CRISTINA FRANCISCA DE CARVALHO PORTO

A INQUIETUDE ESPIRITUAL EM JULIEN GREEN E CORNÉLIO PENNA

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador(a): Profª. Drª. Norma Wimmer

São José do Rio Preto
- 2007 -

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profª. Drª. Norma Wimmer – Orientador(a)
Profª. Drª. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto
Profª. Drª. Glória Carneiro do Amaral
Profª. Drª. Gisele Manganelli Fernandes
Profª. Drª. Lúcia Granja

Suplentes

Profª. Drª. Regina Maria Salgado Campos
Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

A *Deus*,

Motivador deste trabalho.

Aos meus *pais*

Pela minha existência.

A *Vivian* (minha filha)

Razão de cada momento de minha vida.

Ao *Valdecir* (meu marido)

Companhia constante em minhas conquistas.

Agradecimentos

A Profª Drª Norma Wimmer pela excelente influência intelectual, pela orientação, pela compreensão e principalmente pela amizade;

A Profª Drª Gisele Manganelli Fernandes e a Profª Drª Lúcia Granja pelas valiosas sugestões;

A Maria Cristina Parreira da Silva e Denise Fraga, pela sincera amizade e pela colaboração na realização deste trabalho;

A todos os meus professores e amigos de pós-graduação;

Aos funcionários da biblioteca da UNESP;

Aos funcionários do departamento de pós-graduação;

Aos funcionários do departamento de Letras Modernas;

Aos meus colegas de trabalho;

e,

A minha família, por tudo.

Para chegares a saborear tudo,
não queiras ter gosto em coisa alguma.
Para chegares a possuir tudo,
não queiras possuir coisa alguma.
Para chegares a ser tudo,
não queiras ser coisa alguma.
Para chegares a saber tudo,
não queiras saber coisa alguma.
Para chegares ao que não gostas,
hás de ir por onde não gostas.
Para chegares ao que não sabes,
hás de ir por onde não sabes.
Para vires ao que não possuis,
hás de ir por onde não possuis.
Para chegares ao que não és,
hás de ir por onde não és.

Modo de não impedir o tudo:
Quando reparas em alguma coisa,
deixas de arrojar-te ao tudo.
Porque para vir de todo ao tudo,
hás de negar-te de todo em tudo.
E quando vieres a tudo ter,
hás de tê-lo sem nada querer.
Porque se queres ter alguma coisa em tudo,
não tens puramente em Deus teu tesouro.
Nesta desnudez acha o espírito
sua quietação e descanso,
pois nada cobiçando, nada o fatiga
para cima e nada o oprime para baixo, por estar no
centro de sua humildade. Porque quando alguma coisa
cobiça, nisto mesmo se cansa e atormenta.

(DI BERARDINO, 1993, p.75)

SUMÁRIO

Introdução 09
I – A expressão católica na literatura do início do século XX 26

1.1. O catolicismo e seus representantes na literatura francesa 27

1.2. O catolicismo e seus representantes na literatura brasileira 39

II - A expressão religiosa na obra de Julien Green e Cornélio Penna 57
2.1. Religião e fé 65

2.2. Humildade e submissão 87

2.3. Solidão e angústia 98

2.4. Loucura e culpa 107

2.5. A morte como libertação 119

III - A ilusão do sobrenatural 139
3.1. Na fronteira do sobrenatural 140

3.2. O duplo 149

3.3. A atração pela morte 159

IV - Intérpretes da alma 163

V - Bibliografia 175

RESUMO

A presente Tese tem como objetivo analisar e comparar as obras de Cornélio Penna e Julien Green, "romancistas católicos", a partir dos romances *Fronteira* (1935) e *Le voyageur sur la terre* (1927). Procuraremos, no primeiro capítulo, situar esses escritores em sua época, a década de 30, além de estabelecer a relação desses com o catolicismo. Em seguida, no capítulo de análise das obras, levantaremos uma série de temas recorrentes que compõem a narrativa. No terceiro capítulo, faremos uma breve exposição do caráter sobrenatural, um tanto ilusório, criado pelo misticismo religioso. Em toda a pesquisa pretendemos detectar algumas afinidades que vinculam os romancistas, que permitam-nos compreender como foram produzidos textos tão próximos, além de evidenciar a expressão religiosa de ambos. Abordaremos, portanto, correlações entre os dois autores, com o objetivo de possibilitar uma apreensão mais enriquecedora do romance introspectivo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; Cornélio Penna; Julien Green; Romance; Religiosidade; Escritores católicos.

ABSTRACT

This Ph.D. Dissertation aims at examining and comparing the novels *Fronteira* (1935), by Cornélio Penna, and *Le voyageur sur la terre* (1927), by Julien Green. These authors are known as "Catholic novelists." In the first chapter, the period in which these writers produced, the 30s, is discussed, and their relation to Catholicism is also established. In the following chapter, the novels are analyzed, and a series of recurrent themes that are present in the narratives are shown. In the third chapter there is a brief explanation of the somewhat illusory supernatural feature created by religious mysticism. The objectives of this study are to verify some affinities connecting the novelists in order to point out how such similar texts could be written, besides demonstrating the writers' religious expression. Similarities between the two authors are approached with the purpose of allowing a more enhanced comprehension of the introspective novel.

Keywords: Comparative Literature; Cornélio Penna; Julien Green; Novel; Religiosity; Catholic writers.

INTRODUÇÃO

No início do século XX, o mundo era tomado por um sentimento de angústia gerado pelo pós-guerra (Primeira guerra mundial), era preciso reconstruir não apenas o material, mas, sobretudo, o espiritual. Nesta época, a maioria dos países se defrontou com um período de crises, cuja conseqüência foi o radicalismo e a violência. Questões como a inclusão política, o controle social e a gestão do capital foram as principais a desencadear as revoluções. A crise não se restringiu a países desenvolvidos; movimentos e propostas políticas surgiram em vários lugares, inclusive no Brasil.

A literatura não podia ficar alheia a estes acontecimentos. Na França, um grupo de escritores guiado por Maurras e Jaques Maritain era cada vez mais lido, tendo seu apogeu no final da década de 20 e início da década de 30. Por retratarem em seus textos as angústias e sofrimentos da época, a literatura produzida por eles foi designada "literatura do entre-guerras"; nela se inserem ainda François Mauriac, Georges Bernanos e Julien Green, todos católicos.

Muitos intelectuais brasileiros trouxeram da Europa, mais especificamente da França, além dessa literatura mais voltada para o sofrimento do ser, outros ideais revolucionários de movimentos que lá surgiam, um desses nomes foi Jackson Figueiredo, simpatizante da *Action Française* e católico fervoroso.

> Tanto as revoltas militares, que Jackson de Figueiredo condenava, quanto a restauração católica, que ele promovia, eram feitas em nome do nacionalismo e de uma autenticidade brasileira às vezes identificada com o "espírito latino", expressão que os franceses haviam posto em circulação depois da guerra. (MARTINS, 1979, p. 276)

A união do nacionalismo com a ação católica era também objetivo do movimento francês, daí o interesse de Jackson, intelectual de espírito combativo e praticante de uma literatura revolucionária dirigida por um princípio: "a Arte, para ser realmente Arte, tem que ser moral, tem que ser católica" (Ibid., p. 322). Com seu engajamento chamava a atenção de colegas lembrando que faltava à crítica literária uma doutrina social e consciente inspirada nos ensinamentos da Igreja. Ele arrebanhou para seu grupo vários nomes da literatura brasileira, entre eles Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, todos envolvidos com o catolicismo.

> Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado o inefável, de outro, o fervor; e que aparecesse em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, na ficção [...] (CANDIDO, A., 1987, p. 188)

Motivadas pela densidade dos temas que esses autores apresentavam iniciamos a leitura de seus romances, dando origem assim à intenção de trabalhar com os mesmos. A análise da obra de Cornélio Penna, durante o Mestrado, forneceu o ponto de partida para a pesquisa de Doutorado, a comparação entre o romance desse escritor brasileiro e o romance do escritor francês Julien Green, cujas obras apresentaram maior similaridade.

Um dos críticos que evidencia esta ligação entre os dois escritores é Tristão de Athayde, em seu comentário sobre *Fronteira* (1935). Nas notas preliminares aos romances completos de Cornélio Penna, o estudioso afirma:

> Ora, justo na hora em que toda a atenção se voltava para o romance social, que parecia tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração – aparece o romance do Sr. Cornélio Penna. – E aparece com a coragem de sua perfeita inatualidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante. E nisto está o primeiro dos seus méritos.
> Foi, aliás, o que se passou em França com o romancista moderno, de cuja figura mais se aproxima o Sr. Cornélio Penna, a ponto de podermos chamá-lo o Julien Green brasileiro.
> Pois bem, a impressão de grata surpresa que tive ao ler *Le voyageur sur la terre* que marcou, a meu ver, o fim do modernismo fogo de artifício em França – foi a mesma que tive lendo *Fronteira.* Neste livro também tudo é estranho e inatural. (ATHAYDE, 1958, p. 3-4)

Salientando o lugar de Julien Green e Cornélio Penna na produção literária no Brasil e na Europa e comparando suas obras, o crítico nos indica um dos primeiros elementos comuns entre os dois escritores: a ousadia em inovar não aderindo ao padrão literário da época.

Outro crítico também percebe ligações entre o autor francês e o brasileiro: trata-se de Sérgio Milliet. Na nota preliminar a *Repouso* lemos:

> Por certo deparamos em Adonias Filho, ou nos primeiros romances de Lúcio Cardoso com concepções análogas. Análogas mas não idênticas, porque ainda fazem ambos concessões à orientação nordestina, tanto no estilo como na técnica. Cornélio Penna esquece as lições do Nordeste, e vai procurar modelos fora do país, possivelmente em certas páginas de Kafka, ou de Julien Green, autores bem diferentes e que no entanto se conciliam no escritor brasileiro. (MILLIET, 1958, p. 379)

Milliet aponta ainda o sentido inovador do estilo de Cornélio Penna e a busca de um novo campo temático, ainda inédito na literatura brasileira. Como Tristão de Athayde, o autor faz aproximações entre Cornélio Penna e escritores estrangeiros, entre eles Julien Green, sugerindo a possibilidade de o romancista brasileiro ter lido textos do escritor francês.

Ambos os críticos, de alguma maneira, ofereceram-nos sugestões no sentido de realizar um confronto entre a prosa introspectiva produzida nas décadas de 20, 30 e 40, no Brasil, realizada ainda por Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, e aquela efetuada na França por autores como François Mauriac, Georges Bernanos e, em especial, Julien Green.

Cornélio Penna, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso, todos voltados para a problemática existencial da personagem, incidiram particularmente sobre o lado tenebroso ou sobre as regiões interditadas da alma, com uma visão cristã marcada pelas concepções de Pascal e São João da Cruz a respeito da angústia, da humildade e do desespero humano.

Julien Green estreou em 1926, com *Mont-Cinère*; já nessa época, foi recebido pela crítica francesa como "herdeiro da mais terrível tradição 'gótica'", por abordar em seus romances histórias de pecados e crimes secretos, traço comum com Cornélio Penna, que recebeu de muitos críticos brasileiros a denominação de escritor "gótico", por realizar a mesma abordagem, sobretudo em *Fronteira*.

Outra particularidade do romance de Julien Green é a busca da libertação por meio da morte, coincidentemente a única saída encontrada pelas personagens cornelianas em sua busca pela liberdade. É, pois, em uma existência monótona de desejos insatisfeitos que seres greenianos desenvolvem uma vida subterrânea, fora do controle da consciência racional em que a comunicação só se realiza por meio do sonho e do inconsciente. Ao explorar o domínio do sonho, do campo onírico, Julien Green situa seus romances em um campo sobrenatural, como ocorreu também em Cornélio Penna.

Cornélio Penna marca uma reviravolta na ficção brasileira ao lançar, em 1935, seu primeiro romance, *Fronteira*, cuja abordagem principal é o tema do homem com seus problemas interiores, sua angústia, suas meditações sobre o destino, a morte e o além, realizando-se, portanto, uma temática alheia ao regionalismo em voga no período, cujos temas

predominantes eram problemas sociais como a seca nordestina e a situação sócio-político-econômica dela decorrente.

Segundo Adonias Filho (1958), a partir de *Fronteira* iniciou-se uma renovação na ficção brasileira devido à ousadia do escritor em focalizar a problemática do ser em sondagem extrema, desafiando, assim, a revolução estética e mesmo lingüística que predominava na época. No entanto, tendências regionalistas não deixam de subsistir em *Fronteira*.

A trama do romance passa-se em Itabira, cidade em que o autor viveu sua infância. Assim, deparamo-nos com freqüentes descrições de casarões de Minas Gerais e do ambiente predominante dessa região; também certo engajamento religioso e social percorre o romance. Cornélio Penna foi considerado um romancista católico: a religiosidade revela-se em sua obra pela constante "procura por Deus", marca mais forte de seus personagens. O aspecto social também pode ser visto no relato dos resquícios da escravidão vivida pelos negros e na escravidão moral, imposta pela sociedade. Mas, é ao penetrar na análise de crises de caráter existencial com tendência a reflexões metafísicas que Cornélio Penna renova a literatura.

O escritor não era explicitamente engajado em batalhas políticas, como católico praticante marcou seus escritos por profunda religiosidade e seu sentimento religioso chegou mesmo a ser associado ao fascismo que fermentava a década de 30, o que lhe causou complicações e talvez tenha mesmo impedido maior repercussão de sua obra. Em decorrência dessa associação ao fascismo, Penna teve seu caminho dificultado, assim como o tiveram muitos de seus críticos que, ao tentarem abordar sua obra, tiveram seus textos censurados pelo regime político da época.

Fronteira é um romance complexo: nele tudo é aludido, nada é realmente exposto, nada é afirmado. Trata-se de uma narrativa apresentada sob a forma de "diário",

como acontece com *Le voyageur sur la terre* (1926), de Julien Green. Notamos serem muitos os elementos que aproximam os dois textos, procuraremos, portanto, detectar algumas das afinidades entre estas obras, salientando sempre a expressão religiosa de ambas bem como a estrutura e o conteúdo das mesmas. Na pesquisa proposta, também verificaremos pontos comuns, correlações de ordem formal que permitam uma apreensão mais eficaz e enriquecedora dos romances em questão.

Por outro lado, características do catolicismo que direcionam as duas obras estudadas serão abordadas no presente trabalho, entretanto, não realizaremos um estudo aprofundado da religião católica, por não ser este o objetivo desta pesquisa. A religião interessa-nos enquanto parte constitutiva da narrativa, como componente da linguagem adotada pelos escritores católicos, sobretudo, sua representatividade na construção do discurso. Procuraremos ainda evitar a discussão ideológica no que concerne à religião católica, atentando apenas para sua colaboração no processo narrativo, ou seja, para a utilização dos ideais da Igreja como crítica ou defesa da própria religião católica em meio à narrativa.

No primeiro capítulo deste estudo abordaremos a questão do catolicismo na França e no Brasil, com o intuito apenas de situar os escritores citados, traçando um breve panorama da época em que estes publicaram suas respectivas obras. Além disso, lançaremos um olhar aos fatos políticos mais relevantes do período, por terem deixado marcas em grande parte da produção dos grupos literários surgidos no início do século XX e que procuravam engajar-se politicamente por meio de seus textos.

Como bases teóricas para a pesquisa aqui proposta, teremos, no que concerne à Literatura Comparada, os textos de Tania F. Carvalhal e de Sandra Nitrini, guias na escolha do percurso realizado, além de textos sobre a Crítica temática que serão sucintamente apresentados. Para a análise dos textos de Green e Penna empregaremos, ainda, como

alicerces, os estudos sobre Análise do Discurso de Eni P. Orlandi, além da Bíblia e de textos de crítica literária em geral. Procuraremos sempre focalizar em que sentido ambos transferem sua religiosidade para o romance.

Também traçaremos um paralelo entre os romances de Julien Green e Cornélio Penna sob a perspectiva da teoria do fantástico, refletindo, assim, sobre a tendência destes romancistas cristãos ao sobrenatural, ao tenebroso e ao soturno. Para tanto, serão utilizados os textos de Todorov, Vax, Chiampi e Roas.

No texto de Nitrini (2000) encontramos quatro aspectos básicos de pesquisa comparativa aos quais correspondem quatro tipos de relações e afinidades:

> - A simples confrontação de fenômenos literários que formam a base de cada realidade, por meio do estudo histórico-comparativo;
>
> - Comparação histórico-tipológica, explicando a similaridade de fenômenos geneticamente condicionados por situações sociais similares;
>
> - Comparação histórico-genética, examinando fenômenos similares como um resultado de parentesco genético e distinção condicionada pela história;
>
> - Comparação que determina relações genéticas entre fenômenos sobre a base de sobrevivência de influências mútuas culturais ou empréstimos condicionados por proximidades históricas de nações e pressuposições de seu desenvolvimento comum. (NITRINI, 2000, p. 91-92)

Partindo do ponto de vista do estudo comparatista, Durisin aponta que a tarefa da análise é determinar o condicionamento das formas individuais de semelhança; ele coloca as relações dos fenômenos comparados com a esfera social, intelectual e cultural, de um lado e, de outro, o campo literário, que são justificadas na metodologia da pesquisa.

O autor lembra ainda que as formas de recepção podem caracterizar-se por dois tipos de relações: integradoras (alusão, empréstimo, imitação, filiação, plágio, adaptação, tradução) e diferenciadoras (polêmica literária, paródia, paródia grotesca). Se o elemento dominante entre os constituintes envolvidos é o da identificação, temos uma relação de

adequação, ou seja, de forma integracional de recepção. Aqui os itens de informação inter-literária participam na construção da estrutura receptora. A literatura comparada tem, então, como tarefa estudar a capacidade de desenvolvimento da literatura receptora para estabelecer relações inter-literárias pela recepção de informação heterogênea, assim como para excluir esta relação, opondo-se a ela.

