73) diz: "A apavorante história de Greene [em Quase uma Vida] é que os elementos de sua biografia são sólidos de tanta normalidade ... talvez tenha sido o único tom (cinzento) dessa normalidade e que ele chamou de 'repetições' que inventaram sua prisão e desespero de menino e rapaz".
29. Na entrevista reproduzida pelo Jornal da Tarde em 05.11.73, quando perguntado sobre o porquê de sua atração por fronteiras, não apenas geográficas mas todas as que indicam articulações incertas entre dois mundos e duas situações, Greene respondeu: "É possível que isso decorra do fato de ter sido criado em uma escola cujo diretor era meu pai. Em geral, entre o mundo escolar e o mundo familiar há um trajeto, às vezes, toda uma distância de um percurso de trem. No que me diz respeito, tratava-se de uma porta, uma simples porta, acolchoada de imitação de couro verde. É uma explicação plausível". V. também "Prologue" ao The Lawless Roads, pp. 13-14.
30. The Lawless Roads, p. 14.
31. Ibid.
32. Na entrevista no Jornal da Tarde de 05.11.73 Greene diz: "Meu pecado habitual é o tédio".
33. "The Revolver in the Corner Cupboard", The Lost Childhood and Other Essays, p. 174 apud Stratford, p. 53.
34. "Enfiei uma bala num dos orifícios e, segurando o revólver nas costas, fiz girar o tambor ... Coloquei a boca do cano no ouvido direito e puxei o gatilho. Houve apenas um estalido fraco e, olhando então o tambor, vi que a bala estava agora a postos. Eu tinha falhado por um disparo". Apud Antônio Callado in Visão (25.10.71).
35. The Lawless Roads, p. 14.
36. "The Lost Childhood", Collected Essays, p. 15.
37. Apud Stratford, p. 54.
38. Ibid., p. 55.
39. No depoimento dado a V.S. Pritchett (O Globo, 23.03.78)

Greene diz que a princípio a religião era-lhe uma brincadeira: as aulas de religião o intrigavam e sua conversão o deprimia. Ele odiava o calvinismo e aderiu à minoria católica. Ficou, porém, fascinado com a teologia católica. Finalmente ficou envolvido e engajado. V. Prologo a The Lawless Roads, p. 14-15.

40. Ibid. p.30.
41. Mário Pontes (Jornal do Brasil, 29.08.81) fala que, das muitas viagens de Greene, nem todas resultaram em romances; por outro lado, a partir de outras viagens resultou um duplo efeito: uma reportagem e uma obra de ficção. José Carlos Oliveira (Jornal do Brasil, 16.09.81) levanta uma hipótese dizendo que a angústia do escritor é causada pela falta de uma nova fantasia. A frequência de lugares tumultuados faz reconquistar a sensação de insegurança que proporciona a um escritor (tipo Greene) uma exaltação tão intensa quanto o ato de escrever ficção. Ele recupera o apetite da vida e pode esperar que o desejo de escrever volte a coincidir com a necessidade de escrever. Greene mesmo em Pontos de Fuga (p. 9) confessa que "minhas viagens tanto quanto o ato de escrever, eram caminhos de fuga".
42. Apud Stratford, p. 56.
43. Greene, "Walter de la Mare's Short Stories", Collected Essays, pp. 108-114.
44. The Art of Fiction em The Paris Review, 3 (Autumn 1963) p. 37 apud Stratford, p. 58.
45. P. 213.
46. "The Revolver in the Cupboard" em The Lost Childhood and other Essays, p. 174 apud Stratford, p. 59.
47. Na entrevista concedida ao Jornal da Tarde (05.11.73) Greene admite "Eu era mórbido, mas era na época em que, saindo de Oxford e não tendo ainda um emprego, era o preceptor de um garoto. Era extremamente enfadonho".
48. The Lost Childhood and other Essays, p. 174 apud Stratford, pp. 59-60.
49. Collected Essays, p. 99.
50. P. 224-225.
51. The Lawless Roads, p. 14.
52. Collected Essays, p. 18.
53. Ibid., p. 16.

54. Apud Pryce-Jones, p. 7. "Coloca o revólver à minha cabeça/ e puxa o gatilho./Aparecerão a bruma e a morte/ na curva desta estrada ao crepúsculo/ ou haverá a vida redobrada/ por causa da proximidade da morte?/ As duas alternativas são lucro./ É uma aposta que não posso perder/".
55. Calder Marshall citado pela Gazeta de Notícias de 17.07.48 opina: "Of the English novelists of the Thirties, none, in my opinion, was more accomplished or more sensitive to the spirit of the time, than Graham Greene".
56. Julian Symons em The Thirties: A Dream Revolved duvida desta posição. Apud Meckier, p. 111.
57. "The dingy, difficult life of our generation" apud Hynes, p. 124.
58. Ibid.
59. Hynes, pp. 122-127; Meckier, p. 114.
60. V.S. Pritchett (em O Globo de 23.03.78) escreve: "Em Oxford engajou-se no Partido Comunista por algumas semanas". Greene revela que "a política, a partir de 1933, passou a ocupar um lugar crescente em meus romances". Pontos de Fuga, p. 10.
61. "The Social and Intellectual Background" in Ford, pp. 13-57.
62. Inside the Whale and other Essays apud Lewis & Conn, p. 366.
63. P. 24 (nota de rodapé).
64. Apud Roy, p. 27. "My attempt to deal with Catholic themes is owed to a reading of Mauriac" em "François Mauriac", Collected Essays, pp. 91-96. Greene recebeu também a influência de John Webster, Ford, Henry James, Aiken e Eliot "de uma forma inconsciente". V. também The Art of Fiction (The Paris Review, 3, Autumn 1953, p. 33) apud Stratford, p. X. V. também entrevista a Cecily Mackworth em Letras e Artes de 02.10.49.
65. Apud Roy, p. 27.
66. Graham Greene (Paris, 1949) de Jacques Madaule; Graham Greene (Paris, 1953) de Victor de Pange; Graham Greene: témoin des temps tragiques (Paris, 1949) de Paul Rostenne.
67. Collected Essays, p. 91.
68. Sampson, p. pp. 888-889.
69. Collected Essays, p. 92.
70. P. 5. Neste contexto, Bosi (p. 439) escreve "Ao lado das reações políticas, stricto sensu, há um retorno das cons -

ciências religiosas às suas fontes pré e antiburguesas. Escritores cristãos como Bernanos, Saint-Exupéry, Julien Green, Evelyn Waugh e Graham Greene nortearam a criação das personagens por uma linha de conflito entre o mundo e a graça divina".

71. Apud Pryce-Jones, pp. 77-78.
72. Ibid. p. 99.
73. Collected Essays, pp. 284-298.
74. "Notre Dame e son assumption" (Life, 1950-51) e "Essais Catholiques" Paris, Ed. de Seuil, 1953. Apud Pryce-Jones, pp. 99-100.
75. New Statesman, Sept. 1952 Ibid.
76. Le Figaro Littéraire, Août, 1954 Ibid.
77. Apud Pryce-Jones, p. 100.
78. Collected Essays, p. 17.
79. "The Idea of a University" in Pontos de Fuga, p. 56. Na entrevista a Cecily Mackworth em Letras e Artes (02.10.49), Greene diz: "A literatura católica ou pelo menos o que a hierarquia considera como tal, não existe e nem poderia existir de modo algum. Ponderou o cardeal Newman que uma literatura católica já não seria literatura embora constituísse coisa mais pura e elevada".
80. Na entrevista mencionada na nota anterior (79) Greene não concorda com a classificação de "romancista católico". O termo católico, ele diz, "implicava numa censura, e parece-me que o escritor jamais deve ter medo de prosseguir no seu pensamento até o extremo limite. Assim, chegaria ele fatalmente a dizer uma porção de coisas que, pelo menos em aparência, estariam em contradição com o que a religião estabelece".
81. Apud Pryce-Jones, pp. 103-106.
82. O Poder e a Glória, p. 271.
83. O Coração da Matéria, pp. 268, 274, 299, 308-309.
84. Um Caso Liquidado, pp. 242-243. V. também Pryce-Jones, p. 96.
85. Pryce-Jones, p. 105.
86. "Nature inert and decomposing, yet still impressive enough in its sluggish way to show up the forces of civilization as degenerate, makeshift and ugly". Apud Startford, p. 7.
87. Em O Poder e a Glória o sacerdote mexicano sonha com um

Cristo fantasiado de prostituta.