Até agora discutimos a questão das "influências", mas outro termo também muito citado quando se aborda a literatura comparada é "interferência", que consiste em uma relação entre literaturas por meio da qual uma determinada literatura A (fonte literária) pode transformar-se em fonte de empréstimos diretos ou indiretos para uma literatura B (literatura alvo). Os elementos que podem ser transferidos de uma literatura para outra não se restringem apenas a um item do repertório, incluem também outros fatores da vida literária, tais comoas regras do jogo da instituição literária, as relações entre religião e política, e outras atividades dentro da produção cultural.

Dentre as várias propostas apresentadas por Nitrini, as que encontram maior receptividade são as de Durisin e de Zohar, por oferecerem possibilidades de desdobramentos metodológicos, além de considerarem e sistematizarem questões relativas aos contatos literários, que constituem o objeto principal da literatura comparada. De acordo com essas teorias, as relações literárias resumem-se a uma questão de recepção, pois desvendam os princípios de tolerância e de preferência dos sistemas literários que se encontram num processo de interferência.

Salientando alguns aspectos a respeito da literatura comparada, temos uma breve visão sobre o caminho teórico que direcionou nossa pesquisa.

No segundo capítulo deste trabalho, optamos por denominar cada subitem com os temas de maior predominância na obra dos dois escritores. Esses foram escolhidos por serem recorrentes nos textos abordados, tanto em Green quanto em Penna. Alguns desses

temas são pontuais em determinados trechos e também responsáveis pelo clima da obra em questão, daí a opção por privilegiar tais elementos e não a ordem cronológica das obras. Também a posição ocupada pelos temas foi estabelecida partindo de um critério que se encaminhasse do geral para o particular. Neste sentido, o primeiro item seria a religião, que abrange um número vasto de pessoas, visto como geral, em seguida temos a fé, a humildade, a submissão, a solidão, a angústia, a loucura, a culpa, e o último tema, a morte: momento mais particular e íntimo de todo homem.

Tomamos conhecimento desses temas por meio da visão das personagens, de seus dramas interiores, da apresentação feita por elas mesmas, recurso próprio deste tipo de narrativa intimista dos escritores católicos. Conforme Brait (2000), quando a própria personagem se apresenta a narrativa pode assumir a forma de diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior; cada um desses discursos presentifica a personagem expondo sua interioridade, diminuindo assim a distância entre o escrito e o vivido. Penna e Green, em seus textos, misturam todos estes discursos alternando a narrativa que ora é diário ora monólogo interior e ora carta de testemunhas. Segundo Brait, o monólogo interior é o recurso de caracterização da personagem que vai mais longe na expressão de sua interioridade, pois permite ao leitor instalar-se no fluir dos pensamentos do ser fictício, de tal forma que é possível apreender a maneira como a consciência deste ser percebe o mundo.

Valendo-se dessa técnica, Julien Green e Cornélio Penna concretizam em suas personagens dilemas de interesses universais, como os problemas do amor e da morte, questionamentos que permanecem os mesmos ao longo de toda a história da humanidade.

A ordem de apresentação escolhida para discussão das obras foi a do aparecimento dos textos na pesquisa. A partir do autor brasileiro, Cornélio Penna, chegamos a conhecer a obra do escritor francês, Julien Green. A análise em questão foi direcionada tendo como ponto de partida elementos que os próprios textos nos ofereceram. Neste sentido, foi

desenvolvido um estudo pautado, sobretudo, na reflexão dos temas anteriormente citados. Esta sistematização busca concretizar o que os estudiosos chamam de crítica temática.

Este método já foi abordado no trabalho de Mestrado, quando tivemos um primeiro contato com essa linha crítica. Há os que defendam serem os temas apresentados e desenvolvidos os responsáveis por conferir grandeza ou pequenez a uma obra. Relativamente a este pensamento, o método temático é falso, pois o aspecto relevante consiste no tratamento pessoal do tema e não no tema em si. O método temático deve, portanto, analisar o tema concreto da obra.

> Assim, acredita-se que deveriam ser analisados os componentes de uma obra concreta, descritos, diferenciados e definidos dentro da terminologia crítica. Daí a sugestão de alguns aspectos a serem considerados:
> - uma matéria extraliterária que, através da experiência tempo-espacial do escritor, se transferiu da realidade para a obra;
> - certos lugares-comuns que, carregados pela tradição literária, entram na obra;
> - uma situação inventada por alguém, mas, sendo os homens fundamentalmente iguais, essa situação repete situações inventadas por outros homens;
> - alguns impulsos que, seguindo uma direção manifesta, movem ações; estas ações realizam-se em acontecimentos e estes acontecimentos decidem a marcha da obra;
> - alguns símbolos, cujas imagens e esquemas conceptuais se subordinam uns aos outros, se organizam e acabam por construir uma vasta totalidade;
> - uma experiência vivida, concreta, única, complexa, total, onde se reflete a personalidade original do escritor; experiência que, à maneira de princípio gerador, se desdobra com sentido constante em múltiplos subtemas.
>
> Por mais universais que sejam os temas, e ainda, considerada a possibilidade de reconhecê-los na literatura mundial, eles aparecem em cada obra com uma variante particular. Assim, o que a crítica temática faz é destacar os temas como metáforas individuais; trata-se, assim, de um estudo de interioridades. (PORTO, 2001, p. 109-110)

A fim de traçar algumas considerações acerca do assunto apresentaremos, também, as observações de Bergez (1997) sobre crítica temática. De acordo com o estudioso o ponto de vista temático não se articula em torno de um corpo doutrinal, mas desenvolve-se como uma pesquisa a partir de uma intuição central cuja idéia principal é a de que a literatura não é tanto objeto de conhecimento quanto de experiência, e sim de essência espiritual.

Podemos pontuar, segundo Bergez, três aspectos principais da crítica temática:

1. Situação histórica - a crítica temática é, ideologicamente, filha do Romantismo; no entanto a referência aos "temas" nos estudos literários é bem anterior, remontando à antiga retórica. Foi necessário aguardar os desenvolvimentos do comparativismo – lingüístico e literário – no início do século XIX, para que a noção adquirisse valor; assim, o "tema" fornece um elemento comum de significação ou de inspiração, permitindo comparar, a partir de um mesmo "índice", obras de autores diferentes.

> Todos os críticos de inspiração temática concordam nesse ponto: "se, ao sair da experiência (de leitura e de interpretação), nem o mundo nem a vida do intérprete encontraram um acréscimo de sentido, valeria a pena aí se aventurar nessa experiência?" (J. Starobinski, *La relation critique*). Nessa experiência dupla – visto que diz respeito tanto ao leitor quanto ao escritor – a realidade formal da obra não poderia ser estudada por si mesma. A obra de arte é o "desabrochar simultâneo de uma estrutura e de um pensamento [...] amálgama de uma forma e de uma experiência cuja gênese e nascimento são solidários" (J. Rousset, *Forme et signification*). [...] Rousseau e depois dele os românticos propuseram, assim, uma concepção a um só tempo espiritualista e dinâmica do ato criador: a obra é a aventura de um destino espiritual, que realiza no próprio movimento de sua produção. (BERGEZ, 1997, p. 101)

2. Embasamentos filosóficos e estéticos - a maioria dos críticos de inspiração temática partilham o sentimento de uma plasticidade dinâmica do eu: J.-P. Richard citando Mallarmé afirma "Diante do papel, o artista se faz", para J. Starobinski "o escritor, em sua

obra, se nega, se supera e se transforma"; e, J. Rousset afirma que "antes de ser produção ou expressão, a obra é, para o sujeito criador, um meio de auto-relação". Segundo Bergez, a crítica temática recusa tanto a concepção clássica do escritor totalmente dono do seu projeto quanto o procedimento psicanalítico que atribui à obra uma interioridade psíquica que lhe é anterior, não esquecendo nem o domínio nem a parte de inconsciente, mas vinculando a verdade da obra a uma consciência dinâmica que está se formando. Considerando que a obra tem uma função tanto de criação quanto de desvelamento do eu, a crítica temática fornece uma atenção especial à consciência do escritor.

Para explicar esse desvelamento de um eu contemporâneo da obra, a crítica temática costuma evitar relacioná-la com o indivíduo histórico que é seu autor. No estudo sobre Montaigne, J. Starobinski substitui freqüentemente o nome do autor pelos termos "eu", "sujeito", "ser". Esta última noção seria, segundo ele, uma das manias lingüísticas mais reconhecíveis da crítica temática. (p.104)

A crítica temática tem como um dos seus principais conceitos o da relação: a relação consigo mesmo que o eu estabelece e a relação com o que o cerca e o define. Segundo Bergez, a leitura temática das obras em geral organiza-se em função das categorias da percepção e da relação: tempo, espaço, sensações, etc. A apreciação crítica não se refere somente a uma consciência, a um objeto ou um ser, mas aos meios e modalidades das relações que os unem e a impressão sensível pode ter tanta importância quanto o pensamento reflexivo.

O crítico aponta que, no contexto de uma obra de arte, a percepção é indissociável da criação, por isso não se pode analisá-la referindo-a apenas a um dado anterior de que ela seria somente a transcrição. Vejamos a reflexão de Proust sobre o eu criador: se o artista revela-se em sua obra, da mesma forma ele constrói-se por meio dela. A crítica temática postula, portanto, uma relação dupla, entre o sujeito e o objeto, entre o mundo e a consciência, entre o criador e sua obra.

O “tema” é definido por sua recorrência, sua permanência por meio das variações do texto é a essa lei de conciliação pela identidade que o procedimento temático obedece.

3. O procedimento temático - o privilégio concedido às relações de semelhança leva os críticos de inspiração temática a homogeneizar a leitura das obras; essas procuram desvelar-lhe a coerência latente, revelar as afinidades secretas de seus elementos dispersos. Esse procedimento crítico pretende-se “total” e o é tanto em seus fins como sem seus métodos, por revelar uma experiência de “estar-no-mundo”, materializada na obra e apreendida pelo crítico. A ambição globalizante reflete-se na escolha de assuntos de análise privilegiados, que são: a questão do eu, de sua unidade e de sua carência, constantemente colocados porque remetem à idéia unitária da obra, assim como a um procedimento crítico unificador. O que a crítica temática, às vezes, perde em sentido de nuanças, devido ao seu objetivo globalizante, ela compensa pela mesma razão, graças à mobilidade de seu discurso sobre a obra.

> Desde então, o discurso crítico só pode realizar “trajetos” no interior da obra. J.-P. Richard, apresentando seus *Onze études sur la poésie moderne*, afirma assim que são apenas “simples levantamentos de terreno: [...] *leituras*, isto é, percursos pessoais que visam ao destaque de certas estruturas e ao desvelamento progressivo de um sentido”. Percurso sem princípio nem fim, já que o pressuposto unitário da obra dá a cada um de seus elementos um valor significativo igual. (Ibid., p. 112)

De acordo com Bergez, a obra é policentrada e a crítica temática fornece uma visão panorâmica de uma rede onde tudo faz sentido, convidando, assim, o leitor a um percurso sem fim previsível; o ponto de partida desse estudo é a convicção de que a obra é

uma aventura espiritual, é vestígio, meio e oportunidade de uma experiência que nenhum saber positivo poderia esgotar.

Para que se preserve esse movimento espiritual, a crítica temática procura separar o menos possível seu próprio discurso dos textos que comenta, limitando-se ora a seguir a cronologia das obras ora empenhando-se em multiplicar as citações e tecer, juntas, a palavra crítica e a voz da obra, colocando o crítico na mesma posição do autor comentado.

Bergez nos apresenta, também, a noção de tema, cuja reflexão mais precisa e útil, segundo ele, remete a J.-P. Richard:

> É, no espaço da obra, uma de suas unidades de significação: uma dessas categorias da presença reconhecida como sendo particularmente ativas. (Conferência realizada em Veneza, em 1974)
>
> Assim definido, o tema designa tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do "estar-no-mundo" peculiar ao escritor. (Ibid., p. 118)

Outro critério apontado por Bergez como determinante consiste no fato de que uma leitura temática nunca se apresenta como um levantamento de freqüências, mas tende a formar uma rede de associações significativas e recorrentes: o sentido se faz no conjunto das conexões que a obra forma em relação com a consciência que nela se expressa. Partindo dessa definição geral, cada crítico deve orientar sua leitura segundo as intuições que lhe são próprias e, somente depois, escolher os temas a serem comentados. É a partir desta escolha de temas privilegiados que os críticos de inspiração temática diferenciam-se e a subjetividade perseguida nos textos literários condiciona-lhes o procedimento.

Por fim Bergez apresenta aqueles que são os principais representantes da crítica temática: Gaston Bachelard e Jean-Pierre Richard.

Bachelard afirma que a imaginação é um dinamismo organizador, anunciando assim, a crítica temática. Para ele cada imagem não vale por si mesma, mas pela rede de sentidos que inaugura ou desenvolve, conseqüentemente, o plano de seu método crítico é muito semelhante ao de seus sucessores: estudar uma obra ou comenta-la é fazer um trabalho de leitura, submeter-se às injunções do texto, deixar-se invadir pela repercussão por ele provocadas.

J.-P. Richard procura definir um "estar-no-mundo" fundamentado em experiências que se manifestam em figuras na obra literária. Com essa afirmação ele pretende situar seu "esforço de compreensão e simpatia numa espécie de primeiro momento da criação literária: momento em que a obra nasce do silêncio que a precede e a contém, em que ela se institui a partir de uma experiência humana" (*Poésie et profundeur*). (Ibid., p. 132)

J.-P. Richard cede a uma percepção mais poética. Na sua concepção, o leitor e o crítico não encontram em um livro somente uma consciência e uma experiência, mas sim um texto, ou seja, o texto também é oportunidade de experiência, de sentido, de prazer:

> O estudo temático de grandes conjuntos ficcionais ou poéticos exige alto grau de concentração do comentário: "aplainada" a obra, o crítico circula por ela como por um espaço simultaneamente oferecido a seu olhar. Em conseqüência, cada parte da obra fica subordinada ao olhar globalizante que capta. (Ibid., p. 138)

Além destes dois críticos citados, Bergez aponta também outros que não foram abordados em seu estudo mas que tiveram grande importância no que concerne à crítica temática. São eles: Albert Béguin, Marcel Raymond, Jean Rousset e Jean Starobinski.

A crítica temática nunca se constituiu em escola crítica, tendo sido representada por críticos eminentes, mas todos autônomos. Bergez conclui atentando para o fato de que, com a inspiração temática, a crítica reencontrou sua dimensão criadora, apresentando-se como um procedimento fecundo que dá vida aos textos por meio de um olhar generoso.

Em muitos aspectos a literatura comparada e a crítica temática se complementam e, a partir desta conjunção, revelou-se a possibilidade da pesquisa a qual nos propomos. Estas teorias direcionaram o percurso da análise que se configurou em inúmeras possibilidades de leituras; neste caso, a visão globalizante da obra mostra-se um tanto negativa, já que podemos nos perder no percurso da análise. Por outro lado, parece-nos a possibilidade positiva de notar a riqueza da obra literária cujo objeto de reflexão se revela infindável, sendo portanto, como já foi assinalado anteriormente, inesgotável. Nesse sentido procuramos não fugir de dois pontos fundamentais: o paralelismo (entre Penna e Green) e o tema (religiosidade).

A possibilidade desta pesquisa, que a partir da leitura dos dois textos já se revelava viável, concretizou-se sobretudo após o contato com o texto de Teresinha Arco e Flexa (1990), cuja tese de doutorado também compara a obra de um escritor brasileiro, Lúcio Cardoso, a do escritor francês, Julien Green. Em sua pesquisa, ela também já atentava para a temática espiritual.

A estudiosa salienta que em seu trabalho não interessa a "catolicidade" destes autores, mas sim, "verificar como tal temática se mostra resolvida ao nível estético: conflitos do indivíduo com Deus em suas várias manifestações, seja a aspiração à santidade ou o exercício quase ilógico da monstruosidade, na ausência de Deus" (ARCO E FLEXA, T., 1990, p. 21-22).

> Muitos são os nomes de autores europeus que surgem na crítica contemporânea relativa a esses romancistas estreantes nos anos 30, indicando uma eventual filiação sobretudo àqueles marcados pelo cristianismo como Dostoievski, Leon Bloy, Bernanos ou Mauriac. Trata-se, em geral, de textos de curta extensão, constantes de revistas, periódicos ou de livros à guisa de apresentações. E neles, em particular para o objeto de nossa pesquisa, detectamos com certa freqüência o nome de Julien Green. Assim, haveria fortes vínculos entre essa modalidade de ficção intimista surgida no Brasil (voltada para questões de ordem existencial) e uma tendência literária desenvolvida na Europa, no período angustiante de entreguerras, considerada pré-existencialista. (Ibid., p. 26)

Para ela, dentre estes escritores, Cornélio Penna parece ser o mais singular com o seu mundo ficcional feito de inquietações, de atos ilógicos e de uma atmosfera atravessada pelas premonições.

Enfim, observamos que o presente trabalho tem sua viabilidade pautada tanto no que concerne as linhas teóricas quanto à crítica a respeito destes escritores, fornecendo-nos assim fundamentos para a realização da análise pretendida. É válido lembrar que a brevidade da discussão a respeito do embasamento teórico deve-se ao fato de julgarmos desnecessário intensificar uma pesquisa com teorias, para que a leitura dos resultados obtidos não se torne pesada para aqueles que, por ventura, venham a recorrer a este estudo.

Esperamos, após essa reflexão, chegar a alguns fatores que tenham possibilitado trabalhos tão semelhantes em culturas diferentes, como a do Brasil e a da França, e em uma época tão próxima, uma vez que ambos os romances foram produzidos na década de 30, ou próximo desta.