88. "A maldade corria em suas veias como se fosse malária" em O Poder e a Glória, p. 226. "Havia algo naquele parque de diversões ... que o atraia como se fosse a inocência" em O Ministério do Medo, p.2.

89. Pryce-Jones, p. 109.

90. Exemplo de O Poder e a Glória, p. 174: "Silenciosamente o padre orou: 'Ó meu Deus, mandai-lhes alguém que seja mais digno do seu sofrimento'.

No fim do romance a oração acima se realiza:

"... Eu sou um padre.

— O senhor ? !

— Sim — disse ele brandamente — Sou o Padre ..."

Exemplo de O Coração da Matéria, p. 139:

— Pai, — rezava ele — dai-lhe a paz. Tirai-me a paz para sempre, mas dai a paz a ela.

A oração de Scobie é atendida: a criança morre e, a partir deste momento as dificuldades de Scobie começam.

Exemplo de Fim de Caso, p. 87: Sarah Miles reza: "Querido Deus ... faça-me ter fé ... Faça com que ele esteja vivo e vou ter fé. Dê-lhe uma chance. Deixe-o ser feliz ... eu o amo e farei qualquer coisa se Você fizer com que ele esteja vivo. Eu disse bem devagar: vou desistir dele para sempre, deixe apenas que ele esteja vivo e que tenha uma chance".

Bendrix, de fato, não morreu mas uma vida de ciúmes começou.

91. P. 119.

92. O Poder e a Glória, p. 123.

93. Pp. 218-220.

94. Collected Essays, p. 79. "It is too fantastic to imagine that in this novel [Oliver Twist] as in many of his later books, creeps in, unrecognized by the author, the eternal and alluring taint of the Manichee, with its simple and terrible explanation of our plight, how the world was made by Satan and not by God, lulling us with the music of despair". Ibid., p. 86.

95. V. também as palavras ditas pelo advogado Prewitt em O Condenado, pp. 272 e 274.

96. Pp. 102-103.

97. P. 38.

98. The Lawless Roads, pp. 13-19.

99. Apud Pryce-Jones, p. 13.
100. Carpeaux, História da Literatura Ocidental, pp. 3380-3383.
101. Entre biografias, resenhas, apreciações e comentários críticos, verifica-se que o periódico que mais artigos publicou sobre Greene foi O Estado de São Paulo (9), seguido pelo Jornal da Tarde (6) e pelos Jornal do Brasil (5) e O Globo (5). A Folha de São Paulo publicou dois artigos e os demais (p. ex. A Gazeta de Notícias, Letras e Artes, Visão, Isto É, Manchete, Tribuna) um artigo cada.
102. 18.11.51.
103. Denis Donoghue, em O Jornal da Tarde de 11.03.78, confirma este fato.
104. O Estado de São Paulo, 08.07.61.
105. Letras e Artes, 02.10.49.
106. 07.05.83. O texto completo da entrevista encontra-se em The Other Man, New York, Simon and Schuster, 1983 ou em The Other Man: Conversations with Graham Greene, Harmondsworth, Penguin, 1983.
107. Letras e Artes, 02.10.49; Jornal do Brasil, 07.05.83.
108. Jornal do Brasil, 07.05.83.
109. Ibid.; Diário de Notícias, 31.07.60; O Estado de São Paulo, 07.10.84; Isto É, 09.02.83.
110. Jornal do Brasil, 07.05.83.
111. Letras e Artes, 02.10.49.
112. Ibid.
113. O Globo, 30.07.60.
114. O Globo, 01.04.61.
115. A Tribuna, 11.06.62.
116. Visão, 25.10.71.
117. Diário de Notícias, 31.07.60; J.Carlos Santana, O Estado de São Paulo, 07.10.84; Geraldo Galvão Ferraz, Isto É, 09.02.83.
118. Greene trocado por Green; o nascimento de Greene foi registrado em 1905 quando realmente aconteceu em 1904; sua conversão ao catolicismo em 1927 quando na realidade isso se deu em 1926; Berkhamsted citado como se fosse um subúrbio londrino quando de fato é uma pequena cidade uns oitenta quilômetros ao norte de Londres.

119. O Globo, 23.03.78.
120. O Estado de São Paulo, 22.11.81.
121. Folha da Tarde, 13.12.82.
122. História da Literatura Ocidental, pp. 3380-3383; Correio Paulistano, 18.11.51.
123. O Globo, 23.07.60.
124. O Estado de São Paulo, 21.12.57.
125. Visão, 25.10.71.
126. Telmo Martino, "Greene conta uma história: a dele", Jornal da Tarde, 06.01.73.
127. Visão, 25.10.71.
128. Jornal do Brasil, 31.05.80.
129. O Estado de São Paulo, 20.06.71.
130. Op. cit.
131. 17.07.48.
132. Correio Paulistano, 18.11.51.
133. O Onze de Agosto, 05.07.56.
134. O Estado de São Paulo, 21.12.57.
135. Ford, pp. 479-499.
136. Op. cit.
137. O Estado de São Paulo, 22.11.81.
138. O Jornal da Tarde, 29.03.86.
139. Ibid.
140. O Estado de São Paulo, 05.10.86.
141. Jornal do Brasil, 31.05.80.
142. O Estado de São Paulo, 22.11.81; Delta-Larousse, p. 3187.
143. Gazeta de Notícias, 17.07.48.
144. Correio Paulistano, 18.11.51.
145. Correio da Manhã, 23.07.60.
146. Letras e Artes, 02.10.49.
147. O Onze de Agosto, 05.07.56.
148. O Estado de São Paulo, 08.07.61.
149. Visão, 25.10.71.

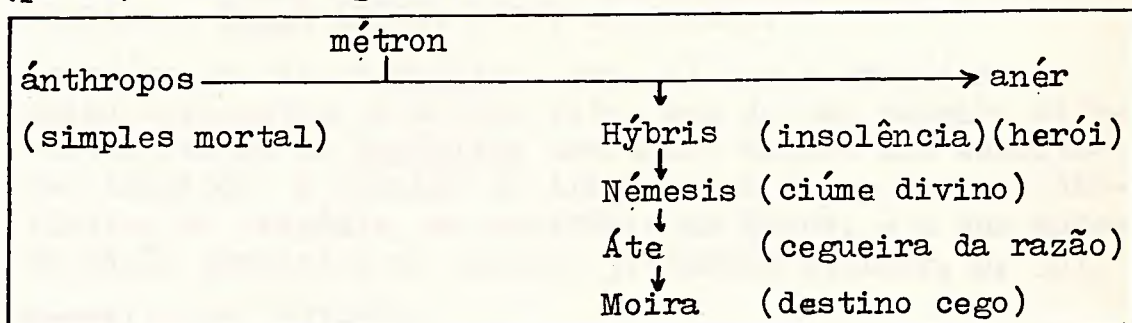
150. Correio Paulistano, 18.11.51.
151. O Estado de São Paulo, 21.12.57.
152. Francis X. Connolly apud Roy, p. 89.
153. Claude-Edmonde Magny e Jean Duché apud Roy, pp. 89-90.
V. Camus e o mito de Sísifo; Sartre diz "Se Deus fosse um libertador a gente poderia duvidar dele. Ele é um carcereiro" apud Roy, p. 90.
154. Roberto de Parc, Marcel Moré, Louis Beinaert e Paul Rostenne apud Roy, pp. 90-91.
155. O Estado de São Paulo, 30.08.58.
156. Jornal da Tarde, 02.08.80.
157. O Globo, 18.12.84.
158. O Globo, 01.04.61.
159. Op. cit.
160. Ibid.
161. Op. cit.
162. Correio da Manhã, 23.07.60.
163. Jornal da Tarde, 29.03.86. O artigo de Carlos Menezes, publicado em O Globo de 6 de abril de 1984, é muito superficial.
164. Op. cit.
165. Op. cit.
166. O Estado de São Paulo, 30.08.58.
167. 11.03.78.
168. 23.03.78.
169. O Estado de São Paulo, 07.10.84.
170. O Globo, 18.12.84.
171. Folha de São Paulo, 03.08.86.

2

1. No uso popular a palavra tragédia, como sinônimo de infortúnio, descreve um acontecimento triste e funesto. Neste trabalho tragédia significa uma obra de arte, em forma dramática ou narrativa, que perscruta o grande problema da existência do homem no mundo. Provavelmente,

o vocábulo grego tragoidía deriva de trágos (bode) e oide (canto), ou seja, o canto do bode. Esta palavra poderia referir-se ao prêmio distribuído entre os dramaturgos por ocasião das competições ou à vestimenta dos atores, feita de pele de bode, ou ao bode sacrificado nos rituais primitivos que deram origem à tragédia.

2. Pp. 238-246.
3. Sir William Ridgeway diz que a tragédia começou no culto realizado nos túmulos de heróis ou indivíduos importantes. Gilbert Murray e a Cambridge School of Classical Anthropologists admitem a origem da tragédia na celebração ritual dos sofrimentos de um deus hipotético: Eniautos-Daimon. Estas teorias são refutadas por John Jones, segundo o qual o Daimon não era uma figura comum na literatura ou na vida grega; nega também que houvesse uma correspondência íntima e estreita entre a forma ritual e o texto trágico. J.B. Bury (pp. 200-202) e Leech (p. 12) admitem que a tragédia grega começou no século V a.C. e que, provavelmente, em seu desenvolvimento havia as seguintes etapas: (a) um canto em louvor a Dioniso, (b) uma alternância de discurso entre o ator e o coro, (c) um monólogo ou diálogo com o coro (e.g. em Ésquilo) e (d) três atores usados simultaneamente com o coro (e.g. em Sófocles e Eurípidés); (e) a trilogia seguida por uma peça satírica ridicularizando o material anteriormente tratado com muita seriedade.
4. Kitto, Tragédia grega, pp. 79 e 89.
5. Seguindo o esquema fornecido por Junito de Souza Brabão (p. 12) temos o seguinte:



"Eis aí o enquadramento trágico: a tragédia só se realiza quando o métron é ultrapassado" conclui Souza Brandão.

6. O primeiro drama de uma trilogia cujas últimas duas partes foram perdidas.
7. P. 67.
8. P. 69.
9. P. 71.

10. P. 144; Kitto, Tragédia grega, pp. 71-91.
11. Ibid., pp. 253-264.
12. Brandão, p. 43.
13. Pp. 221-222.
14. Pp. 227-228.
15. Kitto, Tragédia grega, pp. 261-264.
16. Apud Brandão, p. 56.
17. P. 59.
18. Medéia (v. 1080): "A paixão é mais forte que a razão". Kitto, Greek Tragedy, pp. 196 et seq.
19. Lesky, pp. 18-19.
20. Doctor Faustus foi chamada de primeira tragédia cristã não porque defende a doutrina cristã, mas porque retrata a luta pela alma de Faustus.
21. A "justiça poética" foi inventada por Thomas Rymer em Tragedies of the Last Age Considered, 1678, que prescreve que o mal deve ser punido adequadamente e o bem compensado. V. também o prefácio a Phédre de Racine (1672): "Les moindres fautes y sont severement punies: la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même". Porém, pelo fim do século XVII este conceito ficou fora de moda, tendo sido rejeitado por Corneille e Addison. V. também Cuddon, p. 519.
22. Entre eles The Cenci (1819) e Prometeus Unbound (1820) de Shelley e Faust (1808, 1832) de Goethe.
23. Aristóteles diz na Poética (cap. V) que a tragédia e a épica apresentam os mesmos fatos mas de uma maneira diferente. Platão na República associava Homero aos escritores trágicos. A opinião de Aristóteles é que o traço distintivo da tragédia, ao contrário da épica, é a sua apresentação dramática no teatro. V. também Steiner, p. 307.
24. Merrill, pp. 571-579.
25. Prólogo ao The Monk's Tale, versos 85-89.
26. Apud Sewall and Conversi, p. 589.
27. Hamlet Ato II cena 2: "São os melhores atores do mundo, tanto para a tragédia, como para a comédia, a história, a pastoral, a pastoral-cômica, a pastoral-histórica, a histórica-tragica, a pastoral tragicômica-pastoral, cena indivisível ou poema ilimitado".

28. Ibid., Ato I cena 4.
29. Dryden, pp. 32,44,107,200,150-152,213,215,218; Boileau, p. 41.
30. Pp. 307-308.
31. Hamburg Dramaturgy (1767-1769) apud Sewall and Conversi, p. 590.
32. Nietzsche, p. 104.
33. Ibid.
34. Ibid.
35. Krieger, pp. 1-21.
36. Kitto, Tragédia grega, p. 262: "Os gregos acreditavam como que por instinto, que o universo não era caótico e irracional, mas se baseava num lógos, a lei obedecida ... Este lógos revela um equilíbrio, um ritmo ou um padrão nos assunto humanos".
37. P. 30.
38. Ibid., p. 31.
39. Ibid., p. 67: "É uma tradição indiscutível a de que a tragédia grega, na sua mais antiga forma, tinha por objetivo único a paixão de Dioniso, e que, durante o período mais longo de sua existência, o único herói em cena era precisamente Dioniso. Mas podemos asseverar com igual certeza que até Eurípides, nunca deixou Dioniso de ser o herói trágico, e que todas as personagens célebres de teatro grego, Prometeu, Édipo, etc., não foram mais do que máscaras do herói original, Dioniso".
40. Krieger (p. 13) faz uma ressalva dizendo que o raciocínio seguinte apenas se infere de princípios kierkegaardianos. A teoria de Krieger, usando o instrumento kierkegaardiano, vai além da posição do filósofo dinamarquês. V. Kierkegaard, pp. 113-185.

41.

Esquema dos três estágios kierkegaardianos

1º	Estágio estético	os adeptos da vida contemplativa (filósofos, cientistas) e os adeptos do hedonismo.
*	Estágio intermediário	estágio irônico que versa sobre a <u>futilidade da vida</u> .
2º	Estágio ético	aceita e obedece as <u>obrigações universais</u> .

*	Estágio interme- diário	estágio jocoso que versa so- bre a <u>transitoriedade</u> dos planos humanos.
3º	Estágio religioso	a obediência absoluta a Deus é maior de que qualquer prin- cípio ético: versa sobre a <u>suspensão</u> teleológica do ético.

42. Neste caso, ele abdica do heroísmo trágico, mantendo-se fielmente hegeliano.
43. No universo kierkegaardiano há duas visões autênticas: a visão trágica e a visão religiosa. A visão ilusória é a visão naturalista.
44. Poética, 1448a.
45. Ibid., 1460a.
46. Ibid., 1453a.
47. Apud Leech, p.2.
48. Lesky, pp. 23-24.
49. Jones, pp. 11-20; Poética, 1450a.
50. Poética, 1453a.
51. Apud Leech, p. 2.
52. Brandão, p. 14; Frye, p. 44.
53. Jones, p. 15.
54. Rose, p. 100.
55. Kitto (Tragédia grega, p. 190) diz que Aristóteles não permitiria que um personagem sem culpa incorresse na desgraça: é chocante (miarón) e transgride a justiça natural (filánthropon).
56. Poética, 1453a.
57. Ibid., 1448a: homoióus = semelhante a nós.
58. Lesky, p. 35.
59. Kitto, Tragédia grega (p. 275): "A concepção de Ésquilo implica o herói trágico decidido, que é todo hamartia - ou um em quem a hamartia é tudo que nos diz respeito. A hybris está feita e o céu castiga por meio de seu instrumento escolhido". V. Wimsatt e Brooks, pp. 53-60.
60. Schoonenberg, pp. 1-24. Hamartia corresponde às seguintes acepções em hebraico:

'awon:	iniqüidade, falta, distorção;
pasha':	rebelião contra um superior político;
marad:	disposição de rebelar, obstinação, uma disposição litigiosa;
marah:	briga de filhos contra os pais;
ra':	maldade;
tô 'ebah:	abominação;
'awel:	torto, deturpado, desvirtuado.

61. Kittel, pp. 267-335, "Sin". Hamartia traduz quinze palavras hebraicas diferentes; adikia, trinta e seis e anomia, vinte e quatro. Somente 'aşam traduz a situação de um homem objetivamente culpado e subjetivamente inocente. Em Pereira (p. 29) verbetes hamartia, hamártema.
62. Melville, p. 546.
63. Poética, 1452a.
64. Leech, p. 40.
65. Form and Meaning in Drama, p. 244 apud Leech, p. 40.
66. Quaestiones ad Simplicianum PL, XL apud Rahner p. 88.
67. De Fide et Operibus PL, XL apud Rahner p. 88.
68. De Correptione et Gratia PL, XLIV, 915-946; De Praedestinatione Sanctorum PL, XLIV, 959-992; De Dono Perseverantiae PL, XLV, 993-1027 apud Rahner, p. 88.
69. Denzinger, 316-325.
70. Institutes III, 21-24 apud Rahner, p.89
71. Denzinger, 1096,1294, 1379.
72. Rahner, "Predestination" p. 90.
73. Conforme a teologia católica (Denzinger, 300, 316,320,816, 827)quem afirma a eliminação da liberdade e da responsabilidade humana por causa da predestinação cai na heresia predestinacionista.
74. Poética, 1452a.
75. Ibid.
76. Spalding, p. 73.
77. Hamlet, I,5.
78. John Webster, The Duchess of Malfi, I,2: 66-69.
79. Johannes Vahlen, The Poetics, 1866, apud Leech, pp. 61-64.
80. Pp. 727 e 280.