Procuraremos analisar passagens das obras *Fronteira* e *Le voyageur sur la terre* que evidenciem a presença dos temas ligados à religiosidade e, assim, apontar em que sentido a religião dos autores está presente nesses romances.

I – A EXPRESSÃO CATÓLICA NA LITERATURA DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
Tu que és testemunha sustenta o candelabro,
Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
Onde se transforma pão e vinho,
Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
Revela aos presos olhando através das grades
Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo.
(*A testemunha*, Murilo Mendes)

As obras de Cornélio Penna, escritor brasileiro, e de Julien Green, escritor francês, apresentam muitos pontos em comum, dentre os quais podemos destacar: o tema abordado, a base de inspiração para seus romances, além do envolvimento com o catolicismo comum a todo um grupo de escritores que se formou na mesma época no Brasil e na França e cujas marcas foram a introspecção, a reflexão e a sondagem do ser.

Para melhor entender a formação desses grupos e as idéias de seus integrantes, dedicaremos esta parte do trabalho à apresentação de seus representantes, bem como a uma breve introdução sobre a expressão do catolicismo na literatura da época, sem, no entanto, debater sobre a questão específica da fundamentação da religião católica, o que demandaria outro trabalho de análise.

Um dos fatores comuns à formação dos grupos de escritores católicos na França e no Brasil é a reflexão sobre um determinado momento histórico, pois nos dois países

ocorreram, no período do entre-guerras[1], transformações sociais e políticas, assim como transformações de ordem moral.

A religião foi, para alguns, um refúgio ante a ruína dos valores morais após a primeira Guerra Mundial. O catolicismo conheceu, então, uma renovação que se traduz por um grande número de conversões em toda sociedade e isto ocorreu também no meio literário; daí o surgimento dos grupos de "escritores católicos". A adoção do catolicismo e o engajamento religioso levaram autores a transformarem suas inquietudes religiosas em temática literária.

1.1. O catolicismo e seus representantes na literatura francesa

Na França, o catolicismo ressurge com força singular na literatura por volta da década de vinte após a primeira Guerra Mundial. Nesse período, surgem vários escritores "católicos", que tinham como objetivo marcar suas obras pelo testemunho da convicção cristã. Segundo Frédéric Baudin (2000), a forte incidência desta característica leva os críticos franceses a denominar os dois primeiros decênios do século XX "*l'âge d'or*" dos autores católicos.

O período do entre-guerras leva, assim, o meio literário a uma forte tendência à religiosidade, às vezes radical e sincera, outras superficial. Em meio a este "fulgor religioso" surgem as obras de Julien Green, François Mauriac e Georges Bernanos. Com a publicação de *Sous le soleil de Satan*, de Bernanos, em 1926, o debate sobre a literatura e a fé tem seu apogeu, dele participando escritores, filósofos, padres e leitores em geral.

[1] O termo "entre-guerras" refere-se, neste trabalho, ao período compreendido entre a primeira e a segunda guerras mundiais.

Podemos dizer que a tendência religiosa-católica iniciou-se com duas importantes conversões: a de Paul Claudel em 1886 e a de Huysmans em 1893. Outras conversões importantes são as de Jacques e Raïssa Maritain em 1906, a de Charles Péguy em 1908 e a de Max Jacob em 1909, que se tornaram defensores de uma religiosidade considerada, por muitos, excessiva. Gabriel Marcel, o filósofo autor da peça *L'homme de Dieu* (1925), converte-se ao catolicismo apenas em 1929.

Julien Green, ainda jovem, deixa a Igreja Presbiteriana para juntar-se aos católicos durante a primeira Guerra Mundial e publica *Mont-Cinère* em 1926, *Adrienne Mesurat* em 1927 e *Léviathan* em 1929. Ao grupo junta-se François Mauriac, com a publicação de *Désert de l'amour* em 1925, *Thérèse Desqueyroux* em 1927 e *Le noeud de vipères* em 1932, romance no qual a questão da graça aparece de maneira muito evidente. Não devemos deixar de incluir neste grupo André Gide, considerado, após o lançamento de *Les Nourritures terrestres* (1897), *L'immoraliste* (1902), *La porte étroite* (1909) e *Les faux-monnayeurs* (1925), um mestre por sua geração. Gide é um escritor ambíguo no que concerne à religião. Como Green, também era de origem protestante, converte-se na fase adulta ao catolicismo sem, no entanto, engajar-se como os demais escritores.

Outro escritor ambíguo mas representativo entre os católicos foi Charles Maurras, fundador do movimento *"Action Française"* e do jornal com o mesmo nome, cujo pensamento era essencialmente anti-republicano, baseado no ideal da restauração monárquica. Esse intelectual parece ter exercido uma considerável influência intelectual e política no início do século XX. Ele fundamentava suas concepções políticas sobre dois princípios: o nacionalismo e o socialismo, a pátria vindo antes de tudo. Apesar de ter sido o chefe de um dos mais ardorosos movimentos apoiados pelos católicos no século XX, ele se manteve incrédulo até a morte.

As portas da vida política se abriram para Maurras a partir do "*affaire Dreyfus*", no qual tomou, evidentemente, posição contrária a Dreyfus e a favor do exército francês, defendendo vigorosamente a todos que incriminaram Dreyfus e que tentavam inocentar o exército.

O movimento "*Action Française*" nasceu em 20 de junho de 1899, o documento de lançamento incluía quatro pontos fundamentais, dentre os quais se destaca o segundo:

> De todas as formas sociais comuns no gênero humano, a única completa, a mais sólida e a mais vasta, é evidentemente a nacionalidade. Desde que se viu dissolvida a antiga associação conhecida como Cristandade e que dava continuidade, em alguns aspectos, à unidade do mundo romano, a nacionalidade constitui a condição rigorosa, absoluta, de toda humanidade. O nacionalismo não é portanto uma questão apenas de sentimento: é uma obrigação racional e matemática. (CHIRON, *La vie de Maurras*. In: FEDELI, p. 16, Tradução nossa)[2]

O nacionalismo radical do movimento exigia que seus membros se comprometessem a defender a monarquia francesa de todos os meios possíveis e o fato desse movimento ter conquistado a simpatia de muitos católicos explica-se, em parte, nesta declaração de Maurras:

> Todas nossas idéias favoritas, ordem, tradição, disciplina, hierarquia, autoridade, continuidade, unidade, trabalho, família, corporação, descentralização, autonomia, organização operária, foram conservadas e aperfeiçoadas pelo catolicismo. Como o catolicismo da Idade-Média se

---

[2] *De toutes les formes sociales usitées dans le genre humain, la seule complète, la plus solide et la plus étendue, est évidemment la nationalité. Depuis que se trouve dissoute l'ancienne association connue sous le nom de Chrétienté et qui continuait, à quelques égards, l'unité du monde romain, la nationalité reste la condition rigoureuse, absolue, de toute humanité. Le nationalisme n'est donc pas seulement un fait de sentiment: c'est une obligation rationelle et mathématique*.

> compôs na filosofia de Aristóteles, nosso naturalismo social tomava do catolicismo um de seus pontos de apoio mais sólidos e mais queridos. Vejamos a importante distinção: as idéias foram conservadas e aperfeiçoadas pelo catolicismo, elas não se originaram dele. (JF, In: FEDELI, p. 20, Tradução nossa)[3]

A "*Action Française*" também defendia a Igreja das perseguições democráticas promovidas pelo governo maçônico e republicano da França; por estas idéias, Maurras é defendido com ardor por muitos católicos que o consideram um belo defensor da fé, apesar de seu passado pagão e agnóstico.

Maurras via no cristianismo apenas um valor humano e naturalista, e o valor do catolicismo era considerado em sua coincidência com o bem da nação francesa. Na França, o catolicismo foi um dos componentes da identidade nacional, nesse sentido é que Maurras se coloca como defensor da Igreja e não por fé religiosa.

Além daqueles que se tornaram católicos por influências políticas e intelectuais, convém considerar ainda aqueles que tiveram em seus lares uma educação católica e que, ao se tornarem escritores, buscaram como objeto principal para seus romances a sobrevivência do catolicismo, vivido e sentido nas exigências mais profundas do interior do ser.

Para Frédéric Baudin (2000), mesmo sem dar testemunho de vida cristã, um romance pode irradiar a luz do cristianismo. Segundo ele, toda arte consiste na fixação do equilíbrio, isto é, na pintura do pecado e da graça e na implícita presença de Deus – presente mesmo quando ausente – no caso específico da literatura, na escrita de um romance tecido pela imaginação e pela fé.

---

[3] *Toutes nos idées favorites, ordre, tradition, discipline, hiérarchie, autorité, continuité, unité, travail, famille, corporation, décentralisation, autonomie, organisation ouvrière, ont été conservées et perfectionnées par le catholicisme. Comme le catholicisme du Moyen-Age s'en complu dans la philosophie d'Aristote, notre naturalisme social prennait dans le catholicisme un de ses points d'appui les plus solides et les plus chers. Notons la distinction d'importance: les idées ont été conservées et perfectionnées par le catholicisme, elles n'en sont pas nées.*

Os anos vinte marcaram, na França, a espera por uma obra literária *católica* de qualidade. O meio intelectual exigente e comprometido com a questão religiosa, bem como seu público, anseiam por uma produção eficientemente *católica*: daí o sucesso da obra de Bernanos.

Em seu primeiro romance, *Sous le soleil de Satan* (1926), Bernanos coloca como principal personagem um jovem padre, o abade Donissan, que é tomado pelo mal, primeiro em relação a seus paroquianos, em decorrência da trágica história da jovem Mouchette; depois em sua consciência, após vários encontros com um padre mais velho, o abade Menou-Segrais, seu superior, seu diretor de consciência e, finalmente, ele se encontra diante do próprio diabo, o mal encarnado, que lhe aparece durante a noite, na figura de um comerciante de cavalos. Donissan é tentado pelo desespero que habita sua alma, e assim, Satan aproveita para incitar o "santo" além de seus limites humanos. No entanto, apesar das tentações o jovem continuará seu caminho em busca da santidade.

Bernanos satisfaz assim os críticos literários sensíveis às questões espirituais. Seu primeiro romance é aclamado igualmente por críticos hostis ou indiferentes ao catolicismo, e sobretudo pelos leitores. Sem ilustrar nem defender uma causa católica, ele descreve uma vida cristã em toda sua profundeza, evidenciando até suas contradições. O autor, que recusa a etiqueta de escritor católico por preferir a de católico escritor, declara que sua primeira produção é um dos livros nascidos da guerra. Trata-se, sem dúvida, do primeiro a evocar uma outra guerra: a luta pela santidade. O sucesso de *Sous le soleil de Satan* surpreende Bernanos que continua a se espantar por manter um número elevado de leitores ao longo de sua carreira de escritor; mas ele sabe continuar humilde e realista, e, principalmente, consciente dos limites de sua missão.

Os anos vinte constituíram, assim, uma época dourada para os autores cristãos de modo geral, e para Bernanos, em particular.

No decorrer dos anos trinta, os escritores católicos continuam a ter importância no conjunto da produção literária francesa. Mauriac, Claudel e Bernanos mantêm um grande número de leitores. Após a segunda Guerra Mundial a influência católica na literatura começa a diminuir, mas não desaparece, havendo sempre um retorno do espiritual do pensamento religioso nas artes em geral.

François Mauriac, novelista, ensaísta, poeta e jornalista, recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1952. Suas novelas um tanto sombrias, constituem dramas psicológicos e analisam aspectos da vida moderna, com personagens que lutam com dilemas como o pecado, a graça e a salvação.

Mauriac pertenceu a uma família católica de classe média, daí herdando o gosto pelo catolicismo. Seus primeiros romances publicados foram *L'Enfant chargé de chaînes* (1913), e *La Robe prétexte* (1914). Após um período de interrupção devido à guerra, ele se afirmará como romancista com as obras *La Chair et le Sang* (1920), e *Préséances* (1921), momento em que tem início um período de intensa produção literária e Mauriac escreve alguns de seus melhores romances, como *Thérèse Desqueyroux* (1927). Em 1932, surge *Le Noeud de vipères*, considerado por muitos críticos sua obra-prima, trata-se de um drama que narra o ódio de um velho advogado contra sua família, sua paixão por dinheiro e sua conversão final. Nessa obra, como em outras de Mauriac, as personagens buscam, em vão, o amor nas relações humanas, amor este que somente será encontrado na relação com Deus.

François Mauriac foi um escritor polêmico: protestou contra o totalitarismo e denunciou o fascismo na Itália e na Espanha, também trabalhou com os escritores da *Résistance* durante a segunda Guerra Mundial.

Outro escritor que pertencia a este grupo de escritores franceses guiados pela fé católica foi Julien Green. Educado pela mãe na fé evangélica, Julien Green converteu-se ao catolicismo aos 15 anos após ler um livro escrito por um jesuíta francês sobre a fé católica e

outro do Cardeal de Baltimore que respondia a todas as suas inquietudes. O próprio Green narra o momento de sua conversão com as seguintes palavras:

> Pareceu-me, então, que, morrendo de sede, uma água fresca me fora vertida de uma fonte inesgotável, uma água deliciosa que espadanava alegria. O que eu desejava saber, sabia-o enfim, o que desejava crer fora-me dado em profusão. Essa água mais embriagadora que o vinho me transformou de súbito e me tornei católico de vontade, sem hesitação alguma, num imenso ímpeto para Deus. (GREEN, In: O itinerário religioso de Julien Green. Silveira, Alcântara. Supl. Cultura. O estado de S. Paulo. 12/08/84, p. 9)

Julien Green iria considerar, mais tarde, o ano de 1916 como o tempo mais feliz de sua vida. Essa felicidade, no entanto, não perdurou, porque sua fé não tinha ainda raízes profundas e a cruz lhe parecia por demais pesada. Os primeiros diários de Green refletem seu terrível estado de espírito nessa época, suas hesitações entre os prazeres do mundo e os sacrifícios da religião; ele queria ser um deus grego e um santo católico, desejando ao mesmo tempo a terra e o céu.

Green não se conformava com o comportamento dos freqüentadores da Igreja Católica que, segundo ele, não viviam o catolicismo como era devido, e a fé começou a abandoná-lo. Para manifestar seu descontentamento ele resolveu publicar um *Pamphlet contre les catholiques de France*, sob o pseudônimo de Théophile Delaporte. Esse panfleto foi a expressão daquilo que o autor pedia aos católicos; escritos no leito, por motivos de doença, suas páginas denunciam o conformismo da carolice francesa:

> "Afinal, o que você acha o mais interessante de tudo? – A religião!" Esta palavra que vinha das profundezas do meu ser, eu a digo com uma voz que a emoção abafava um pouco. "Você é católico? – Católico romano." Eu estava tão orgulhoso por sê-lo que este fato impunha uma distância

> considerável entre mim e aqueles que não gozavam do mesmo privilégio. Meu companheiro, que era perspicaz, queria saber se eu estava totalmente de acordo com os católicos de minha época. Foi como se ele me tivesse dado meu livro inteiramente escrito, da primeira à última linha. (GREEN, 1982, p. 17-18, Tradução nossa)[4]

Nestas palavras, Green nos confidencia o nascimento de seu panfleto. Como ele, outros escritores também deram o testemunho sobre seu surgimento no meio literário.

Maritain analisou as condições em que apareceu o panfleto, exprimindo sua admiração de escritor pela "dureza desses belos contornos pascalinos", expressou a alegria que pressentia no autor da obra – "uma alma excepcionalmente profunda".

O filósofo não se enganou pois os textos escritos por Julien Green durante sua crise religiosa revelaram o aparecimento de um grande romancista. "Coragem, Green! Sua obra é boa", escrevia Bernanos ao saudar o aparecimento de *Mont-Cinère* em 1926. A esse romance, seguiram-se *Le voyageur sur la terre*, *Adrienne Mesurat*, *Léviathan*, *L'autre sommeil*, *Épaves*, *Le visionnaire*, entre outros, cada qual revelando uma faceta da angústia, da reflexão e das assombrações que rodeavam o autor.

Seres que vivem entre a loucura e a lucidez, assim podem ser classificadas as personagens de Julien Green. Em *Le voyageur sur la terre,* a personagem principal, Daniel, vive momentos estranhos, que ora nos parecem reais ora ilusórios. Sua solidão profunda fortalece o clima de estranheza e a incerteza de suas palavras.

> Sou uma pessoa que tem acessos bruscos de tristeza os quais eu atribuo à minha vida solitária. Dificilmente consigo livrar-me deles, não sei bem

---

[4] *"Enfin, qu'est-ce qui t'intéresse le plus? – La religion!" Ce mot qui venait du plus profond de moi, je le dis d'une voix que l'émotion étouffait un peu. "Tu es catholique? – Catholique romain." J'étais tellement fier de l'être que cela mettait une distance considérable entre moi et ceux qui ne jouissaient pas du même privilège. Mon compagnon, qui était adroit, voulut savoir si j'étais pleinement d'accord avec les catholiques de mon temps. Ce fut comme s'il m'avait donné mon livre tout écrit de la première ligne à la dernière.*

> porque e sofro muito. Geralmente é ao entardecer que esta tristeza vem e me parece então que a noite que cai sobre a terra não terá mais fim. Nestes casos, a razão nunca me socorre e todos os meus pensamentos apenas confirmam o desespero de que sou tomado. Minha saída é tentar ler. (Id., 1997, p. 43, Tradução nossa)[5]

Daniel e Maria Santa (personagem principal de *Fronteira*, de Cornélio Penna) podem ser considerados seres que partilham dos mesmos sofrimentos submetidos à vontade de outros, sem coragem para assumir seus próprios anseios. Essas personagens também dividem perturbações religiosas herdadas, talvez, de seus criadores, dúvidas que não lhes permitem conviver com os outros e que os levam a procurar sempre a solidão.