81. F.L. Lucas, Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics apud Leech, p. 63.
82. Humphrey House, Aristotle's Poetics, 1956, p. 97 apud Leech, p. 62.
83. Poética, 1452a.
84. Cuddon, p. 38.
85. Coerente com sua teoria, Jones (p. 16) diz que anagnórisis, em termos aristotélicos, não se refere a um reconhecimento da identidade pessoal. Ele sustenta que o vocábulo significa "a descoberta de uma verdade a respeito de algum acontecimento que era antes desconhecido ou mal compreendido".
86. Rei Lear, V, 3.
87. Poética, 1452b.
88. Leech, p. 67.
89. Lesky, pp. 29-30.
90. P. 47. Discutindo o texto de Aristóteles, onde fala da "mudança do infortúnio à felicidade e da felicidade ao infortúnio", Jones nega a importância que tem sido dada a isto por diversos autores: "A alternativa do movimento para cima ou para baixo é, a final de contas, uma questão aberta. O que é mais importante é que a ação apresentará a instabilidade da vida".
91. Mascherpe, pp. 179-192; Williams, p. 154.
92. P. 29
93. Brandão, p. 15.
94. Ibid.
95. Na Electra de Sófocles há sangue e morte (Orestes assassina sua mãe Clitemnestra e seu amante Egisto), mas tem-se a impressão de que a tranquilidade foi alcançada: Orestes não é perseguido pelas Fúrias e não se considera maculado pelo matricídio.

1. Steiner, pp. 331-341.
2. "The Possibility of a Christian Tragedy", Thought (Fall 1956) apud Sewall, p. 157.

3. Sewall, p. 157.
4. Pp. 32-33.
5. P. 40.
6. Pp. 212-213.
7. Bradley, p. 324-326.
8. P. 313.
9. P. 323
10. Apud Sewall, p. 156.
11. P. 156.
12. P. 50.
13. Apud Sewall, p. 156.
14. Steiner, p. 332.
15. Ibid., p. 333.
16. Partage de Midi, Le Soulier de Satin, Le Livre de Christophe Colomb, Jeanne d'Arc au Bûcher.
17. Brandão, p. 18: "Como estamos longe do grande admirador de Ésquilo, Paul Claudel, em que o abraço final da Moirá é substituído pelo abraço de dois braços de misericórdia, pregados na cruz".
18. P. 341.
19. P. 341-342.
20. P. 30-31.
21. Roberts, pp. 1-20.
22. Roberts (p. 10) diz: "O dualismo sem esperança entre sujeito e objeto, corpo e intelecto, aparência e realidade, este mundo e aquele (tão central à teologia grega e à teologia cética moderna) foi superado".
23. Ibid., p. 13: "O significado completo do aspecto central do teatro shakespeariano — especialmente quando contrastado com o teatro grego e com as peças céticas modernas — não pode ser completamente compreendido sem alguma referência ao nascimento, à vida, aos ensinamentos, à Paixão, à Morte e à Ressurreição de Jesus Cristo e a algumas intuições mais profundas da teologia cristã. Os heróis trágicos nos romances de Hawthorne, Melville, Dostoievski são heróis trágicos cristãos no mesmo sentido, ao passo que o mesmo não pode ser dito tão imediata e justamente no das peças e dos romances de Ibsen, Shaw, Hardy, Proust, Kafka e Joyce".

24. Em Moby-Dick: "Ahab, beware of Ahab"; em Julius Caesar: "The fault, dear Brutus, is not in the stars, but in ourselves".
25. Roberts, p. 18.

SEGUNDA PARTE

4

1. Pp. 322-327. Bradley, pp. 33,35,36: "Let us attempt then to re-state the idea that the ultimate power in the tragic world is a moral order. Let us put aside the ideas of justice and merit, and speak simply of good and evil. Let us understand by these words," primarily, moral good and evil, but also everything else in human beings which we take to be excellent or the reverse. Let us understand the statement that the ultimate power or order is "moral" to mean that it does not show itself indifferent to good and evil, or equally favourable or unfavourable to both, but shows itself akin to good and alien to evil ... [Tragedy] reacts through the necessity of its own "moral nature" both against attacks made upon it and against failure to conform to it. Tragedy, on this view, is the exhibition of that compulsive reaction ... The ultimate power which shows itself disturbed by this evil and reacts against it, must have a nature alien to it. Indeed its reaction is so vehement and relentless that it would seem to be bent on nothing short of good in perfection, and to be ruthless in its demand for it".
2. Karl, pp. 86-87.
3. Collected Essays, p. 91.
4. Ibid., p. 92.
5. Lewis, pp. 239-241.
6. P. 217.
7. P. 4.
8. Greene, Collected Essays, p. 15.
9. Stratford, p. 49.
10. Collected Essays, p. 17.
11. P. 5.
12. Journey Without Maps, p. 17.
13. Collected Essays, pp. 40-41.

14. A Sort of Life, p. 118.
15. The Man Within, p. 41.
16. P. 5.
17. Greene, Journey without Maps, p. 312.
18. Ibid., p. 21.
19. Ibid., pp. 224-225.
20. Pp. 76-77.
21. Keats, p. 42.
22. O Poder e a Glória divide-se em quatro partes: as três primeiras partes contêm quatro capítulos cada; a última parte contém um capítulo apenas. Os capítulos estão subdivididos em "cenas" na edição inglesa. Graficamente, estas subdivisões não estão muito claras na edição brasileira da Editora Globo, de 1953, usada neste trabalho. O mesmo defeito continua na edição revista publicada pelo Círculo do Livro S.A., de 1973.
23. Sófocles, pela boca do sacerdote, descreve "a crise de calamidades" em Tebas revelada "nos rebanhos que definham nos pastos, no insucesso das mulheres cujos filhos não sobrevivem o parto [causada pelo] deus maléfico da peste [que] devasta a cidade e dizima a raça de Cadmo" (Édipo Rei, p. 91); Shakespeare, na voz de Marcellus, diz: "Há algo de podre no Reino da Dinamarca", (Hamlet, I, 4, v. 90).
24. Mateus 27:46.
25. Do ponto de vista do Sr. Tench, o sacerdote encarna o dilema porque lhe parece "como um negro ponto de interrogação". (15).
26. Hebreus 13.
27. 53: 2-3.
28. Mário Quintana traduz "He was shaken by a little rage" apenas pela expressão "com raiva". A sentença poderia ser assim traduzida: "Uma ira insignificante o fez estremecer".
29. Duran, La Crisis del Sacerdote en Graham Greene, pp. 59-60.
30. Krieger, p. 12.
31. In Lewis & Conn, p. 357.
32. The Trial, p. 7.
33. In Lewis & Conn, p. 358.

34. P. 61.
35. Notem-se as palavras jurídicas usadas em Teologia Moral e encontradas na própria Bíblia: amarrar (em inglês tied e bound); somente através do ab-solvere a pessoa se sente livre do pecado e restaurada à filiação divina (Mateus 18:18).
36. P. 150.
37. Lewis & Conn, p. 313.
38. Apud Duran, pp. 108-109.
39. Sharrock, p. 115.
40. Tragedy and the Common Man apud Sewall, p. 154.
41. "Graham Greene: Style and Stylistics in The Power and the Glory" in Lewis & Conn, p. 336.
42. Pp. 30-31.
43. P. 75.
44. P. 19.
45. "La logique des possibles narratifs" in Rimmon-Kenan, pp. 22-28.
46. P. 31.
47. Pp. 104-105.
48. Pp. 89-90.
49. N.A. Scott em seu artigo "Graham Greene: Christian Tragedian", in Evans, pp. 24-48, diz que este tipo de humildade não possui o cunho piedoso de aceitação pacífica. A humildade é de um "tipo sacrílego próprio do dilema em que o pecador, desnudado de seu orgulho, é deliberadamente procurado por Deus porque este o considera digno de salvação". E acrescenta que "a graça está mais perto nos momentos mais negros de degradação".
50. Kothe (p. 26) diz: "É lá embaixo que ele descobre a sua grandeza".
51. Duran, p. 60.
52. Pp. 65-66.
53. Duran, p. 56.
54. P. 19.
55. Exemplos destas orações informais: "Fazei que eu seja apanhado em breve" (20), "Ajudai-os, Senhor" (268), "Ó meu Deus, ajudai-a. Condenai-me, eu o mereço, mas concedei-lhe

- a vida eterna". (268)
56. Mais tarde; o sacerdote evoca as palavras de Cristo: "Ai daquele homem por quem ele for entregue" (Lucas 22:22): "Se naquele momento o homem estivesse dormindo, nada daquilo tudo teria acontecido. Era na verdade muito pouca sorte para o pobre diabo ter sido obrigado a arcar com tamanho pecado". (235)
 57. Sewall, p. 5.
 58. Karl Jaspers in Sewall, pp.5 e 151; in Rahner, Vol II, p. 303.
 59. P. 93.
 60. P. 101 et seq.
 61. Gálatas 6:15.
 62. P. 108.
 63. P. 122; Kothe (p. 26) afirma que o herói "perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele, como que se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria; transcendendo todos os seus juízes e algozes".
 64. Lewis, p. 242.
 65. Marcos 15: 6-11.
 66. Marcos 15:30.
 67. Marcos 14: 43-50.
 68. Mateus 26: 36-45; Marcos 14: 32-42; Lucas 22: 39-46.
 69. P. 157.
 70. Karl, p. 87.
 71. P. 60.
 72. A palavra católica não tem nenhuma conotação confessional nesta tipologia. Limita-se ao sentido grego de katholikós: katá (referente a) e hólos (inteiro).
 73. Duran, p. 93.
 74. Lewis, p. 250.
 75. Pp. 122-123.
 76. Summa Theológica II,II; q. 82, a 1.
 77. Com a captura, o sacerdote perdeu o poder, um momento de extrema importância nas grandes tragédias. Porém, a etapa anagnórica é muito mais profunda. Diz Kothe (p. 28): "esta perspectiva fica aquém do momento em que o personagem trá-

- gico, acuado e posto à parede, assume e vivencia radicalmente a nua existência, numa dimensão em que a verdade não se restringe e não é reduzível ao poder".
78. Sharrock, p. 108.
 79. "Pois vos desvestistes do homem velho com as suas práticas e vos revestistes do novo [homem]" (Colossenses 3:9-10). Homem novo encontra-se em Efésios 2:15 e 4:24. Na Carta aos Romanos o velho homem (6:6) contrasta-se com o homem que "vive na vida nova" (6:4) ou que se tornou "uma nova criatura" (Gálatas 6:15).
 80. In Lewis & Conn, pp. 368-369.
 81. Roy (p. 24) afirma: "Greene in no way guarantees the salvation of his hero. In fact, the ultimate irony of his novels may rest in the distinct possibility that their heroes do face ultimate damnation ... their tragedy is probably heightened, not enfeebled, by the miracle that is hoped for but never is assured".
 82. Pp. 156-157.
 83. "O hubris, uma imperfeição no caráter do herói grego, é a ilusão de um homem que sabe que é forte e acredita que nada pode abalar tal força; ao passo que o correspondente pecado cristão do orgulho é a ilusão de um homem que tem consciência de ser fraco, mas que julga ser capaz, pelo seu próprio esforço, de transcender aquela fraqueza e de se tornar forte"; esclarece W.H. Auden in Wimsatt & Brooks, p. 72.
 84. Ibid., p. 72. "Greene's hero ... is rather, the little man, who is, however, very much in the manner of Greek tragedy, immediately placed in a situation that makes him guilty. This situation is simply his membership in the 'fallen' world ... But the fact that the protagonist is in a situation that makes him guilty at the outset does not predetermine the issue of the action, as in Greek tragedy ... For, although not unaffected by the consequences of his own or others' sin, there yet remain vents of freedom through which it is possible for him to transcend the moral ambiguousness of human existence, to the extent of being able to hear and accept the summons to reenact our Lord's passion", diz Nathan A. Scott in Evans, p. 37.
 85. "Por que me julgas tão idiota?" retrocou o padre. "Sei muito bem porque vieste. És a única pessoa capaz de identificar-me, e eles não podem perseguir-me dentro desta província". (229)

86. Apud Duran, p. 110. Roy (pp. 22-23): "[While] the fully tragic ... figure depicted by the Greeks was indeed possible in a culture which accepted the Fate that trapped him, such a figure is in fact impossible in modern civilization. Greene's concern with the spiritual struggle, decline and collapse of his heroes is certainly aimed at the salvation which he claims is still possible. But it is aimed also at the civilization which had rejected the concept of spiritual salvation. By so doing, this civilization has created a non-spiritual climate which helps stifle the non-hero; the intensity of whose suffering paradoxically enough increases his hopes of salvation and elevates him to a tragic hero of modern, not classical Greek, dimensions".
87. P. 149.
88. P. 242.
89. Cuddon, pp. 130-131; D'Onofrio, Da Odisséia ao Ulisses, p. 101.
90. P. 121, p. 37, p. 79.
91. Duran, p. 79.

5

1. O texto de The Heart of the Matter (Harmondsworth: Penguin, 1970) é idêntico à primeira edição inglesa publicada por W. Heinemann em 1948. A tradução brasileira de Oscar Mendes foi feita a partir deste primeiro texto. As citações usadas neste trabalho são da edição de O Coração da Matéria publicada em 1949 pela Gráfica Editora Brasileira. Uma segunda edição foi publicada pela Record em 1966 mas é idêntica à primeira de 1949.
2. The Heart of the Matter, reset and reprinted from the Collected Edition (1971). Harmondsworth: Penguin, 1986. V. Philip Stratford, "Second Thoughts on Graham Greene's Second Thoughts: The Five Texts of The Heart of the Matter, Studies in Bibliography, 31 (1978): 263-266 apud Essays in Graham Greene, ed Peter Wolfe. Greenwood: Penkewill, 1987; pp. 194 e 200.
3. Stockholm: Norstedt, 1962, apud Pryce-Jones, p. 82.
4. Pp. 85-91.
5. Pp. 64 e 90; Collected Essays, pp. 339-345.
6. P. 91. Sobre as discussões teológicas a respeito da salvação ou danação de Scobie, ver Moeller, Man and Salvation

- in Literature, pp. 97-99; Literatura do século XX e cristianismo I, pp. 328-331.
7. P. 90; Pryce-Jones, p. 82.
 8. P. 90; Wolfe, p. 193.
 9. Pp. 90-91.
 10. Esta cena da edição revista de 1971, pp. 74-79, inexistente na tradução brasileira feita da primeira edição inglesa de 1948.
 11. P. 90; Mortimer, p. 8.
 12. P. XIV da edição de 1971.
 13. O Coração da Matéria, p. 183.
 14. Mortimer, pp. 7-8.
 15. Stratford, p. 249.
 16. Boardman, pp. 76-77. É importante ressaltar que a história de Scobie situa-se exclusivamente ao nível do discurso literário e se encerra no campo fechado do texto. Jakobson, em Essais de Linguistique générale, diz que a função poética da linguagem visa centrar o discurso sobre si mesmo e isolar este discurso num sistema quase autônomo de signos linguísticos. A partir do trinômio eliotiano (transmutação-amalgamação-organização), podemos inferir a ligação da experiência autobiográfica do autor com o discurso ficcional para que, como diz Eliot, "as agonias pessoais e particulares sejam transformadas em algo rico e estranho, em algo universal e impessoal". (Selected Prose of T.S. Eliot, Harmondsworth, Penguin, 1963: p. 53).
 17. Enquanto The Waste Land de T.S. Eliot expõe os sintomas de deterioração física e moral do mundo moderno, acompanhados do desejo de um passado heróico e nobre, o conceito de Greenelândia vai um passo além no que diz respeito ao pessimismo. Greene preconiza uma volta à barbárie, para que o mundo possa recomeçar no ponto exato onde a humanidade desviou do caminho correto. Stratford diz: "Nos romances onde a natureza não tem um papel dominante, Greene evoca mais fortemente ... esta atmosfera de deterioração, degeneração, doença e corrupção". (p.7) V. também Boardman, p. 28, nota.
 18. The Lawless Roads.
 19. É um Campo de Batalha.