O criador de Daniel, Julien Green, também viveu sob angustiante dúvida em relação a sua religiosidade. Segundo Barcellos (2001), para Green, o mistério da identidade pessoal e de sua busca na vida e na literatura constitui uma abertura ao mistério de Deus. Nessa perspectiva, o conhecimento e construção do eu passam pelo reconhecimento do outro, nos dois sentidos dessa expressão: reconhecê-lo e ser por ele reconhecido. O homem, sujeito de desejos tantas vezes inconscientes e contraditórios, é, por sua vez, objeto do desejo de Deus. As palavras humanas, sempre insuficientes, têm como contrapartida o eloqüente silêncio divino.

É na religião, e em conseqüência dela, que Green passará os momentos mais conturbados de sua vida. Um acontecimento triste foi o da morte da mãe, era ela quem com ele rezava todas as noites incentivando a contemplação religiosa, como ele mesmo narra:

---

[5] *Je suis sujet à de brusques accès de tristesse que j'attribue à ma vie solitaire. J'en sors difficilement parce que je n'en connais pas bien la raison et j'en souffre beaucoup. C'est généralement le soir que cette tristesse me vient et il me semble alors que la nuit qui descend sur la terre ne s'en ira jamais. Dans des cas comme celui-là, la raison ne m'est d'aucun secours et toutes mes pensées ne font que confirmer le désespoir qui me saisit. Ma ressource est d'essayer de lire.*

> ... quando ia deitar-me, minha mãe se aproximava para fazer-me rezar. Nós nos colocávamos de joelhos, eu no leito, ela sobre o assoalho e bem próxima de mim, a ponto de nossos rostos se tocarem; eu passava, então, os braços em torno de seu pescoço e repetia, após ela, as palavras da oração dominical, como se encontra na versão inglesa do Novo Testamento. [...] Com a cabeça sobre seus ombros, eu sentia grande prazer em repetir as palavras, cujo sentido me parecia obscuro, mas cuja doçura atingia as mais misteriosas regiões da alma. Parecia-me, quando eu tinha os braços em torno do pescoço da minha mãe e rezava com ela, que nada no mundo poderia aborrecer-nos. (SILVEIRA, 1984)

Assim, nascia na cumplicidade com a mãe a construção da fé e desenvolvia-se nele o gosto pela religião. A partir da morte da mãe desencadearam-se suas dúvidas e angústias em relação à sua religiosidade.

Para Barcellos (2001) é impossível falar de Green e de sua obra sem nos referirmos ao problema da identidade. O crítico lembra que vida e obra são um longo percurso de busca, construção e reconstrução de identidade lingüística, nacional, religiosa, sexual e literária; busca de si, encontro com o outro, encontro de si, busca do outro.

Segundo o crítico, a raiz do questionamento da identidade em Green reside, possivelmente, na peculiar situação de sua família. Seus pais, Edward Green e Mary Adelaide Hartridge, naturais do Sul dos Estados Unidos, haviam se estabelecido na França em 1893, em conseqüência de sérias dificuldades financeiras. Na Europa, o pai do escritor ocupou-se de negócios referentes à importação de algodão. Os antepassados do casal Green eram originários da Grã-Bretanha.

O autor acrescenta que a essa matriz cultural anglo-saxã é preciso adicionar o significado específico do Sul dos E.U.A. para a família Green, em particular para Mary Adelaide, e que tais origens repercutirão intensamente em sua obra. O país dos Green era o Sul derrotado e humilhado na Guerra Civil americana, cuja bandeira era a única que reconheciam.

> Meus doze e treze anos foram como que enlutados pelas narrações que minha mãe me fazia da avassaladora derrota do Sul. Minha pátria não existia mais como nação, a história a havia suprimido. Daí essa primeira e forte impressão de isolamento, de círculo traçado ao meu redor. No colégio, o pequeno Roger Laubeuf me dizia: "Você pertence a uma nação que não existe mais e você é de uma religião de que ninguém nunca ouviu falar!" (BARCELLOS, 2001, p. 84)

Sob o olhar de Barcellos, como essa pátria já não existia, foi preciso recriá-la – em francês. De *Mont-Cinère* (1926) à trilogia de *Dixie* (I: *Les Pays lointains*, 1987; II: *Les étoiles du Sud*, 1989; III: *Dixie*, 1994) vários romances e outras obras de Green revivem aquele Sul, suspenso na história.

Em *Le voyageur sur la terre* também é possível encontrar passagens que fazem menção a guerra entre o Sul e o Norte, é o caso, por exemplo, do momento em que a personagem principal, Daniel, narra uma das conversas que teve com a tia:

> Às vezes ela falava dos Estados Unidos, mas muito raramente, e eu observava que ela jamais dizia alguma coisa sobre a guerra entre os Estados do Norte e do Sul. Um dia, no entanto, ela me contou que alguns meses após o fim da guerra e estando as famílias mais renomadas da cidade arruinadas, foram vistas senhoras pondo-se, em suas cozinhas, a fazer bolos e a vendê-los, através das grades de suas janelas, às pessoas que passavam. Mas normalmente ela se calava em relação a esta época da qual tanto se falava entre nós. Eu nada ousava perguntar-lhe, mas seu silêncio muito me surpreendia e eu me lembro que de mil maneiras, eu procurava explicá-lo para mim mesmo. Mais tarde eu entendi, ou acreditei entender. (GREEN, 1997, p. 21-22, Tradução nossa)[6]

---

[6] *Quelques fois elle parlait des États-Unis, mais assez rarement, et je remarquais qu'elle ne disait jamais rien sur la guerre entre les États du Nord et du Sud. Un jour elle me raconta pourtant que, quelques mois après la fin de la guerre et les familles les plus considérables de la ville se trouvant ruinées, on vit des dames se mettre à faire des gâteaux dans leurs cuisines et les vendre aux passants à travers les barreaux des fenêtres. Mais d'ordinaire elle se taisait sur toute cette époque dont on parlait tant autour de nous. Je n'osais lui demander la raison de son silence, mais il m'étonnait beaucoup, et je me rappelle que j'essayais de mille manières de me l'expliquer à moi-même. Plus tard je compris, ou crus comprendre.*

O autor passa então a refletir sobre as idéias da tia acerca dos fatos passados, das conseqüências do pós-guerra para a comunidade e para ela mesma. O silêncio da tia já era um prenúncio de sua submissão e a dificuldade de comunicação instaura a linha reflexiva da narrativa.

Em outro trecho, o autor cita novamente essa guerra, e, nele, é possível perceber certo tom depreciativo, em um comentário sobre o casamento da tia de Daniel:

> Ouçam agora o que eu soube de concreto sobre a história do jovem Daniel. Mas antes eu falei que conheci sua tia quando ela ainda estava noiva? A coitada fez um péssimo casamento. Vocês acreditam que ela se casou com um homem do Norte, e isto dois anos antes da guerra? Com um senhor Drayton, de New York. Durante a guerra, ele viveu na Europa com sua esposa e, em 1867, voltou à Savannah como se nada tivesse acontecido. (Ibid., p. 77, Tradução nossa)[7]

Para a personagem, portanto, a questão do sentimento de derrota na guerra se agravou ainda mais devido ao casamento, esse fato leva o leitor a perceber também o preconceito do autor contra um povo que ele nem chegou a conhecer, preconceito este fomentado pelas palavras de sua mãe.

Em torno a essa problemática de um país perdido, derrotado na guerra, de acordo com Barcellos, constroem-se alguns dos vetores mais importantes daquilo que

---

[7] *Écoutez maintenant ce que j'ai appris de positif sur l'histoire du jeune Daniel. Mais d'abord vous ai-je dit que j'ai connu sa tante alors qu'elle était fiancée? La pauvre femme a fait un bien mauvais mariage. Croiriez-vous qu'elle a épousé un homme du Nord, et cela deux ans avant la guerre? C'est un M. Drayton, de New York. Pendant la guerre il a vécu en Europe avec sa femme et en 1867 il est revenu à Savannah comme si rien ne s'était passé.*

Teresinha de Almeida Arco e Flexa designa a "mitologia pessoal" do escritor: as idéias de expatriamento, desterro, isolamento, distância, falta de comunicação, etc. Por outro lado, o enraizamento cultural anglo-saxão teria contribuído, segundo vários críticos, para que boa parte da produção de Green se tivesse construído sob o influxo de autores como as irmãs Brontë, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, etc. De fato, a obra greeniana tem em comum com esses escritores o clima de mistério, alucinação, violência, culpabilidade e crime.

1.2. O catolicismo e seus representantes na literatura brasileira

Em 1921, época em que se inicia a produção literária dos escritores que abordaremos, tem início no Brasil um período de harmonia entre Igreja e Estado, de aprofundamento do pensar religioso pelos princípios da doutrina católica. Segundo Antonio Cândido (1987), Deus estava na moda.

Nesse período houve uma retomada da busca religiosa, surgiram novos centros de estudos teológicos e filosóficos, evidenciados pelo interesse dos leigos no aprofundamento da sua fé. Surgem as Universidades Católicas e difundem-se os colégios católicos, formando alunos responsáveis pela difusão do pensamento da igreja em suas futuras profissões.

Assim como na França, podemos dizer que o recrudescimento do pensamento católico começa a atingir seu apogeu aqui no Brasil. Por outro lado, no início do século XX, havia movimentos políticos mal vistos pela Igreja, entre eles a *Action Française*, por sugerirem um novo sistema religioso, moral e social. Esses movimentos tiveram repercussão também no Brasil, onde Jackson de Figueiredo tornou-se representante dos ideais da *Action Française*.

Às idéias tomadas à *Action Française* filiaram-se, no Brasil movimentos como a Aliança Nacional Libertadora, e, em 1932, a Ação Integralista Brasileira. Os católicos, de modo geral, e, dentre eles vários intelectuais, posicionaram-se contra o comunismo, mas mostraram-se simpatizantes do integralismo.

A atração exercida pelo integralismo deveu-se a sua posição espiritualista, bem como à valorização das tradições cristãs e ao combate ao comunismo. Entretanto, esse movimento não tardou a ser visto como um perigo para o catolicismo. Muito envolvente, dada a constância dos rituais semelhantes à ritualística religiosa, poderia, portanto, tornar-se um substituto para a religião e angariar a dedicação que os fiéis deveriam ter com a Ação Católica.

Na década de 30, difundiram-se também no Brasil as idéias filosóficas de Jacques Maritain, crítico e pensador cristão de grande atuação na França. Sua visão trouxe grandes contribuições para o pensamento católico e despertou o interesse dos intelectuais brasileiros católicos e não-católicos pelas transcendentes questões da metafísica tomista.

A difusão do catolicismo no Brasil nos anos 30, no entanto, não é facilmente justificável, suas raízes, aqui, vêm de diversas fontes e não podemos, portanto, afirmar que a influência francesa tenha sido a mais forte entre nossos escritores dessa época. Mário de Andrade, ao referir-se ao catolicismo, expõe suas dúvidas e tristezas em relação à maneira como os brasileiros o praticam:

> O problema da catolicidade brasileira é dos mais delicados da entidade nacional e, por mim, jamais cheguei a uma verdade nítida. Confesso que não consigo verificar bem na gente brasileira um catolicismo essencial, digno do nome de religião. Principalmente como fenômeno social. Digo isso com tristeza porque me parece mais outra miséria nossa, porém o que tenho percebido em nós é uma tradição ou costume católico, vindo de fora pra dentro, na infinita maioria dos eruditos e semi-eruditos, muito deturpado pelo carinho sentimental às memórias de infância e tradição. Nada ou quase nada essencial. Por meio desse costume que tem quatro séculos de raízes,

> era natural que existisse em nós uma espontaneidade católica. Ela existe. Mas reage a infinita maioria das vezes como fenômeno individualista: não funde mais a gente em movimentos de ataque ou de defesa coletiva. (ANDRADE, 1972, p. 13)

Esse catolicismo de "costume" a que faz referência Mário de Andrade será criticado também pelos vários escritores que citaremos a seguir. Apesar de admitirem ter recebido o catolicismo como herança de seus pais, eles demonstraram, em seus textos, uma aversão àqueles que o praticavam apenas como hábito, sem realmente engajar-se na causa Católica.

Um escritor católico de grande influência intelectual na década de 30 foi Jackson de Figueiredo. Nascido em Aracaju, herdou de sua mãe a fé católica, mas somente aos 27 anos converteu-se ao catolicismo. Podemos conhecer melhor o perfil deste jovem pensador por um dos trechos da carta de seu amigo Farias Brito:

> Como Pascal, filósofo torturado pela nostalgia do infinito, é com estes dois grandes espíritos (Pascal e Novalis) que o acho parecido, sobretudo com Pascal, considerando a complexidade extrema do seu espírito assim, feito para a independência e para a divindade, certamente afinidades profundas: fato este de que experimentamos o sentimento vivo e palpitante.
> E foi talvez isto o que, desde logo, tão profundamente nos uniu. (MOURA, 1978, p. 148)

Farias Brito traça não apenas o retrato psicológico de Jackson, como também, as linhas principais de sua trajetória intelectual. Seus livros de temas filosóficos não podem ser considerados representativos do pensamento cristão, mas são testemunhos de sua evolução para o catolicismo: *Algumas reflexões sobre a filosofia de Farias Brito* (1919) e *Pascal e a Inquietação Moderna* (1922).

Por ser seu ideal “catolicizar a inteligência brasileira”, Jackson foi considerado um apóstolo dos intelectuais. Ele foi literato, poeta e jornalista; não é possível considerá-lo um filósofo católico, mas seu pensamento foi de grande importância para o grupo de escritores engajados ao catolicismo, devido às lutas que abraçou em defesa da Igreja e da política governamental.

Alceu Amoroso Lima discordava das idéias de Jackson, pois, enquanto este era simpatizante de Maurras, chefe da "*Action Française*", Alceu preferia a linha libertária de Maritain. Em comum com Jackson ele terá somente o traço de apóstolo da inteligência católica.

A prática de Alceu é resumida pela crítica literária da época em uma palavra: servir.

> A palavra *servir* sintetiza realmente toda a vida de Alceu Amoroso Lima. Ela informou-lhe todos os passos, todos os pensamentos, todas as intenções de católico. Por ela sacrificou, em parte, a vocação eminentemente literária, entregando-se a outros ramos do saber; por ela saiu do seu temperamento fechado e abriu-se para os outros. E ainda hoje, após as direções divergentes que o seu pensamento foi tomando na vida, é a palavra *servir* a sua orientadora. Esta palavra, traduzida em idioma evangélico, quer dizer *caridade*. (Ibid., p. 153)

Alceu iniciou sua crítica literária em 1919, escrevendo em *O Jornal*, com o pseudônimo de Tristão de Ataíde, mas, após sua conversão ao catolicismo, praticamente abandonou a crítica literária e guiou-se em sua produção sobretudo pelas linhas ideológicas de Jacques Maritain.

Ainda sobre sua contribuição para os intelectuais católicos Mário de Andrade acrescenta:

> Tristão de Ataíde é talvez o exemplo mais útil que se possa apresentar à mocidade brasileira, covarde e indecisa. Não apenas aos católicos, mas a todos em geral, que, na ordem das usas crenças e destinos desejados, teem a copiar dele o desassombro, a cultura coordenada, a nobreza de intenção, o incorruptível do caráter. (ANDRADE, 1972, p. 7)

O crítico deixa evidente sua admiração pelo caráter de Alceu Amoroso Lima (designado por seu pseudônimo), mas também lamenta o fato de sua conversão ao catolicismo tê-lo distanciado da crítica literária: "... Perdemos um excelente crítico literário, apesar dos defeitos, excelente; ganhamos um pensador católico. (Ibid., p. 10)"

Moura (1978) divide o pensamento de Alceu em duas fases: a do pensamento claro, com obras bem elaboradas, didaticamente desenvolvidas, de divulgação da doutrina católica; e a fase do pensamento difuso, com um estilo mais agressivo e tumultuado, com idéias políticas de feição esquerdizante. Na segunda fase ele se engaja mais na vida política nacional.

Em 1939, Gustavo Corção foi apresentado por Carlos Chagas a Alceu Amoroso Lima e ao monge beneditino D. Gerardo Martins; esses três o conduziram para a religião católica e, logo de início, perceberam estar diante de um homem de grande acuidade intelectual, com muita sensibilidade artística.

Gustavo Corção abandonou a matemática, a eletrônica e as telecomunicações para dedicar-se à oração e aos estudos da doutrina católica. Sua obra fundamentada nas idéias de Maritain e Chesterton[8] tem sempre como tema a doutrina católica e sua difusão como principal finalidade. Segundo o autor:

---

[8] Gilbert Keith Chesterton, escritor inglês, romancista, crítico e jornalista. Era oposto ao racionalismo e ao cientismo, sua evolução espiritual o leva à conversão ao catolicismo em 1922. Dentre suas principais obras destaca-se o romance *O Homem que era Quinta-Feira*, biografia e estudos críticos sobre Dickens, Blake e outros; também escreve uma série de aventuras policiais protagonizadas por um sacerdote católico, associando mistério, humor e teologia.

> Chesterton trouxe-me uma libertação, uma recuperação da infância, encheu-me da confiança que mais tarde, pela misericórdia de Deus, seria vestida a Esperança; Maritain trouxe-me a retificação da inteligência e encheu-me de outra confiança, que se revestiria de Fé. (Ibid., p. 158)

Dentre os livros de Corção, o que mais se destacou sob a perspectiva do pensamento católico foi *A descoberta do outro*, no qual o autor relata seu testemunho de conversão.

Neste grupo de escritores católicos, também merece destaque Octávio de Faria. Nascido no Rio de Janeiro, foi crítico, ensaísta, romancista e tradutor. Apesar de sua personalidade introspectiva, ele se impôs como líder desde a época de estudante, tomando parte em vários trabalhos culturais e jurídicos. Bacharel em Direito, nunca exerceu a profissão, dedicando-se somente à literatura. Em 1927 inicia suas atividades literárias colaborando em *A Ordem*, órgão do Centro D. Vital, bem como em diversas outras revistas literárias e políticas.

O ensaísta de *Maquiavel e o Brasil* (1931), *Destino do socialismo* (1933) e *Dois poetas* (1935), logo cede lugar ao romancista, em cujo estilo predominam a análise das idéias e dos acontecimentos sociais. Em 1937, Octávio de Faria publica seu primeiro romance, intitulado *Mundos mortos*, ponto de partida para o grande projeto literário *A tragédia burguesa*. Dos vinte volumes projetados, apenas treze foram publicados. O escritor apresenta, na *Tragédia burguesa,* um painel da vida carioca, mesclando os problemas sociais do processo de formação da burguesia aos grandes problemas do homem. Trata-se de uma obra que se destaca pela continuidade, exploração psicológica dos tipos e entrosamento familiar, comparável apenas à *Comédia humana* de Balzac.

Quanto a Lúcio Cardoso, este inicia sua carreira com a publicação de *Maleita*, apenas possível devido às suas relações com Augusto Frederico Schmidt, que se lançava como editor. Nesse primeiro romance revela-se o pendor do autor para a criação de atmosferas de pesadelo mas, com a publicação, em 1936, de *A Luz no Subsolo*, o escritor define-se pelo romance de sondagem interior.

Lúcio manteve-se até à morte ligado a alguns escritores que, na década de 30, eram denominados pela crítica espiritualistas e católicos, entre eles Otávio de Faria e Cornélio Penna, sendo o último o que dele mais se aproxima, como podemos constatar nas palavras de Bosi:

> Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta das personagens. É que os vínculos rotineiros de causa e efeito estão afrouxados nesse tipo de narrativa, já distante do mero relato psicológico. Lúcio Cardoso não é um memorialista, mas um inventor de totalidades existenciais. Não faz elencos de atitudes ilhadas: postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado. (BOSI, 1972, p. 414)

Bosi sintetiza aqui o estilo de Lúcio Cardoso, apontando a característica das obras. Em seguida, o crítico ressalta a superação do romancista ao dedicar-se a reconstrução de um clima de morbidez envolvendo os ambientes e os seres. *A Crônica da Casa Assassinada*, de 1959, revela as angústias de um amor que se crê incestuoso; nesse romance, cuja estrutura é semelhante a de *Le voyageur sur la terre*, de Julien Green, nos deparamos

com cartas, diários e confissões das pessoas que conheceram a protagonista. A coexistência destas formas de escrita caracterizam ambos os livros.

Segundo Bosi, ao redigir a *Crônica da Casa Assassinada*, Lúcio caminhava para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapõem mas se combinam como uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial.

Vejamos agora Cornélio Penna, cuja obra constitui-se parte do corpus deste trabalho. A identidade literária do escritor vem de sua infância, pois daí nasce a principal marca de suas obras; são as informações recebidas durante este período que, além de moldar sua personalidade, darão forma a seu estilo.

Cornélio Penna usará a cidade de seus avós, onde passou parte da infância, como cenário para seus enredos. A esse cenário unem-se fatos reais acontecidos na época em que se passa a história, como a Revolução da Armada, e, ainda o clima de mistério sugerido pelas cidades mineiras, o que fortalece o clima gótico de sua obra.

Os que se deparam com a obra de Cornélio Penna, sempre questionam esse total desconhecimento em relação ao escritor. Apesar de seu estilo renovador e audacioso, trata-se de um autor pouco lido, e, praticamente, esquecido na atualidade. A crítica, de modo geral, coloca algumas razões para tal esquecimento. Bueno (1996), por exemplo, aponta como principal razão do desprestígio literário de Cornélio Penna o fato de o escritor ter feito sua estréia literária na década de trinta, época de domínio do romance social de corte regionalista. Lembra, também, que ser identificado como católico, quando nos meios intelectuais brasileiros, não era rara a confusão entre "catolicismo" e "carolismo", talvez tenha agravado a situação de Cornélio Penna. Nesse sentido, convém recordar que a década de 30 foi um período político conturbado. Como aponta Carone (1991), com a crise de 1929 e a revolução de 1930, a sociedade brasileira transformou-se e a radicalização social tornou-se característica

do momento. Enquanto na década de 20 a classe operária e a classe média se consolidam e procuram novos objetivos, nas posteriores, elas tentam alcançar o poder por meio da força.

Esse período de nossa história teve como fato mais marcante a Revolução de 30, desencadeada em decorrência de vários fatores: por um lado, a emergência de uma classe média, a do tenentismo e a do movimento operário, descontentes com a República Velha; por outro, os demais Estados da Federação estavam insatisfeitos com a exclusão imposta por São Paulo e Minas. Havia, ainda, os outros setores econômicos - charqueadores, produtores de açúcar, de cacau, de borracha, de arroz, os industriais, etc. - que não viam com bons olhos a política de priorização do café.

Mesmo os membros da situação começaram a desentender-se desde o início da década, o que culminou "no racha" das oligarquias para a sucessão de 30. De um lado, na Aliança Liberal, Getúlio Vargas; do outro, na Concentração Conservadora, Júlio Prestes, que foi eleito.

Cornélio Penna, nessa época, tinha amizade com um grupo de escritores formado por Tristão de Athayde, Lúcio Cardoso e Octávio de Faria que não era bem visto politicamente, devido a ligação com o Integralismo, muito identificado com o fascismo. Talvez isso tenha dificultado a ascensão de Cornélio Penna enquanto escritor, conforme podemos constatar abaixo:

> Roberto Schwarz apontou certa vez que, nos anos 60, a despeito de estarmos numa ditadura de direita, o pensamento de esquerda dominou a intelectualidade brasileira. Coincidiu com esse período o início do esquecimento da obra de Cornélio Penna: ainda em 1958 ela era considerada suficientemente relevante para merecer uma edição integral pela Aguilar. É certo que contribuiu muito para esse esquecimento o fato de o autor de *Fronteira* ter sido católico e próximo a artistas de ligação histórica com o pensamento político mais reacionário (bastaria lembrar o Otávio de Faria dos anos 30 e 40). (BUENO, 1998, p. 6)

Ainda sobre esta questão de esquecimento e censura é interessante lembrar um fato narrado por Luiz Costa Lima (1991) em *Pensando nos trópicos*. Ele comenta que um artigo seu sobre Cornélio Penna não foi publicado por ter sido censurado, ou seja, a sina do escritor refletia-se sobre aqueles que tentavam recuperar sua memória.

Outro crítico a discutir esta questão do envolvimento político de Cornélio Penna, porém sob uma perspectiva mais estrutural do que poética, é Adonias Filho. Para ele, a "linguagem" tem uma posição dominante na obra e à sombra dela fundem-se ficcionista e escritor que se completam na sua homogeneidade. Para o crítico, outro fator de extrema importância é a "mensagem" do romancista:

> Pode-se assegurar que, em obra novelística como a de Cornélio Penna, não será difícil o reconhecimento crítico da mensagem. Inteiriça, como acabamos de verificar, - no processo técnico de construção, na problemática especulativa, na linguagem como um elemento clássico, - projeta-se na mensagem como em um campo aberto. Na mensagem, e porque estabelece as relações entre a obra novelística, seu momento histórico e a literatura brasileira, é que se deve buscar a própria significação dos romances. (ADONIAS FILHO, 1958, p. 15-16)

A essas palavras seguem-se seis capítulos. O primeiro trata do envolvimento, em termos político e social, do escritor com sua época, ressaltando sua participação ativa na História. Cornélio Penna fez parte de uma geração revolucionária, herdeira das conseqüências da primeira guerra mundial e que se dividiu em três círculos: político, militar e intelectual, tendo como objetivo comum a reforma nacional. Apesar de se abrir em aspectos distintos, trata-se de um único movimento, cujo traço é o nativismo. Os círculos político e militar serão os responsáveis pela série de movimentos armados que se iniciam em 1922 e atingem seu

auge com a revolução de 1930. No círculo intelectual, haverá a "revolução modernista" que prosseguiu até 1930.

Após a vitória das duas revoluções, em 1930, inicia-se o que Adonias Filho designa "a fase construtiva" da arte: "É a partir desse ano, ao lado da reforma da organização política, que as conseqüências modernistas se convertem em experiências literárias e plásticas assegurando nova configuração à poesia, à ficção em prosa, à arquitetura, à escultura, e à pintura" (Ibid., p.19).

Cornélio Penna participa das duas fases, a anterior e a posterior a 1930, atuando plenamente e servindo-se de seu trabalho para condenar o conformismo das gerações anteriores.

O crítico aponta, ainda, um fator que justifique, talvez, a importância de Cornélio Penna para a literatura brasileira. Ele salienta que, enquanto todos os seus companheiros de geração literária ampliavam o documentário (sobretudo no círculo nordestino) e o realismo psicológico (sobretudo no círculo sulista), Cornélio Penna seguia por um caminho diferente: "É a partir de *Fronteira* que a renovação se inicia. O romancista, desprezando a revolução lingüística – e na linguagem estabelecendo o contato com o romance superado – ingressa no território temático para enriquecê-lo com um novo afluente" (Ibid., p. 21).

O mesmo ocorre na França com Julien Green que rompe com o modismo literário da época e adentra no que a crítica literária francesa designou pré-existencialismo.

Além do rompimento com os estilos dominantes, Cornélio Penna e Julien Green buscam inspiração em lembranças da infância. Ambos encontram na memória do passado temas ou ambientes para a composição de seus romances.

Adonias Filho narra o que o próprio Cornélio Penna lhe contara sobre a criação de seus romances. O escritor ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba, das fazendas

de seu avós e tios, e guardava todas elas em sua memória; depois, aqueles episódios aparentemente desconexos eram ligados por um fio condutor inventado. Foi por não encontrar quem escrevesse suas histórias que Cornélio Penna tentou produzir seus textos. *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta* teriam sido apenas confidências murmuradas a medo, o medo que Cornélio Penna sentia sob o domínio de algo muito maior do que a sua inteligência:

> Não é sem sofrimento, sem tristeza, sem recuos, dúvidas e escrúpulos que dou forma a tudo que me vem, pois sei que tudo será diminuído e amesquinhado pela fraqueza de minhas forças, mas sei que no fundo de tudo que vai neste livro está oculta uma mensagem, vive uma verdade cuja duração não sei prever. (Ibid., p. 40)

Segundo, ainda, o próprio Cornélio Penna, o que se transforma em romance são pensamentos e sensações prisioneiras do seu interior, que ali vivem como estrangeiras, a forma por ele encontrada para conseguir libertá-las foi a literatura.

Em "A vida misteriosa de Cornélio Penna", o crítico Ledo Ivo (1958) transcreve confissões feitas pelo autor. O texto aponta para o surgimento dos primeiros escritos e para influências confessas; o tom melancólico da obra remete aos textos mais admirados na infância: os de Camilo Castelo Branco:

> — Ah! eu adorava Camilo Castelo Branco – exclamou Cornélio Penna, animado – li dos oito aos doze ou treze anos todos os seus romances, mas lia uma e dez vezes o mesmo livro.
> — Creio que foi Camilo – explica-nos o romancista com um sorriso – que me fez triste o resto da vida, [...] (LEDO IVO, 1958, p. LVI)

Após lembrar a fase de transição entre a Literatura e a Pintura, Cornélio Penna conta como nasceu seu primeiro romance, *Fronteira*, uma confissão ou um desabafo de sua compreensão de Itabira:

> Mas a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro e em meu coração de tal forma, toda minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. (Ibid., p. LXI)

Nesta mesma entrevista, o escritor, talvez com o intuito de evitar a idéia de que *Fronteira* fosse a sua história e não a do povo de Itabira, fala de sua aversão àqueles curiosos que insistem em conhecer um autor não por sua obra, mas por sua própria vida.

A redação de seu segundo livro, *Dois romances de Nico Horta,* também é dissociada da viagem feita a Itabira na mesma época. No entanto, ainda que não fosse seu objetivo fazer anotações a serem inseridas no texto, imagens e emoções certamente foram trazidas em seu interior.

> — Um escritor muito lido – continuou Cornélio Penna – quando fui a Itabira em 1939, perguntou-me se ia colher material, se era o mesmo filão que ia explorar... Ri-me muito dessa idéia, ... Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexo espesso, surdo, das horas que vivera, e que faziam com que sentisse necessidade de escrever. E daí a publicação de *Dois Romances de Nico Horta.* (Ibid., p. LXV)

Ledo Ivo segue lembrando que, ao perguntar a Cornélio Penna por qual razão ele não freqüentava os meios literários, este teria dito não ser "literato" e não querer tomar

atitudes literárias nem "viver literalmente". À semelhança de suas personagens – que vivem no isolamento por vontade própria ou por imposição de outros –, Cornélio Penna julga o isolamento um refúgio e uma necessidade.

O ambiente exposto pelo escritor é o responsável por grande parte da angústia de suas personagens.

> As velhas cidades e os sombrios casarões povoam-se com as famílias patriarcais e seus escravos que acorrem ainda às fazendas de mineração e cultura, convertem-se em ponto de apoio sobre que se instala a angústia das criaturas de Cornélio Penna. (SANTILLI, 1964, p. 159)

Neste ambiente sombrio, as personagens são obrigadas a verem umas às outras sob o prisma do mistério e da dúvida, para todas há humilhação, lágrimas; ao penetrar em suas almas, o mundo revelado é o do sofrimento. O isolamento das personagens torna lento o desenvolvimento do enredo, desviando-se por inúmeros momentos de introspecção.

De acordo com Santilli, o insulamento constante e o aprofundamento progressivo levam os protagonistas a romper com a realidade exterior e até à libertação da lógica psicológica:

> Maria Santa – sepultada viva na então decadente Itabira – lembra as almas penadas que só se interpõem aos vivos para torturar-se, purgar-se na busca de Deus. Parece mesmo que sua corporificação se extingue progressivamente, na medida em que o mergulho dentro de si mesma promove o abandono, cada vez mais completo, do mundo fora de si. Desta forma se sucedem – como às demais personagens de Cornélio Pena -, em gradações várias, os contatos conflitivos com o mundo exterior, com o qual as comunicações se fecham. Os diálogos parecem de surdos e chegam a estarrecer. (Ibid., p. 161)

Para o crítico, o mundo despe-se para as personagens de Cornélio Penna, em diversas passagens de densidade e profundidade; o drama está naqueles que queiram reconciliar-se com Ele. Então, são tomadas de grande angústia. O monólogo é o exercício fatigante de suas almas, somente as lágrimas, a humilhação e a dor lhes permite ascender. No roteiro da humildade deslizam as figuras de Cornélio Penna, todas ao encontro da morte, entendida como "paz e vitória sobre a vida".

Carolina Maia Gouvêa, em "Paisagem mineira e fantástico" (1979), associa os traços de mineiridade à explicação do fantástico na obra de Penna, haveria, na opinião da crítica, possibilidade de observar uma insistência de escritores mineiros na criação do aspecto fantástico, do qual a própria ambiência mineira seria elemento motivador.

O fantástico seria também elemento fundamental para a presença do humanismo da obra corneliana, segundo Gouvêa:

> Dentro do processo de desmascaramento, próprio do fantástico, percebe-se, por exemplo, uma acusação à marginalidade do elemento escravo, na obra de Cornélio Penna. Ressalta um humanismo social que, surdamente, clama, sobre suplícios e crueldades, contra as injustiças de uma absurda diferença de classe, tão tacitamente colocada e aceita. Sua obra promove uma denúncia freqüente do negro, na "resignação fatal de sua raça", numa subserviência humilde, num terror sagrado diante de seus senhores e de seus "meninos-deuses". (GOUVÊA, 1979, p. 9)

Na perspectiva de Gouvêa o próprio escritor associaria magia e vibração à gente de Itabira, e teria afirmado encontrar, mesmo no ambiente mineiro, as premissas do gótico. E, sobretudo em *Fronteira*, Cornélio Penna mescla todos estes elementos aqui

citados, os casarões de Itabira, o povo, a estranheza destes, em meio aos momentos de suas personagens.

> Como sempre, suas grossas portadas de madeira antiga estavam cuidadosamente cerradas, segundo as ordens de Maria Santa. O casarão era todo apenas clareado pelos recortes em forma de coração, ou em losangos, que se abriam toscamente, ao alto, em plena madeira, e pela imensa clarabóia, de telhas enormes, do corredor que dividia a casa em duas partes quase independentes.
> [...]
> Tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e, no meu cérebro, os pensamentos uniam-se, espessos, pesados, como se tivessem preguiça de se formar completamente, de se desembaraçar uns dos outros.
> [...]
> O Juiz, prosseguia falando sempre, e o rumor de sua voz, prolongando o zonzonar que me enchia os ouvidos, dava-me, logo depois, uma impressão de irreal, de fantástico.
> O rosto e os olhos de Maria Santa, perdiam, como os de um gato em repouso, pouco a pouco, o seu brilho, e completavam a esquisita sensação que sentia. (PENNA, 1958, p. 27-28)

Bueno afirma que as personagens cornelianas vivem à exaustão um clima intenso de pecado, são seres que se encontram numa margem indefinida entre a loucura e a lucidez. Esta seria a substância de *Fronteira* - a vida de Maria Santa morta às vésperas de revelar ao mundo sua santidade: "Isolada em um casarão mineiro de Itabira, sem contato com o movimento de vida da pequena cidade, Maria Santa consome a si mesma e a sua santidade, por não dar a ela real existência" (BUENO, 1996, p. 5).

Cornélio Penna ingressa na Literatura Brasileira apresentando ao mundo sua estranha personagem que, apesar de solitária em sua história, não está só no seu drama existencial. Aí também se inserem várias outras personagens das obras tanto de Penna quanto de Green.