20. O Doutor Fischer de Genebra.
21. Fim de Caso.
22. Lewis, p. 258.
23. Oscar Mendes traduziu, ao nosso ver erroneamente, West Indians (populações de fala inglesa do Caribe) por Hindus do oeste.
24. The Heart of the Matter, 1986, p. 74.
25. Torres, pp. 134-135.
26. Pontos de Fuga, p. 91.
27. The Heart of the Matter, 1986, p. 79.
28. Por causa desta mudança brusca na atitude de Scobie, George Orwell acha que o enredo de O Coração da Matéria é improvável: "If he were capable of getting into the kind of mess that is described, he would have got into it years earlier". Apud Spurling, p. 41.
29. Man and Salvation in Literature, p. 100.
30. Ibid., p. 116.
31. P. 134.
32. P. 137.
33. Pp. 435-436.
34. Literatura do século XX e cristianismo, p. 291.
35. Poética, p. 242.
36. P. 252
37. P. 242.
38. P. 290.
39. P. 260.
40. Apud Eudoro de Souza, p. 290.
41. Pp. 259-260.
42. "Propos de table avec Graham Greene" apud Boardman, pp.85 e 196.
43. P. 80.
44. P. 19.
45. Evans, p. 171.
46. "Oh ! Nenhum [perigo], absolutamente. São apenas alarmes. Temos um por mês". (153)

47. "Não deviam ter deixado a senhora sair do hospital tão cedo". (153)
48. "Lembre-se de que se precisar de alguma coisa, estou aqui perto, logo debaixo da estrada". (153)
49. Helena fala sobre sua vida pregressa: infância, a escola, o esporte e a família. "Ele escutava com intenso interesse". (156)
50. A tradução apresenta dois erros neste trecho: "not since Louise was young" deveria ser "pelo menos desde quando Luísa era jovem"; "They were safe with each other" fica melhor "sentiam-se seguros um com o outro" do que "não havia ligações entre ambos", conforme nossa adaptação no texto citado.
51. Na edição de 1971 Greene eliminou esta frase, mantida na tradução brasileira.
52. A tradução brasileira de "who had not yet bled" ficou "que ainda não tinham morrido".
53. In Lewis & Conn, p. 438.
54. Pontos de Fuga, p. 90.
55. P. 37.
56. P. 42.
57. P. 88.
58. P. 83.
59. Ibid., p. 77.
60. Pryce-Jones, p. 82.
61. Na p. 213 há um caso semelhante: "Pensou: poderia eu erguer minha carga naquele momento, poderia dizer-lhe que amo duas mulheres e que não sei o que fazer ? Qual a utilidade disso ? Sei as respostas tão bem quanto ele".
62. Karl, p. 88.
63. P. 260. N.A.Scott também define compaixão, neste contexto, como "a vulnerability to suffering" (in Evans, p. 39).
64. In Lewis & Conn, p. 369.
65. P. 77.
66. O Poder e a Glória, p. 123.
67. P. 90.
68. P. 195.

69. P. 437.
70. Lewis & Conn, pp. 401-402.
71. Ibid., p. 402.
72. Ibid., pp. 415-431.
73. The Heart of the Matter, pp. 78-79.
74. Ibid., p. 76.
75. Goldman (pp. 360 e 378) descreve Deus como espectador passivo e mudo, que fiscaliza os atos com sua exigência implacável.
76. Segundo Goldman (p. 372) uma das qualidades da tragédia é a ausência de um diálogo autêntico entre o herói e o mundo; há, portanto, um "diálogo solitário" com o Deus trágico, escondido e mudo.
77. Brandão, p. 18.
78. "The Power and the Glory is a considerable advance on Brighton Rock because in it good and evil, weakness and strength, are more truly mingled in the central character of the priest than they are in the separate characters of Pinkie and Rose". (Wyndham, p. 17)
79. As exceções compreendem os episódios contidos nas páginas 11-15; 71-77; 77-81; 81-85; 187-191; 192-193; 193-197; 247-251; 313-315; 315-317; 317-319; junta-se a estes a cena introduzida por Greene na edição revista de 1971, pp. 74-79. São, portanto, treze cenas não submetidas ao ponto de vista de Scobie num conjunto de cinquenta e sete cenas do livro.
80. The Heart of the Matter, 1986, pp. 74-79.
81. P. x.
82. "He obstinately refused to come alive". Pontos de Fuga, p. 91.
83. Lewis, p. 242.
84. Sewall, p. 5.
85. Ibid., p. 4.
86. Lewis, p. 259.
87. Apud Lewis, pp. 261, 310.
88. P. 19.
89. P. 5.
90. P. 262.

91. O Poder e a Glória, p. 104.
92. Fim de Caso, p. 89.
93. As frases seguintes ilustram bem o argumento: "como um criminoso", "crime irrevelável", "longos argumentos legalísticos de fraude", "ação típica de um criminoso", "pensava cansado e tristemente", "toda a tristeza", "a borboleta que morria no ato do amor". (183)
94. Mais tarde (314) saberíamos que este convite foi intencionalmente preparado por Luísa para se certificar da fidelidade de Scobie.
95. Traduzimos "He said, 'To me that means - well, it's the worst thing I can do", no texto, por julgarmos a tradução de Oscar Mendes imprecisa: "Para mim isto significa - pois bem, danação. Receber Deus em pecado mortal". (243)
96. O deboche de Helena (243-244) é um bom exemplo.
97. Karnath, p. 435.
98. Goldman, p. 369: "La solitude absolue et radicale de l'homme tragique, l'impossibilité du moindre dialogue entre lui e le monde constituent le principal ... problème de cette tragédie".
99. Embora escrevendo sobre o teatro de Racine, Goldman, p. 387, diz: "Le Dieu muet et cache de la tragédie, absent parce qu'il ne donnait jamais au héros aucun conseil, aucune indication sur la manière d'agir e de vivre pour réaliser ses valeurs, était néanmoins toujours présent dans l'univers de la pièce à travers la conscience de ce même héros ..."
100. Karnath, p. 438.
101. Ibid.
102. Ibid., p. 441.
103. Rahner, pp. 409-424; Schmaus, pp. 31, 94, 145.
104. Roy, p. 85.
105. L'Humanisme et la Grâce, apud Roy, p. 86.
106. Sewall, p. 5.
107. "It had better be good, I've paid a high enough price for it", ao nosso ver não foi bem traduzido por Oscar Mendes: "Teria sido melhor que eu tivesse pago um alto preço por ela". (110)
108. Sewall, p. 5.

109. Stratford, p. 194.
110. "Renunciei a qualquer esperança", "Renunciei ao futuro. Já me condenei", "Quero dizer [eu renunciei] o futuro real — o futuro que não acaba"; "Creio que estou condenado por toda a eternidade", "O que fiz é pior do que assassinar", "Eu carrego comigo e espalho em torno de mim a minha corrupção. É a cobertura do meu estômago". (268)
111. Pontos de Fuga, p. 91.
112. Leech, pp. 64-66.
113. Poética, pp. 250-251: prós eutuchían ... horisménon indica que, no início da fábula, o herói se define como um homem feliz.
114. Ibid., eks agnoías eis gnósis: do ignorar ao conhecer.
115. Sewall, p. 4.
116. P. 58.
117. Leech, p. 64.
118. Ibid., p. 65.
119. Sewall, pp. 50-56, 156-159.
120. Ibid., p. 156.
121. Ibid.
122. Ibid., p. 50.
123. Ibid., p. 157.
124. P. 87.
125. Apud Lewis, p. 262.
126. O Poder e a Glória, p. 104.
127. Roy, pp. 41-42.
128. Zalba, p. 256.
129. Apud Sewall, p. 156.
130. Denzinger, nº 874-876.
131. Sewall, p. 50.
132. Lewis, p. 240.
133. Ibid., p. 260.
134. Apud Roy, p. 99.
135. Roy, p. 58.
136. Karnath, p. 438. V. Jouve Raymond, Evelyn Waugh apud Roy, pp. 110-112.

137. Roy, p. 64.
138. In Evans, p. 108.
139. P. 68.
140. Pp. 104-105.
141. P. 157.
142. P. 51.
143. Apud Sewall, p. 157.
144. Pp. 212-213.
145. Steiner, p. 332.
146. Ibid.
147. P. 33.
148. Steiner, pp. 332-333.
149. Apud Sewall, pp. 57, 159.
150. P. 159.
151. Pp. 9-12.
152. Lewis, p. 242.
153. Roberts, pp. 12-13, 17.
154. Robert Murray Davis critica recentes estudos que tratam superficialmente deste episódio importante. In Wolfe, p. 193.
155. Apud Sewall, pp. 156-157.
156. Sewall, p. 157.