Ao repassarem, ambos, por meio da narrativa, a experiência que trouxeram do passado, a memória que buscaram no fundo de suas lembranças da infância, resgatam também

histórias de vários povos, da sociedade a que pertenceram suas famílias. Reavivando tantos fatos, mantiveram acesa a cultura de uma nação, por meio da obra desses autores aspectos da identidade de grupos diferentes foram resgatados na literatura.

Cumprindo assim a função de escritor, eternizaram a história de uma região, por meio da palavra transformaram em romance suas experiências e a de toda uma sociedade.

> Recuperar as imagens de leitura e de leitores, buscar traços e gestos esquecidos, marcas perdidas, significa reconstituir as representações dessa sociedade no seu acesso à cultura escrita. Como imagens de uma época, atravessam os textos, transformando-os; atravessados por elas, os textos se transformam, reconstituindo contrastes e significações. Assim configurá-las significa considerá-las historicamente como situações em que os indivíduos são atores e não entidades abstratas e hierarquizadas por estruturas e posições, e, por isso, representam a si mesmos, seus valores, conflitos e aspirações. (MOYSÉS, 1998, p. 94)

Ao relatarem suas memórias, esses escritores não o fizeram apenas por profissão, mas sobretudo por doação, quase como uma necessidade de revelar ao próximo suas experiências. Julien Green bem define:

> Eu estou na terra por uma razão que só posso entrever. O senhor conhece essa palavra maravilhosa de D'Annunzio: 'Eu tenho o que eu dei?' Eu diria, quanto a mim, que dou o que recebi, ou pelo menos eu tento. Alguma coisa me foi dada e me é muito difícil resistir ao desejo de traduzir em palavras o que me foi dado. Não posso não escrever. (Julien Green) (BARCELLOS, 2001, p. 81)

Mais do que uma profissão, escrever significava, portanto, a possibilidade de desabafar, de divulgar as informações recebidas. Também para Cornélio Penna, se

lembrarmos as várias declarações de suas entrevistas, o ato de escrever era um desabafo, uma necessidade constante e muito forte.

Talvez isto ocorra por terem vivido ambos em períodos historicamente conturbados, em que o mundo todo se deparava com inúmeras revoltas, sobretudo, as duas grandes guerras mundiais. As guerras não deixam apenas marcas físicas, mas também mentais, das quais as mais profundas ficam na alma daqueles que, de alguma forma, presenciaram os acontecimentos.

Cornélio Penna e Julien Green dividem, além da angústia deixada pelas guerras, as dúvidas implantadas pela religião, a busca da fé e a busca por Deus. Para Santilli, Cornélio Penna parte de um exercício de reconhecimento de suas criaturas por parte de si mesmas, para um objetivo final que se constitui na busca de Deus. É assim que, com ele, o romance brasileiro se encaminha para a especulação no sentido de transcendência.

Em Green as dúvidas surgiram após a morte da mãe, a partir daí as orações não despertavam mais sentimentos elevados. Ele vivia interiormente agitado, sempre em busca de um caminho desconhecido, porém seguramente, não o da religião dos que viviam com ele.

Após situar o momento histórico retratado nas obras desses escritores, assim como a época e meio em que viveram, partiremos para uma reflexão mais temática dos textos.

A busca constante por Deus é uma forte marca não apenas nos dois escritores como também em suas personagens. Assim como essa busca, o resgate da infância, do fato histórico, das histórias contadas por seus familiares são elementos que podem ser encontrados nas obras de Cornélio Penna e Julien Green.

II - A EXPRESSÃO RELIGIOSA NA OBRA DE JULIEN GREEN E CORNÉLIO PENNA

> Apreender-se em relação com Deus é a experiência cristã, estar em relação com Deus é a vida cristã. Se formos diretamente ao ponto central, a experiência cristã é na fé e na esperança, apreender que se ama a Deus; a vida cristã é pura e simplesmente amar a Deus. (MOUROUX, In: Literatura e Espiritualidade, 2001, p. 48)

Ao abordar a expressão religiosa na obra de Julien Green e Cornélio Penna, procuraremos não entrar em discussões teológicas, mas sim, colocar em relevo passagens em que a questão religiosa apareça de forma implícita ou explícita, como crítica ou exaltação de determinadas questões da religião.

Como base para exposição escolhemos uma obra de cada escritor, por apresentarem testemunhos de experiências religiosas próprias da realidade vivida pelos seres humanos. Tentamos traçar um itinerário partindo da obra de Julien Green, *Le voyageur sur la terre*, que nos permitiu levantar temas que também são nítidos em Cornélio Penna, sobretudo em *Fronteira*. Esses temas aparecem no percurso das personagens que, ao vivenciarem um conflito religioso, questionando-se e buscando respostas, percorrerão o caminho da religião e da fé, da humildade e da submissão, da solidão e da angústia, da loucura e da culpa, e da morte como libertação.

Esse percurso demonstra o conflito extremo vivido por personagens que se debatem entre a vida mundana e a vida religiosa; a primeira os renega, humilha, aprisiona, e a segunda exige sacrifícios, coragem e desperta muitas dúvidas. O leitor acompanha essa trajetória mas acaba por duvidar das reais intenções e sentimentos expostos. Esse é o primeiro traço comum que encontramos nos dois escritores, Cornélio Penna e Julien Green.

Ambos conseguem provocar no leitor a mesma sensação de compaixão, depois a dúvida, o questionamento sobre a "verdade" e a incerteza do que realmente aconteceu.

As personagens centrais de cada romance, Daniel e Maria Santa, possuem a mesma alma angustiada e aprisionada, ambas são submissas à vontade de outros e encontrarão a libertação da mesma forma, na morte.

Nas duas obras encontramos muitos pontos comuns, a começar pelo tema abordado, a constante busca por Deus, a sondagem do ser, a revelação de dúvidas armazenadas na alma de cada um, o aprisionamento moral, a obrigação de parecer uma coisa e querer ser outra, de ser forçado a seguir um caminho oposto ao realmente desejado.

O ambiente de trevas, obscuro, também prevalece em ambos. Este ambiente é o cenário propício para o crime que acontecerá em *Le voyageur sur la terre*, do qual o próprio Daniel será a vitima. Já em *Fronteira*, podemos afirmar que ocorrem dois crimes, o primeiro com o noivo de Maria Santa e o segundo com a própria Maria. Nenhum dos crimes é realmente solucionado, restando sempre a dúvida: assassinato, suicídio ou fato sobrenatural? Além do ambiente, também na estrutura, os dois romances adotam a forma de diário.

Julien Green dá voz ao próprio Daniel, que vai narrar as dificuldades pelas quais tem passado; é a impressão e a visão de Daniel a ser percebida em primeiro plano pelo leitor.

> Não escrevo isto visando um leitor. Farei para mim mesmo a narrativa de minha infância e destruirei este manuscrito assim que terminá-lo. Estou em uma situação difícil e me parece que para sair dela eu devo deixar escritas muitas coisas, nas quais eu não havia pensado até aquele dia. (GREEN, 1997, p. 12, Tradução nossa)[9]

[9] *Je n'écris pas ceci en vue d'un lecteur. Je ferai pour moi seul le récit de mon enfance et je détruirai ce manuscrit lorsque je l'aurai fini. Je suis dans une situation difficile et il me semble que pour en sortir je dois mettre par écrit beaucoup de choses auxquelles je n'avais pas songé jusqu'à ce jour.*

Se em Julien Green a estrutura de um Diário fica em parte evidente, devido ao fato de, ao final, o narrador acrescentar cartas de testemunhas que conheceram Daniel, o mesmo não se passa em *Fronteira*; na verdade, a forma de diário aqui é apenas sugerida, constituindo-se o texto, de certa maneira, de um falso diário. O primeiro capítulo, intitulado "Do diário" sugere este tipo de escrita, sem, entretanto, apresentar datas e ou referências temporais explícitas. *Fronteira* constitui, assim, um texto ambíguo, ainda que marcado pela narrativa em primeira pessoa.

Apesar de ambos, Julien Green e Cornélio Penna, apontarem em seus romances para o realismo documental, ou seja, apenas colocarem no texto indícios da veracidade dos fatos narrados, no decorrer das narrativas eles procuram camuflá-los, isentando-se de qualquer participação em relação aos manuscritos.

Em *Fronteira*, segundo Cornélio Penna, o diário teria sido transcrito integralmente, sem correções ou questionamentos do narrador. Tudo transcorre por conta do autor do manuscrito: a introspecção mórbida e o enfoque do mundo a partir de uma visão "de fora da realidade".

Em *Le voyageur sur la terre*, acreditamos que ocorre o mesmo, pois o manuscrito de Daniel foi encontrado em seu quarto:

> Foi quando encontramos na gaveta da mesa um manuscrito bastante extenso do qual eu tomei conhecimento imediatamente e que não podia pertencer senão ao último ocupante do quarto. (Ibid., p. 58, Tradução nossa)[10]

O tom de inquérito policial é o principal elemento de isenção do autor nos fatos narrados.

---

[10] *C'est alors que nous trouvâmes dans le tiroir de la table un assez long manuscrit dont je pris immédiatement connaissance et qui ne pouvait appartenir qu'au dernier occupant de la chambre.*

No final do romance, Julien Green acrescenta cartas de testemunhas, oferecendo-nos outras facetas de Daniel e de interpretações sobre sua morte. Já em *Fronteira*, ficamos apenas com a visão do autor ou autora do manuscrito, que nos parece ser algum parente de Maria Santa; tudo sugere que seja um primo. É por meio do olhar desse autor do manuscrito que conheceremos Maria Santa, sua alma e os conflitos passados na companhia desse narrador e ao qual designaremos "autor do diário".

Na obra de Penna, o narrador percorre vários pontos da cidade, revelando ao leitor a tradição e a história daquele lugar, seu olhar traça minuciosamente as antigas construções, a igreja, as ruas e as montanhas. Situado no fim da ladeira, o casarão onde mora Maria Santa, de portas e janelas sempre fechadas, contrasta com a descrição das casas, em certo sentido humanizadas pelo "autor do diário" que se detém nas fachadas, analisando-lhes o mistério:

> Pelas ruas, voltava a cabeça de repente, de um lado para outro, e para trás, com um arrepio, para surpreender o pobre mistério daquelas casas tão claras na aparência, com suas fachadas silenciosas, pintadas de branco e de oca, algumas divertidas, com o telhado pôsto de través, como um chapéu de um ébrio, outras sombrias, patibulares, com a boca enorme e desdentada caída nos cantos, e outras ainda, a espiar, meio escondidas, com um olho tímido, atrás das vizinhas gordas e acachapadas. (PENNA, 1958, p. 78-79)

Essa descrição mostra construções que, de tão antigas, enraizadas, chegam a ter vida própria. O termo "espiar" aproxima a casa de uma pessoa curiosa, talvez mesmo, intrigante, atenta aos fatos da pequena cidade e, mais uma vez, o olhar fica em destaque como acontece em toda obra de Penna. O autor cita ainda as montanhas características da região, lembrando também dos primeiros habitantes ali chegados para dar início ao povoado, trazendo consigo os sonhos de riqueza:

> As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.
> Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro. (Ibid., p. 16)

Fica bem evidente aqui a decadência da especulação do ouro, não tendo mais o que extrair, os homens partiram deixando as montanhas desertas. Abandonaram o sonho, e ali mesmo ficaram para formar, entre as montanhas, suas pequenas vilas.

Outra passagem do romance sugere estarem as lembranças do autor, que realmente viveu em Itabira, mescladas às lembranças do narrador do diário. Sentimos, no trecho abaixo, mais intensa a presença do autor em decorrência da precisão dos detalhes de sua descrição e da ênfase sobre sua incessante busca pelo passado, pelo relembrar de sua própria infância:

> E faziam surgir a meus olhos, na vigília fascinada que ali me retinha, paisagens rápidas, de paz e de esquecimento, que alternavam com a visão real, mas fantasmagórica, do grande pátio de pedras lívidas, lavadas pelas enxurradas espumantes com seus pesados telhados, a correr em mil goteiras, suas janelas pálidas, e a multidão negra e embuçada, que os relâmpagos faziam surgir bruscamente das trevas, e que depois recuava, para desaparecer de novo atrás dos vidros embaciados, e com ela o ribombo dos trovões, que se perdia do outro lado das montanhas, sem ousar ultrapassa-las. (Ibid., p. 115)

Novamente, no excerto acima, deparamo-nos com a predominância do olhar e de termos que a ele remetem: olhos, visão real. Uma possível justificativa para essa

ocorrência seria a incomunicabilidade das personagens e a lentidão das ações. Assim, o autor procura compensar a falta desses aspectos com descrições detalhadas permitidas pelo sentido da visão. No trecho seguinte, temos a confirmação de Cornélio Penna, a de que esteve em Minas Gerais e a de que realmente existiu uma Maria Santa, da qual ele tomou conhecimento por meio de um diário que chegou até suas mãos. Talvez Penna tenha dito isso apenas para dar maior objetividade ao romance, para aproximá-lo mais da realidade, sendo seu objetivo colocar no papel as imagens apreendidas por seu olhar nas viagens que fez a Minas Gerais:

> Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro.
> Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na "estricta observação de fatos reais" como se dizia antigamente. (Ibidem, p. 165)

Essa última colocação do autor reafirma a ilusão de verossimilhança de sua obra, que desde o início vem se desenvolvendo. Ele procurou em todo o romance retratar, por meio da voz do narrador, a visão das minas abandonadas e das cidades decadentes, retratando, assim, as imagens da pobreza e da estagnação.

Ao comentar, no Epílogo de *Fronteira,* ter tomado conhecimento da história de Maria Santa por meio do relato de uma velha parenta, Cornélio Penna utiliza-se da linguagem oral, histórias que passam de boca em boca, ou segundo alguns, dos "causos" contados em rodas durante encontros familiares. Esse fazer literário confere um tom bem regional a seu romance, marcando-o culturalmente.

Já em Julien Green, o espírito racionalista francês parece sobressair-se no início de *Le voyageur sur la terre,* no momento em que o autor introduz o fato a ser narrado no decorrer de todo o romance: a morte de Daniel. Nesse caso, o elemento utilizado pelo escritor para provocar no leitor a ilusão da verossimilhança configura-se na figura dos documentos que o autor afirma ter encontrado:

> Há alguns anos, o autor da tradução que vamos ler encontrava-se em uma das cidades dos Estados Unidos quando o acaso de uma pequena pesquisa literária lhe pôs nas mãos documentos de caráter tão particular que ele se divertiu em copiá-los inteiramente; mas como eles tratavam de coisas já passadas e quase esquecidas até mesmo na região onde aconteceram, será melhor não apresentá-las ao leitor sem reconstituir as origens e lembrar um acontecimento que, em 1895, comoveu a cidade universitária de Fairfax.
> Por volta de 10 de setembro deste ano foi retirado do rio o corpo de um jovem de dezessete ou dezoito anos. Seus membros fraturados em muitos lugares indicavam que ele devia ter caído; depois rolado por um barranco, bastante abrupto, chocando-se contra pedras cortantes. (GREEN, 1997, p. 9, Tradução nossa)[11]

No escritor francês a objetividade é bem marcante, enquanto em Cornélio Penna, é a subjetividade que vigora. O autor brasileiro só comenta como teve contato com a história narrada no final do romance, ao passo que o escritor francês o faz já no início da narrativa. Julien Green nos apresenta o acontecimento em uma linguagem quase jornalística, não deixando a menor dúvida sobre o ocorrido, fornecendo-nos datas, lugares e nomes; o que em Cornélio Penna é raro, pois tudo fica subentendido.

---

[11] *Il y a quelques années, l'auteur de la traduction qu'on va lire se trouvait dans une ville des États-Unis quand le hasard d'une petite recherche littéraire lui mit entre les mains des documents d'un caractère si particulier qu'il s'amusa à les recopier tout au long; mais comme ils ont trait à des choses déjà lointaines et presque oubliées dans le pays même où elles se passèrent, il sera bon de ne pas les présenter au lecteur sans remonter aux origines et rappeler un événement qui émut en 1895 la ville universitaire de Fairfax.*
Vers le 10 septembre de cette année on retira du fleuve le corps d'un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans. Ses membres brisés en plusieurs endroits indiquaient qu'il avait dû tomber; puis rouler jusqu'en bas d'une pente assez rapide, en se heurtant à des pierres coupantes.

Acreditamos que essa maneira de ocultar os fatos, obrigando o leitor a construir suas hipóteses, remete à formação religiosa desses escritores que optaram pela escrita em capítulos curtos e complexos, abertos a várias explicações, como o são os textos bíblicos, que não desvendam, mas demandam a interpretação dos fatos apresentados. A respeito da semelhança com o texto bíblico vejamos a colocação de Auerbach:

> No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de informar acabadamente o que se significa no interior. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexprimido.
> [. . .]
> Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos exprimidos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e com pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. (AUERBACH, 1971, p. 8-9)

Também na obra de Julien Green e Cornélio Penna, tudo flui lentamente, muitas mensagens ficam implícitas, devendo ser reveladas por aquele que lê. É uma forma de interação que permite ao leitor refletir e interpretar e, em seguida, tirar suas próprias conclusões.

Apesar de representarem culturas diferentes, cujas marcas ficam evidentes no estilo, na forma de construir suas narrativas, Cornélio Penna e Julien Green apresentam semelhanças no que concerne à educação recebida. Ambos adquiriram de suas famílias informações que viriam a transformar suas vidas e que serviram de base para a construção de suas obras e para o desenvolvimento enquanto escritores.

Procuraremos, no decorrer deste capítulo, traçar um paralelismo entre as obras *Fronteira* e *Le voyageur sur la terre*, analisando passagens significativas de cada uma, concernentes à expressão religiosa. Também citaremos outras obras de Julien Green e Cornélio Penna, assim como textos de outros escritores que com eles dialogaram de alguma maneira.

2.1. Religião e fé

> Eu te amo, ó Senhor, força minha.
> O Senhor é o meu rochedo, o meu lugar forte, e o meu libertador; o meu Deus, a minha fortaleza, em quem me refugio. Ele é o meu escudo, a força da minha salvação, o meu baluarte.
> Invocarei o nome do Senhor, que é digno de louvor, e ficarei livre dos meus inimigos. (Sal 18, 1-3)

Para melhor explicitar o drama das personagens que aqui apresentaremos, vejamos esta citação do texto de Orlandi quando da definição de "discurso religioso":

> Althusser destaca ainda – ao haver interpelação dos sujeitos com uma identidade pessoal – o fato de que há uma condição absoluta para se pôr em cena sujeitos religiosos cristãos: só existe essa multidão de sujeitos religiosos possíveis porque existe um Outro Sujeito único absoluto. O autor passa então a distinguir o Sujeito dos sujeitos vulgares: Deus é o Sujeito e os homens são os seus interlocutores-interpelados, os seus espelhos, os seus reflexos (não foram criados à Sua imagem?). (ORLANDI, 1996, p. 241)

É em busca da reconciliação com esse Sujeito único e absoluto que os sujeitos vulgares viverão seus dramas e se sacrificarão. Assim como os autores Penna e Green, suas

personagens buscam a Deus em todo momento, ainda que esta busca os leve à beira da loucura ou acabe por transformá-los em seres estranhos.

No mesmo texto, ao abordar os aspectos que estruturam a ideologia cristã, Orlandi elenca:

> a) a interpelação dos indivíduos como sujeitos;
> b) a sua submissão ao Sujeito;
> c) o reconhecimento mútuo entre os sujeitos e o Sujeito, e entre os próprios sujeitos e, finalmente, o reconhecimento do sujeito por ele próprio;
> d) a garantia absoluta de que está tudo bem, assim, e que, na condição de os sujeitos reconhecerem o que eles são e de se conduzirem de acordo, tudo correrá bem. Assim seja! (Ibid., p. 242)

As personagens de Green e Penna, mesmo reconhecendo sua submissão, vão se martirizar justamente por terem se desviado daquilo que, de acordo com os princípios cristãos, seria correto, como elas não se conduziram com estes princípios, nada mais vai bem. É necessária, agora, a penitência para possibilitar um reencontro. A salvação é possível pois, segundo Maritain, ao optar pelo retorno a Deus, o ser humano será protegido pelo sagrado, é como se a seu redor fosse criada uma muralha de proteção:

> Era, entre uma forte descida de paixões e de crimes, um simples movimento de subida, da inteligência para o objeto, da alma para a perfeição, do mundo para uma estrutura social e jurídica unificada sob o reino do Cristo.
> Com a ambição absoluta e a coragem inadvertida da infância, a cristandade construía então um imenso castelo forte no vértice do qual Deus estacionaria; ela lhe preparava um trono na terra, porque o amava. Todo o humano estava assim sob o signo do sagrado, ordenado ao sagrado e protegido pelo sagrado, ao menos tanto quanto o amor lhe fazia dele viver. Que importavam as perdas, os desastres, uma obra divina era realizada pela alma batizada. A criatura era duramente mortificada e nisto mesmo magnificada, ela se esquecia por Deus. (MARITAIN, 1942, p. 15)

A alma entregue a Deus sempre terá uma nova oportunidade para se redimir de seus pecados. Sofrendo e se penitenciando ela será salva; esse é o trajeto percorrido pelos Santos. Podemos perceber, ao ler hagiografias, que os santos tiveram uma vida repleta de sofrimentos e dificuldades, miséria, desprezo, mas nunca abandonaram o caminho de Deus pois o reconheciam como caminho para o reencontro.

Em *Mundos Mortos*, de Octávio de Faria, conhecemos o percurso de adolescentes, todos estudantes de um rígido colégio de padres, atormentados pelas tentações próprias da idade. Um dos mentores destes jovens, cuja voz mais aparece no romance, é Padre Luis. Por meio de suas palavras o leitor toma conhecimento das angústias vividas pelos adolescentes:

> Era uma lástima. Uma lástima que a vida, a verdadeira vida, começasse assim daquele modo, para tantas criaturas que tinham o direito de atravessar a existência vivas, cheias de esperança, de fé, sorrindo ao futuro, à obra do Criador recebida em dádiva. Do mesmo modo que Ivo, Roberto fechava as portas, barrava o caminho da salvação com um gesto de recusa, preferindo a sua adolescência sangrando às fórmulas de paz trazidas pelo Cristo. Do seu desespero, não tinha mais dúvida, não o podia ter desde a cena de poucos dias antes, em que o vira de olhos cheios de lágrimas, gritando que tudo acabara para ele e nada mais o interessava... Não entendia bem o que podia ter acontecido com Roberto, com aqueles seus sentimentos estranhos, mas, pressentia, com eles terminara muita coisa para Roberto. Parecia ter se deixado contaminar pelo desespero de um modo amedrontador. Sabia bem, aqueles sentimentos não prestavam, não havia nada a salvar ali, porém, o modo pelo qual Roberto triunfara deles, não podia ser bom, não devia ser aceito. Não levava aquele abismo de negação e desordem em que, visivelmente, estava mergulhado?... (FARIA, O., 1962, p. 265-266)

Para o padre, os jovens que deixavam de se confessar, que não mais o ouviam, não tinham salvação, pois já haviam se desviado do caminho do Senhor e, portanto, suas almas estavam perdidas. Nessa narrativa, vão sobressair duas personagens, irmãos com

atitudes e personalidades opostas. Enquanto Ivo, o mais velho, apesar de lutar, logo cede às tentações da carne, o mais novo, Carlos Eduardo, será a imagem de um Santo, sempre rezando, apegado a sua fé, obediente aos ensinamentos dos padres. Ele não sucumbirá às tentações em nenhum momento, mesmo tendo a seu redor vários colegas convidando-o para festas em bordéis, impelindo-o a ter o mais breve possível seu primeiro relacionamento amoroso.

A santidade de Carlos Eduardo é reforçada quando este sofre um acidente e morre:

> Ninguém assistiu a esse último momento. Carlos Eduardo não chegou com vida ao posto para onde o levaram. Numa parada forçada, foi como se procurasse o ar livre de pouco antes, o céu de que lhe tinham tirado a vista, e como se sentisse, de repente, que tudo ia acabar e estava escurecendo cada vez mais depressa e mais profundamente. Não se mexeu, não deu um gemido, não chamou sequer a atenção do médico. Quando o carro se pôs de novo em movimento, procurando recuperar o minuto perdido, já estava morto. (Ibid., p. 298)

Levado deste mundo ainda jovem, sua alma vai "pura", antes que pudesse ser "manchada", fato que só aumenta a comoção de todos no momento de seu enterro.

Em *Sous le soleil de Satan*, de Bernanos, também temos a santidade na figura do padre Donissan, devoto que levando uma vida de austeridade e penitências, despreza o corpo, as sensações físicas. Assim como Carlos Eduardo, Maria Santa e Daniel, o Santo de Bernanos também será tentado, ele viverá um momento que muito se assemelha à tentação de Cristo na montanha. Bernanos tem, aliás, grande admiração pelos santos, sendo São Francisco de Assis e Joana D'Arc preferidos e mais citados em várias obras.

Veremos como se configuram nesses textos a formação da religião e da fé. A religião em questão é a católica, ela entra na vida das personagens já como herança de um conflito bem maior:

> Partindo, então, da caracterização do discurso religioso como aquele em que fala a voz de Deus, começaria por dizer que, no discurso religioso, há um desnivelamento fundamental na relação entre locutor e ouvinte: o locutor é do plano espiritual (o Sujeito, Deus) e o ouvinte é do plano temporal (os sujeitos, os homens). [...] : o mundo espiritual domina o temporal. O locutor é Deus, logo, de acordo com a crença, imortal, eterno, infalível, infinito e todo-poderoso; os ouvintes são humanos, logo, mortais, efêmeros falíveis, finitos, dotados de poder relativo. Na desigualdade, Deus domina os homens.
> [...]
> Dessa assimetria original vão decorrer, como veremos, várias outras, porque a desigualdade imortalidade/mortalidade instala, para os homens, a relação vida/morte e dessa relação nasce a necessidade de salvação para a vida eterna. O móvel para a salvação é a fé. (ORLANDI, 1996, p. 243)

Nestas obras, é evidente o domínio do mundo espiritual sobre o temporal, e, quanto aos sujeitos, pensamos primeiramente em Daniel e Maria Santa. Com toda sua fragilidade eles buscarão, da maneira que lhes é permitido, aproximar-se deste ser Superior, “Deus”. Talvez a fé seja a única resposta para os fatos estranhos vivenciados por eles, o porquê de se entregarem tão facilmente a seus opressores, a fé é a certeza de que no encontro com o Todo Poderoso eles ficarão "libertos" de suas angústias.

Orlandi demonstra, conforme o quadro abaixo, a importância da fé na busca da salvação. Ela coloca lado a lado os dois planos: temporal e espiritual; o homem, situado no plano temporal, tem a matéria como principal barreira para chegar ao plano espiritual, apenas a fé lhe permitirá alcançá-lo.

Esse dualismo, sugere um quadro aproximado:

Plano Humano	/	Plano Divino
Ordem Temporal	/	Ordem Espiritual
sujeitos	/	Sujeito
		Espírito
Homem	matéria	Deus

> Observando-se esse quadro de dualismos, podemos dizer que a articulação entre o homem e Deus se faz através da noção de *espírito*. Essa é uma passagem e, para entendê-la, é preciso referi-la a uma outra noção, a de fé. Entre as qualidades do espírito está a fé, que é o móvel para a salvação. Isto é, dada a condição humana em relação a Deus, dada a separação indicada por essa condição (o pecado existe), a fé é a possibilidade de mudança, é a disposição de mudar em direção à salvação. (Ibid., p. 250)

É exatamente esse o percurso empreendido por Daniel e Maria Santa. Para se livrarem do pecado, eles enfatizam a pratica da fé no decorrer da narrativa, e ambos vão se transformando a ponto de, no final do drama de cada um, poderem ser interpretados antes como "espírito" do que como "matéria". O leitor é conduzido a essa interpretação pelas longas reflexões que revelam, gradativamente, a dissolução material desses seres.

Em *Mundos Mortos*, os irmãos Ivo e Carlos Eduardo têm, na fé, a ferramenta para não ceder às tentações. Ainda no início do romance, Ivo luta e procura em Deus a libertação de seu desespero e o conforto (em confissão) das palavras de Padre Luis:

> – Escute uma coisa, Ivo – preste bem atenção, porque é coisa que você precisa saber para a vida toda, coisa essencial para todos os homens e que só talvez quando vier a velhice ou o perfeito amadurecimento de seu espírito, você compreenderá direito: só há verdadeira serenidade em Deus. Só em Deus, compreende? Tudo mais é agitação incessante, são tranqüilidades mais ou menos prolongadas mas que, na verdade, não duram todas mais de um instante... São descansos, pequenas paradas – quando não são apenas o primeiro degrau de um novo inferno, ainda velado... (FARIA, 1962, p. 34)

A busca do conforto pela confissão, entretanto, decrescerá gradativamente no decorrer da narrativa, abrindo, assim, espaço para que os prazeres do mundo corrompam Ivo - a constância da fé permanece apenas em Carlos Eduardo.

Se em *Mundos Mortos*, os jovens encontravam no colégio as suas influências, Daniel, principal personagem de *Le voyageur sur la terre*, e Maria Santa, personagem de *Fronteira*, são contagiados, positiva ou negativamente por parentes próximos. No caso de Daniel, a descoberta positiva da religião é transmitida pela Tia e a negativa pelo Tio. Já Maria Santa receberá apenas a influência negativa da Tia, influência que partilhará com o autor do diário.

O jovem Daniel, ao narrar uma situação vivenciada durante a noite, no quarto, já exibia sua fé, repetindo um gesto comum aos cristãos.

> O capitão tinha um passo retumbante e compassado que preenchia a casa. Enquanto ele não tivesse alcançado o primeiro andar, eu tinha a coragem de escutar; eu me divertia imaginando-o como um bizarro fantasma. Por mais terrível que ele pudesse ser, de fato, um andar todo ainda me separava dele e eu sentia algo de agradável em minha apreensão, mas, assim que eu o ouvia ultrapassar o patamar do primeiro andar e atingir o primeiro degrau do andar seguinte, o de meu quarto, eu colocava o lençol sobre minha cabeça num movimento convulsivo. Vinha-me sempre à mente que poderia não ser o capitão, mas uma outra pessoa vinda propositalmente para cortar a minha garganta. Em meu desespero, colava a meus lábios um pequeno crucifixo de chumbo que minha tia me fazia usar no pescoço. Neste momento, eu adormecia. (GREEN, 1997, p. 13-14, Tradução nossa)[12]

Para espantar o medo ele agarrou um crucifixo, presente de sua Tia, cujo esposo era protestante. Divergências entre estas duas religiões refletem-se também no lar de

---

[12] *Le Capitaine avait un pas retentissant et mesuré qui remplissait la maison. Tant qu'il n'avait pas atteint le premier étage, j'avais le courage de l'écouter ; je me plaisais même à imaginer le capitaine avec une grimaçante figure d'apparition. Quelque terrible qu'il pût être, en effet, un étage entier me séparait encore de lui et je trouvais quelque chose de délicieux dans mon appréhension, mais, dès que je l'entendais franchir le palier du premier étage et buter dans la première marche de l'étage suivant, mon étage, je ramenais le drap sur ma tête par un mouvement convulsif. Il me venait toujours à l'esprit que ce pouvait n'être pas le capitaine, mais une autre personne venue exprès pour me trancher la gorge. Dans mon affolement, je collais à mes lèvres un petit crucifix de plomb que ma tante me faisait porter autour de mon cou. A ce moment je m'endormais.*

Daniel. Talvez fosse interessante recordar que o próprio Julien Green poderia ter vivenciado conflitos semelhantes aos da personagem: filho de protestantes, somente após converter-se ao catolicismo começou a encontrar algumas respostas para suas dúvidas.

Entretanto, Daniel não deveria encontrar-se no protestantismo, pois, para o tio, ele praticamente não existia, sendo sempre ignorado:

> Meu tio nunca ligava para mim. Fechado em seu egoísmo, ele vivia em uma espécie de adoração perpétua de si mesmo e passava seu tempo naquilo que ele designava sua biblioteca. (Ibid., p. 16, Tradução nossa)[13]

A tia iniciou-o, pouco a pouco no gosto pela leitura da Bíblia, lendo, às vezes, alguns trechos para ele e transformando essa prática em um hábito na vida do jovem.

> Minha tia também me falava muito do Antigo e do Novo Testamento que ela havia lido e relido muitas vezes. Ela tinha grande predileção pelos lugares terríveis das Escrituras. No Antigo Testamento ela escolhia por exemplo a história das crianças que um urso havia devorado porque elas tinham zombado de Eliseu; no Novo, a história de Ananias e Saphira. (Ibid., p. 21, Tradução nossa)[14]

Além de incutir em Daniel o gosto pelo catolicismo, transmitia também seus rancores e aversão ao marido protestante, tecendo comentários agressivos e deixando clara sua antipatia pela opção religiosa do outro.

---

[13] *Mon oncle ne s'occupait jamais de moi. Replié sur son égoïsme, il vivait dans une sorte d'adoration perpétuelle de lui-même et passait son temps dans ce qu'il nommait sa bibliothèque.*

[14] *Ma tante me parlait aussi beaucoup de l'Ancien et du Nouveau Testament qu'elle avait lus et relus bien des fois. Elle avait une prédilection très marquée pour les endroits terribles des Écritures. Dans l'Ancien Testament elle choisissait par exemple l'histoire des enfants qu'un ours avait dévorés parce qu'ils s'étaient moqués d'Elisée; dans le Nouveau, l'histoire d'Ananias et Saphira.*

> Ela acrescentava ainda que, protestante como ele era, e mesmo pior, (ela mesma era católica), ele não poderia escrever nada de aproveitável. Uma outra vez, ela deixou escapar que em política não menos que em matéria de religião ele não havia ficado do lado bom, e ela ia dizer mais, quando repentinamente, percebeu que eu a escutava; ela mordeu os lábios e calou-se por um momento. (Ibid., p. 23, Tradução nossa)[15]

A aversão era recíproca, também o marido não estava contente com a escolha que havia feito no casamento e quando percebeu isto passou a ignorar a esposa e tudo que dela fazia parte. Para a infelicidade de Daniel, a tia partiu cedo e, mesmo na morte, o tio não deixou de menosprezá-la, escolhendo a seguinte citação como epitáfio:

> Ela dorme sob a sombra, no segredo dos juncos do pântano. (Jó 40, 21)
> Meu tio parecia orgulhoso da citação: "Eu coloquei ela em vez de ele, mas isto não é nada, explicou. A frase descreve muito bem o cemitério onde repousa sua tia." Era verdade; o cemitério de Bonadventure fica, de fato, situado à beira da água, ele é muito assombreado; no entanto como o versículo da Bíblia representava pouco o espírito da pobre mulher! A sombra, o segredo! Não se poderia escolher pior. (Ibid., p. 26, Tradução nossa)[16]

O mau gosto na escolha do epitáfio ficou de tal forma gravado na memória de Daniel que ele o transferiu para si, era como se o jovem antecipasse seu epitáfio, ou seja, ele parecia estar sendo enterrado vivo:

---

[15] *Elle ajoutait encore que, protestant comme il était, et même pire (elle-même était catholique), il ne pouvait rien écrire de profitable. Une autre fois, elle s'échappa jusqu'à dire qu'en politique pas plus qu'en matière de religion il n'avait été du bon côtê, et elle allait en dire plus, quand elle s'aperçut tout à coup que je l'écoutais; elle se mordit les lèvres et se tut un instant.*

[16] *Elle dort sous l'ombre, dans le secret des roseaux (Job XL, 16).*
Mon oncle parut fier de la citation: "J'ai mis elle pour il, mais ce n'est rien, expliqua-t-il. La phrase décrit très bien le cimetière où repose ta tante." C'était vrai; le cimetière de Bonadventure est en effet situé au bord de l'eau, il est de plus fort ombragé; pourtant comme le verset de la Bible était peu dans l'esprit de la pauvre femme! L'ombre, le secret! On ne pouvait choisir plus mal.