BIBLIOGRAFIA

1. De Graham Greene

1.1. Corpus

The Power and the Glory. Harmondsworth: Penguin, 1979.

O Poder e a Glória. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1953.

O Poder e a Glória. Trad. Mário Quintana; revisto B. Monteiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

The Heart of the Matter. Harmondsworth: Penguin, 1970.

The Heart of the Matter. Reset and reprinted from the Collected Edition, 1971. Harmondsworth: Penguin, 1986.

O Coração da Matéria. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Brasileira, 1949.

1.2. Outras obras

Brighton Rock. Harmondsworth: Penguin, 1973.

A Burnt-Out Case. Harmondsworth: Penguin, 1980.

Collected Essays. Harmondsworth: Penguin, 1978.

Doctor Fischer of Geneva or The Bomb Party. Harmondsworth: Penguin, 1981.

The End of the Affair. Harmondsworth: Penguin, 1970.

Getting to Know the General. New York: Washington Square Press, 1984.

The Honorary Consul. Harmondsworth: Penguin, 1979.

The Human Factor. Harmondsworth: Penguin, 1986.

In Search of a Character. Harmondsworth: Penguin, 1968.

Journey Without Maps. Harmondsworth: Penguin, 1978.
The Lawless Roads. Harmondsworth: Penguin, 1971.
The Man Within. Harmondsworth: Penguin, 1981.
May we Borrow your Husband ? Harmondsworth: Penguin, 1979.
The Ministry of Fear. Harmondsworth: Penguin, 1970.
Monsignor Quixote. Harmondsworth: Penguin, 1983.
Our Man in Havana. Harmondsworth: Penguin, 1970.
The Quiet American. Harmondsworth: Penguin, 1980.
A Sort of Life. Harmondsworth: Penguin, 1979.
Stamboul Train. Harmondsworth: Penguin, 1974.
Twenty-One Stories. Harmondsworth: Penguin, 1977.
Ways of Escape. Harmondsworth: Penguin, 1980.

2. Sobre Graham Greene

2.1. Em inglês

ALLEN, Walter. "Graham Greene". In James Rinson, ed. Contemporary Novelists. London: Macmillan, 1982.

BOARDMAN, Gwenn R. Graham Greene. The Aesthetics of Exploration. Univ. of Florida Press, 1971.

COX, C.B. "Graham Greene", Letras IV, 2 (1985): 15-23.

DeVITIS, A.A. "Religious Aspects in the Novels of Graham Greene" In Tennyson & Ericson, ed. Religion and Modern Literature. Grand Rapids: W.B. Eerdmans, 1975. Pp. 334-351.

EVANS, Robert O. Graham Greene. Some Critical Considerations. Univ. of Kentucky Press, 1967.

FORD, Boris. Ed. The New Pelican Guide to English Literature VII. Harmondsworth: Pelican, 1984.

GILLE, Christopher. Movements in English Literature 1900-1940. Cambridge Univ. Press, 1978.

HYNES, Samuel. "The Thirties as a Literary Period", Contemporary Literature, XII, 1 (1971): 122-127.

KARL, Frederick R. "Graham Greene's Demonical Heroes", A Reader's Guide to the Contemporary English Novel. New York: Noonday, 1966. Pp. 85-106.

- KARNATH, David. "Bernanos, Greene and the Novel Convention", Contemporary Literature, XIX, 4 (1978): 429-445.
- LERNER, Laurence. "Graham Greene", Critical Quarterly V (1963): 217-231.
- LEWIS, R.W.B. The Picaresque Saint. Philadelphia & New York: Lippincott, 1958.
- LEWIS, R.W.B. & CONN, P.J. The Power and the Glory. Text, Background and Criticism. New York: Viking, 1970.
- MARTIN, Graham. "Novelists of Society: E. Waugh, Graham Greene, C.P. Snow". In Ford, ed. The New Pelican Guide to English Literature VII. Harmondsworth: Pelican, 1983. Pp. 486-494.
- MECKIER, Jerome. "Novelists of the Thirties", Contemporary Literature XXV, 1 (1984): 110-115.
- MOELLER, Charles. Man and Salvation in Literature. Univ. of Notre Dame Press, 1970.
- MORTIMER, Mark. Notes on The Heart of the Matter. Harlow: Longman York Press, 1985.
- NOXON, James. "Kierkegaard's Stages and A Burnt-Out Case", Review of English Literature III (1962): 90-101.
- PRYCE-JONES, David. Graham Greene. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963.
- ROBSON, W.W. Modern English Literature. Oxford Univ. Press, 1978.
- ROY, Gregor. Graham Greene's The Power and the Glory and Other Works. New York: Monarch, 1966.
- SAMPSON, George. The Concise Cambridge History of English Literature. Cambridge Univ. Press, 1979.
- SHARROCK, Roger. Saints, Sinners and Comedians. London: Burns and Oates, 1984.
- SPURLING, John. Graham Greene. London: Methuen, 1983.
- STRATFORD, Philip. Faith and Fiction. Creative Process in Greene and Mauriac. Notre Dame Univ. Press, 1967.
- WILLIG, Charles L. "Greene's The Basement Room", Explicator XXXI, 6 (1971): item 48.
- WOLFE, Peter (ed). Essays in Graham Greene I. Greenwood: Penkevill Publishing, 1987.
- WYNDHAM, Francis. Graham Greene. London: Longmans, 1962.

2.2. Em português e espanhol

ALLAIN, Marie-Françoise. "O Catolicismo inquieto de Graham Greene", Jornal do Brasil, 07.05.83.

ANON. "Graham Greene fala de seu melhor livro, e de outras preferências", Jornal da Tarde, 05.11.73.

_____. "Greene lança seu novo romance", Folha da Tarde, 13.12.82.

_____. "O Novelista Graham Greene", Gazeta de Notícias, 17.07.48.

ATHAYDE, Tristão de. "Graham Greene", O Globo, 23.07.60.

BECHERUCCI, Bruna. "Romance, uma velha história de um sério Graham Greene", Jornal da Tarde, 29.03.86.

_____. "Um Greene amargo, em tom de comédia macabra", Jornal da Tarde, 02.08.80.

BIVAR, Antônio. "Um revólver contra o tédio", O Estado de São Paulo, 08.08.86.

CALLADO, Antônio. "Um inglês entediado", Visão, 25.10.71.

CARPEAUX, O.M. "Graham Greene - o terceiro homem", Correio Paulistano, 18.11.51.

_____. "Graham Greene". In História da Literatura Ocidental VII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966. Pp. 3380-3382.

COSTA, Caio Túlio. "O lúcido Quixote de Greene", Folha de São Paulo, 30.01.83.

DELTA-LAROUSSE. Grande Enciclopédia VII. Rio de Janeiro: Delta, 1974. P. 3187.

DONOGHUE, Denis. "O novo romance de Greene, propondo piedade para quem não a merece", Jornal da Tarde, 11.03.78.

DUPONT, Wladir. "Pontos de Fuga", O Estado de São Paulo, 22.11.81.

DURAN, Leopoldo. "El Poder y la Gloria de Graham Greene. Parábola Metafísica", Arbor XCIX, 387 (1978): 101-108.

_____. La Crisis del Sacerdote en Graham Greene. Madrid: B.A.C., 1974.

ESTENSSORO, Hugo. "Graham Greene, oitenta anos: o irresistível fascínio panamenho", O Globo, 18.12.84.

- FERRAZ, Geraldo Galvão. "Cristo e Marx, à moda de Greene", Isto É, 09.02.83.
- FERREIRA CABRAL, A.M. "O último romance de Graham Greene", Broteria CXII, 4 (1981): 436-438.
- FRANCIS, Paulo. "Diário da corte", Folha de São Paulo, 25.04.87.
- FREIRE, J.R.C. "Reflexões através de Graham Greene", O Onze de Agosto, 05.07.56.
- GIBERT, Rafael. "La crisis del sacerdote en Graham Greene", Arbor, XCVI, 375 (1977): 81-86.
- KAMENKA, Michel B. "O pensamento cristão de Graham Greene", Correio da Manhã, 23.07.60.
- LABAKI, Amir. "O ditador que você adoraria conhecer", Folha de São Paulo, 03.08.86.
- LEHMANN-HAUPT, Christopher. "Greene alicerçando sua fé na dúvida", Jornal da Tarde, 02.10.82.
- LEWIN, Willy. "Novamente Greene", O Estado de São Paulo, 08.07.61.
- MACKWORTH, Cecily. "Graham Greene muda de rumos", Letras e Artes, 02.10.49.
- MAGALDI, Sábato. "O Living Room", O Estado de São Paulo, 30.08.58.
- MARTINO, Telmo. "Greene conta uma história. A dele", Jornal da Tarde, 06.01.73.
- MARTINS, Wilson. "Ingleses", O Estado de São Paulo, 21.12.57.
- MAYRINK, José Maria. "Para Torrijos, com a amizade de Graham Greene", O Estado de São Paulo, 05.10.86.
- MENEZES, Carlos. "Décimo Homem, esquecido até por Greene, o autor", O Globo, 06.04.84.
- MINIK, Domingo P. "El Factor Humano de Graham Greene", Insula XXXIV, 391 (1979): 7.
- MOELLER, Charles. "Graham Greene ou o martírio da esperança". In Literatura do século XX e cristianismo I. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Flamboyant, 1958. Pp. 291-339.
- OLINTO, Antônio. "O policial de Dostoiévski e Greene", O Globo, 01.04.61.
- OLIVEIRA, José Carlos. "Fugir para curar-se", Jornal do Brasil, 16.09.81.

- PONTES, Mário. "As novíssimas aventuras de Dom Quixote del Toboso", Jornal do Brasil, 05.02.83.
- _____. "O preço da alma", Jornal do Brasil, 31.05.80.
- _____. "Um certo sentido da glória", Jornal do Brasil, 29.08.81.
- PRITCHETT, V.S. "Graham Greene", O Globo, 23.03.78.
- RICHARDSON, Joana. "Notas sobre Graham Greene", A Tribuna, 10.06.62 e A Gazeta, 14.07.62.
- SANTANA, José Carlos. "Greene, a polémica como paixão", O Estado de São Paulo, 07.10.84.
- SOBREIRA, Alberto. "A autobiografia de Graham Greene", Broteria CXII, 4 (1981): 665-666.
- SOLBERG, Helena. "Graham Greene", Diário de Notícias, 31.07.60.
- TORRES, Alexandre P. "O processo de desagregação da sociedade anglo-saxônica colonial (Serra Leoa, Rodésia) visto por Graham Greene e Doris Lessing", In Romance: o mundo em equação. Lisboa: Portugalia, 1967. Pp. 133-143.
- VINOCUR, John. "As indagações de Graham Greene", O Estado de São Paulo, 14.04.85.
- WAUGH, Auberon. "Graham Greene - entre Deus e Marx", Manchete, 30.10.82.
- XAVIER, Lívio. "Um romance católico na liberal Inglaterra: Graham Greene", O Estado de São Paulo, 20.06.71.

3. Sobre a tragédia

- ARISTÓTELES. Peri Poietikès - Art Poétique. Trad. Jean Voilquin & Jean Capelle. Paris: Garnier, 1944.
- _____. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. A Arte Poética. Trad. Célia Berttini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Teatro Grego: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRADLEY, A.C. Shakespearean Tragedy. London: Macmillan, 1949.
- CONVERSI, Leonard W. "Theory of Tragedy". In Encyclopaedia Britannica VIII. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1974. 15th Ed. Pp 588-592.

- COSTA, L.M da & REMÉDIOS, M.L.R. A Tragédia: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.
- DORFLES, Gillo. Para una nueva teoria de la tragédia. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- DRAPER, R.P., ed. Hardy: The Tragic Novels. London: Macmillan, 1975.
- DRYDEN, John. Of Dramatic Poesy and other Critical Essays I. London: Everyman, 1964.
- FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GOLDMAN, Lucien. Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le Théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1955.
- GUERARD, Albert, ed. Hardy. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1963.
- HEGEL, G.W.F. Estética VII. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- JONES, John. On Aristotle and Greek Tragedy. Stanford Univ. Press, 1980.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. Temor e Tremor. Trad. Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KITTO, H.D.F. Greek Tragedy. London: Methuen, 1978.
- . Tragédia grega. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1972.
- KRIEGER, Murray. The Tragic Vision. The Confrontation of Extremity. The John Hopkins Univ. Press, 1973.
- LEECH, Clifford. Tragedy. London: Methuen, 1978.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MAIMONI, Raulo Henriques. "A visão trágica em Hipólito de Eurípidés", Revista de Letras XXV, 25 (1985): 103-108.
- MACHERPE, Mário. "O final da tragédia e na comédia", Revista de Letras XI, 11 (1968): 179-192.
- MERRILL, Robert. "Tragic form in A Farewell to Arms", American Literature XLV, 4 (1974): 571-579.
- MILTON, John. "Of that Sort of Dramatic Poem which is Call'd Tragedy". In Paradise Lost. Paradise Regained. Samson Agonistes. New York: Collier Books, 1962.

- NIETZSCHE, F.W. A origem da tragédia. Trad. Maria Clara de Faria et alii. São Paulo: Moraes, 1984.
- RAPHAEL, D.D. The Paradox of Tragedy. Indiana Univ. Press, 1961.
- RICHARDS, I.A. Princípios de crítica literária. Trad. Rosaura Eichenberg et alii. Porto Alegre: Globo, 1967.
- ROBERTS, Preston. "A Christian Theory of Dramatic Tragedy", The Journal of Religion XXXI, 1(1951):1-20.
- ROSE, H.J. Outlines of Classical Literature. London: Methuen, 1959.
- SEWALL, Richard B. & CONVERSI, Leonard W. "Tragedy". In Encyclopaedia Britannica XVIII. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1974. 15th Ed. Pp. 580-588.
- SEWALL, R.B. The Vision of Tragedy. Yale Univ. Press, 1965.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia antiga. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- WILLIAMS, Richard. "Tragedy". In Encyclopaedia Britannica XXII. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1972. 13th Ed. Pp. 154-155.
- WIMSATT, W.K. & BROOKS, Cleanth. Crítica Literária. Breve História. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980.

4. Obras de outros autores e outras obras de teoria, história e crítica literárias

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1984, 6ª ed.
- ANGENOT, Marc. Glossário de crítica contemporânea. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Comunicações, 1984.
- BOOTH, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press, 1983.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, Réal. O Universo do Romance. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. A Personagem. São Paulo: Ática, 1985.

- BURY, J.B. A History of Greece. London: Macmillan, 1956.
- CÂNDIDO, Antônio et alii. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco narrativo e fluxo de consciência. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CUDDON, J.A. A Dictionary of Literary Terms. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- DENZINGER, H & BANNWART, C. Enchiridion Symbolorum. Freiburg: Herder, 1957.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Da Odisséia ao Ulisses. Evolução do Gênero Narrativo. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. O Texto Literário. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FORSTER, E.M. Aspects of the Novel. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- GENETTE, G  rald. Discurso da Narrativa. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- GREIMAS, A.J. & COURT  S, J. Dicionário de Semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HOMERO. A Ilíada. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Technoprint, s/d.
- KAFKA, F. The Trial. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- KEATS, John. Selected Poems and Letters of Keats. London: Heinemann, 1978.
- KITTEL, G. Theological Dictionary of the New Testament. Grand Rapids: Herder, 1964.
- KOTHE, Flávio R. O Herói. São Paulo:   tica, 1985.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- MELVILLE, Hermann. "Billy Budd Sailor". In Bradley et alii, ed. The American Tradition in Literature. New York: Norton, 1967.
- MESQUITA, Samira Nahid de. O Enredo. São Paulo:   tica, 1986.
- PEREIRA, Isidro. Dicionário Grego-Português. Porto: Apostolado da Imprensa, 1969.
- RAHNER, Karl, ed. Sacramentum Mundi VI. London: Burns and Oates, 1968.

- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. Narrative Fiction. London: Methuen, 1986.
- SCHMAUS, Michael. Teologia Dogmatica VIII. Trad. Raimundo D. Baldrich e Lucio Garcia Ortega. Madrid: Rialp, 1960.
- SCHOONENBERG, Piet. Man and Sin. London: Sheed and Ward, 1965.
- SHAKESPEARE, William. Obra completa. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.
- SÓFOCLES. Antígona. Trad. J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Technoprint, s/d.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. Dicionário de mitologia greco-latina. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VÁRIOS. Teoria da literatura: Formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e alii. Porto Alegre: Globo, 1978.
- ZALBA, Marcelino. Theologiae Moralis Compendium. Madrid: B.A.C., 1958.