> Parecia-me que de certa forma também eu dormia, sob a sombra e no segredo, e tornava-me mais triste à medida que esta idéia se confirmava em meu espírito. (Ibid., p. 28, Tradução nossa)[17]

Esse sentimento de Daniel confirma sua trajetória de angústias iniciada com a morte da tia, momento a partir do qual começou a viver de maneira estranha, ou melhor, começou gradativamente a deixar de viver.

Em *Fronteira*, Maria Santa não viverá em meio a um conflito de religiões semelhante ao de Daniel, mas, como seu próprio nome já sugere, a busca da santidade será sua missão. A Tia, uma beata católica que usa a religião para benefícios próprios, cuidará de divulgar a santidade de Maria e fazer todos na cidade nela acreditarem. Ela espalhava para todos que a sobrinha tinha uma missão e fazia a própria Maria acreditar nisto. Ao receber seus freqüentes visitantes não perdia a oportunidade de citar essa missão, como vemos na seguinte passagem:

> Tia Emiliana aconselhava-os e recebia, sem nunca deixar transparecer o menor enfado ou cansaço, pedindo apenas, com infinita paciência e precaução, como uma recompensa de seus cuidados e de seus remédios, que rezassem por Maria, e pela perfeita finalidade da Missão que recebera. (PENNA, 1958, p. 23)

A personagem exercia certa influência sobre toda a comunidade local, muitos a procuravam para pedir conselhos e ajuda, pois acreditavam estar diante de uma milionária. Aqueles que, de alguma forma, iam contra suas vontades ou poderiam lhe proporcionar algum prejuízo, ela cuidava de caluniar:

---

[17] *Il me semblait que d'une certaine manière je dormais, moi aussi, sous l'ombre et dans le secret, et je devenais plus triste à mesure que cette idée se confirmait dans mon esprit.*

> — É preciso que você veja bem o que vai assinar – disse ela por entredentes – com certeza esse homem quer enganar a você, e não é à toa que ele tem pressa em se ver livre, com um documento desses!
> — Mas o Juiz disse-me que devia assinar ... – observou Maria, que tomou um ar subitamente interessado, como uma pessoa que vai comparar duas opiniões contrárias, para verificar qual a melhor.
> — O Juiz não aconselharia você a fazer isso, se tivesse religião! Ele não vai à igreja, e não dá esmolas a ninguém. (Ibid., p. 44)

Esse juiz possuía papéis comprometedores que poderiam possivelmente manchar a santidade de Maria; o conteúdo deles não é revelado em nenhum momento e, por isso, restam-nos somente suposições.

Havia também o padre da cidade, por quem, aparentemente, Tia Emiliana não nutria simpatia.

> — Padre Olímpio é um pobre homem – disse Maria Santa, a meia voz, sem olhar para ninguém, como se contasse a si própria uma história indiferente, que se tivesse passado há muito tempo, com pessoas mortas anos atrás – e é um pobre padre também ... ele não é virtuoso, é como Jesus ... mas a gente daqui não sabe o que é isso e não compreende como se pode ser infeliz sem que nada tenha acontecido em sua própria vida. Ele sofre do remorso alheio, sem saber para que nem por que vive ...
> Tia Emiliana riu-se, e olhei-a com susto, porque me parecera ouvir o cascalhar de uma cobra. (Ibid., p. 47-48)

Enquanto Maria e o autor do diário comparam o padre a Jesus, devido a sua preocupação com o problema alheio, a Tia parece menosprezá-lo por meio do riso e imediatamente é comparada a uma cobra. Traiçoeira e venenosa, age como se fosse a única pessoa de real valor, menosprezando todos os outros e sempre esperando o momento certo para “dar seu bote”.

Apesar de estar sempre atenta a tudo e a todos, a Tia não perde de foco o seu principal alvo e continua influenciando Maria, fazendo-a acreditar ter realmente uma missão.

> Calou-se e pareceu esperar que eu insistisse que falasse ainda. Diante do meu silêncio, teve um momento de abandono, de lassidão, de covardia, que sei eu! e murmurou baixinho:
> — Ela prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão. (Ibid., p. 56)

Mesmo não sabendo qual é sua missão, Maria age como se soubesse e procura viver seu martírio conforme lhe sugere a sua suposta santidade.

> E repentinamente, ajoelhou-se e beijou o chão, sem proferir palavra, e sem que eu pudesse distinguir se o movimento era automático ou sugerido por alguma intenção religiosa. Do lado oposto a imagem de Nossa Senhora das Vitórias, do alto, dominava toda uma parede da sala, mas foi diante da porta que me indicara, que Maria se prosternou. (Ibid., p. 58)

O gesto de ajoelhar-se e beijar o chão torna-se reiterado, como se Maria quisesse sempre pedir perdão para alcançar a redenção - gesto que pode ser o reflexo de sua grande humildade ou total submissão. Na citação acima ela ajoelha-se em frente a uma porta, diante do autor do diário, indicando-lhe pistas, adiantando-lhe a descoberta de algo que tanto Maria quanto a Tia tentavam esconder.

Ela sabia que tinha cometido um pecado grave e agora buscava salvar-se. Com isso, colaborava para que o plano da Tia tivesse êxito, sua aparente santidade ficava cada vez mais firme diante dos olhos daquela sociedade. Buscando essa salvação, Maria começava a entregar-se e dava início a uma fase de abstinência.

> Desde a chegada da viajante, a palidez soturna de Maria acentuou-se, e ela passeava de um lado para outro, silenciosamente, nas salas e corredores, como um fantasma de tédio, realçado pela legenda crescente de sua sobre-humana abstinência.
> Foi por isso que Tia Emiliana me recebeu como se fosse a própria Providência Divina que surgisse, com suas luzes, naquela sala escura e sinistra, com seu misterioso alçapão de pesadas argolas de ferro, muito empoeiradas e enferrujadas, a demonstrar os anos que levavam imóveis, intatas, e mal tapavam o riacho murmurante que passava por debaixo das arcadas da velha casa, e cujas águas, com seu murmúrio incessante, me enervavam e irritavam. Uma escada erguia-se abruptamente, e penetrava de modo brutal na muralha muito larga, subindo para o sótão, tendo um grande Arcanjo São Miguel, grosseiramente esculpido e pintado, que servia de suporte ao teto, e de pilastra para o áspero corrimão.
> [. . .]
> Vai-me fazer uma esmola! – disse-me Tia Emiliana, que levantou os braços para o céu, com ostentação. – Há muitos e muitos dias que Maria Santa não aceita, não se serve, não come de coisa alguma! (Ibid., p. 74)

A Tia age, portanto, como se estivesse preocupada com a abstinência de Maria, quando, na verdade, iniciava-se o percurso para o fim da vida da moça. Novamente nota-se a crítica sutil do autor do diário à falsa religiosidade em uma casa onde a imagem do Arcanjo São Miguel servia de "suporte" e "pilastra", não sendo, portanto, objeto de devoção e sim pilar de sustentação para a estrutura da casa.

Após iniciar sua abstinência, em determinado momento, Maria realiza um gesto de devoção religiosa, imediatamente interpretado por Emiliana como lhe convém:

> Maria Santa levantou-se, e depois de fazer um grande sinal-da-cruz, pôs-se a rezar com voz abafada.
> Tia Emiliana, imediatamente, ajoelhou-se, e disse voltando-se para as pretas:
> — Ajoelhem-se! Foi nossa Senhora que passou – e, como para me dar uma explicação, que não pedira, nem sequer pensara em pedir-lhe, acrescentou com solenidade, voltando-se para mim:
> — A Santíssima Virgem não podia permitir que esta casa fosse manchada por esse demônio, e veio Ela Própria purificar-nos com a sua Presença. E Maria teve a felicidade de recebê-La. (Ibid., p. 75-76)

Como a viajante, a pouco instalada no casarão como hóspede, não tinha, sob a visão da Tia, hábitos moralmente corretos, ela tentava convencer a todos que a visão de Nossa Senhora purificaria a casa da presença da indesejada pessoa.

O autor do diário tinha consciência da influência negativa exercida pela Tia sobre Maria, mas nada fazia para mudar esta situação e mais adiante ele também colaborará para a degradação da moça. Maria deixa-se influenciar e, em nenhum momento, luta contra isso. Sua aparente passividade talvez seja devida à culpa que carrega pelo pecado cometido no passado, o mistério que não é revelado ao leitor, mas que permite algumas suposições.

Daniel, em *Le voyageur sur la terre*, será um pouco mais corajoso, tentando fugir da influência do tio, por ser jovem ainda não traz consigo culpas, remorsos pelos pecados que cedo ou tarde atormentam os homens, principalmente os religiosos, para os quais o peso torna-se maior. Nessa pureza própria da juventude, a personagem encontra sua força para reagir e não se deixar manipular tão facilmente.

Após a morte da tia, Daniel fica sob a guarda do tio que começa a educar o rapaz a sua maneira:

> Agora eu ia todos os dias ver meu tio. [...] Ao fim de uma meia-hora, meu tio acabava sempre por tirar do bolso um pequeno manuscrito do qual ele lia pequenos fragmentos. Eram sempre longas reflexões bizarras sobre o que ele designava a loucura das religiões, e traduções de poemas franceses em que se falava do desespero da terra e da indiferença do Céu. Eu escutava sem nada dizer, estas frases cuja ironia violenta e blasfematória me chocava, pois eu era naturalmente religioso, mas meu tio parecia não notar meu descontentamento e continuava sua leitura com um ar feliz. (GREEN, 1997, p. 26, Tradução nossa)[18]

---

[18] *Maintenant j'allais tous les jours chez mon oncle. [...] Au bout d'une demi-heure, mon oncle finissait toujours par tirer de sa poche quelque petit manuscrit dont il me lisait des fragments. C'étaient le plus souvent de longues réflexions bizarres sur ce qu'il appelait la folie des religions, et des traductions de poèmes français où il était parlé du désespoir de la terre et de l'indifférence du Ciel. J'écoutais sans rien dire ces phrases dont l'ironie violente et blasphématoire me choquait, car j'étais naturellement religieux, mais mon oncle ne semblait rien voir de mon déplaisir et continuait sa lecture d'un air ravi.*

Essas palavras de Daniel sugerem a voz do autor católico, Green, desdobrando-se na de sua personagem: "*l'ironie blasphematoire me choquait*". Nas palavras do jovem podemos perceber um tom quase profético do que se passará com ele: "loucura das religiões", "desespero da terra"; sua devoção o levará a atingir a "graça" e renegar os prazeres terrenos, mas este estado de "graça" será visto pelos outros como loucura.

Ignorando totalmente o gosto do sobrinho, o tio passa a impor-lhe suas idéias opostas àquelas que a tia havia transmitido, sobretudo às relativas à religião. A religião católica agradava a Daniel:

> Foi então que me vieram à memória palavras que eu ouvi certa vez um eclesiástico inglês pronunciar. Ele conversava com minha tia e disse acariciando meus cabelos: "Entregue-o a nós. Ele amará a teologia, acrescentou rindo, a senhora sabe que nossa profissão é a mais bela do mundo." Estas palavras me pareciam doces mesmo com uma idade em que eu mal podia compreendê-las, e ainda agora elas têm para mim uma espécie de indizível encanto. (Ibid., p. 28-29, Tradução nossa)[19]

Parece evidente que o rapaz tinha interesse pela vida religiosa, interesse incentivado pela tia, mas após a morte dela o tio proíbe Daniel até mesmo de ir à igreja, frustrando assim os desejos do jovem.

O pai da tia de Daniel vivia com eles enquanto ela estava viva, partindo após sua morte, um dia voltou e ofereceu suas economias para que Daniel fosse estudar, cursar uma faculdade. O rapaz imediatamente aceitou e foi embora sem nada dizer ao tio, a fim de livrar-

---

[19] *C'est alors que me revenaient à l'esprit des paroles que j'avais entendu prononcer autrefois par un ecclésiastique anglais. Il était en conversation avec ma tante et il dit en caressant mes cheveux: "Confiez-le-nous. Il aimera la théologie, et vous savez, ajouta-t-il en riant, que notre profession est la plus belle du monde." Ces paroles me semblaient douces même à un âge où je pouvais à peine les comprendre, et maintenant encore elles ont pour moi une sorte de charme inexprimable.*

se de sua influência, mas alguma coisa de ruim já havia se instalado na alma da personagem que acabará passando por situações estranhas.

Tanto Daniel quanto Maria eram seres religiosos, de alguma forma já haviam tido seu primeiro encontro, ainda que superficial, com Deus, ao passo que, para o autor do diário em *Fronteira* este encontro ficava, apesar da intensidade da busca, cada vez mais distante:

> Ficara em mim, como um remorso novo, a minha visita à igreja, e, entre as acusações, confusas, e logo abafadas, que me fazia, sobrepujava sempre a de que lá não encontrara Deus, porque fora involuntariamente.
> E um dia, vesti-me lentamente de negro, e dirigi-me para a Matriz, onde pregavam Missionários que percorriam toda a Mata, e caminhava trêmulo, como se fosse ao encontro do Senhor, sem humildade e sem pureza, mas com a vontade toda exterior de encontrá-lo, mesmo à custa de minha razão. (PENNA, 1958, p. 84)

Talvez ele não o encontrasse porque o desejo do encontro nem sempre é suficiente, é preciso antes de tudo aceitar, crer na existência de Deus para somente depois encontrá-lo. Essa passagem em que o autor do diário caminha pela cidade refletindo sobre sua procura por Deus sugere uma representação da *via crucis*, uma vez que ambos, o narrador e Maria, se completam para compor uma releitura do percurso de Cristo:

> O meu medo atávico viera de novo à tona, e não queria mais descer, para se afogar no fundo de minha alma, onde encontraria temerosos inimigos.
> Para me guiar naquele terrível labirinto, para o qual me conduziam os dois interlocutores, eu precisaria de aceitar Cristo como um ponto de partida, mas não o encontrava perto de mim. E senti-me submergir na solidão, perdendo-me por entre as coisas estranhas que se tinham juntado a mim, e que me acompanharam sempre, sem comigo se unirem completamente. (Ibid., p. 162)

Consciente da necessidade de aceitar Cristo, o autor do diário não lograva fazê-lo sentindo, conseqüentemente, a profunda solidão que sentem aqueles que em nada crêem. Nada havia para guiá-lo além da solidão e estranheza. Essa ausência de Deus decorria da ausência nele daquilo que sobrava à Maria Santa: a absoluta fé.

Para São Tomás a existência de Deus é um artigo de fé, e, portanto, não pode ser demonstrada. No texto de Orlando Fedeli sobre a existência de Deus encontramos os argumentos de São Tomás para quem as provas de sua existência oferecidas por Deus têm tal brilho e tal força que se impõem a qualquer um que tenha um mínimo de boa vontade e de retidão intelectual. Embora não sendo evidente, ela é demonstrável nos efeitos (da criação), de modo que "alguém que não conheça ou não entenda a demonstração filosófica da existência de Deus pode aceitá-la por fé", conforme constatamos no exemplo abaixo:

> Verificamos que os entes irracionais obram sempre com um fim. Comprova-se isto observando que sempre, ou quase sempre. Agem da mesma maneira para conseguir o que mais lhes convém.
> Daí se compreende que eles não buscam o seu fim agindo por acaso, mas sim intencionalmente. Aquilo que não possui conhecimento só tende a um fim se é dirigido por alguém que entende e conhece. Por exemplo, uma flecha não pode por si buscar o alvo. Ela tem que ser dirigida para o alvo pelo arqueiro. De si, a flecha é cega. Se vemos flechas se dirigirem para um alvo, compreendemos que há um ser inteligente dirigindo-as para lá. Assim se dá com o mundo. Logo, existe um ser inteligente que dirige todas as coisas naturais a seu fim próprio. **A este ser chamamos Deus**. (FEDELI, p. 7)

Em *Fronteira*, Tia Emiliana parece tentar ocupar este lugar de arqueiro, de guia, dirigindo as demais personagens para o caminho escolhido por ela; em sua figura reconhecemos a atitude de pessoas que só usam a religião em benefício próprio. Talvez possamos ainda dizer que o seu desejo seja mesmo o de ocupar o lugar do Todo Poderoso.

O texto proporciona, ao leitor, uma nítida crítica aos exageros religiosos, à beatice exposta, sobretudo, por Tia Emiliana e suas seguidoras, deixando evidente uma encenação religiosa constante no casarão em que habitam o autor do diário, Maria Santa e Tia Emiliana. É interessante que, ao apontar esse tipo de exagero, Cornélio Penna critica algo de que ele próprio acabou sendo vítima, pois muitos confundiram o seu catolicismo com carolismo, o que lhe causou complicações no que diz respeito à aceitação de sua produção literária.

As contradições inerentes à religião também são ressaltadas por Orlandi ao citar Gramsci:

> Segundo Gramsci (1966a), sob a homogeneidade ideológica, existe na religião – enquanto conjunto cultural – uma subdivisão paralela aos grupos sociais afetados. Qualquer religião é, na realidade, uma multidão de religiões distintas e, muitas vezes, contraditórias. Tomando o domínio do catolicismo, ele coloca a existência de um catolicismo de camponeses, um catolicismo de mulheres, um catolicismo de intelectuais, por sua vez velado e incoerente. (ORLANDI, 1996, p. 248)

Essas contradições também foram percebidas por Penna e Green que, inconformados, procuram revelar em suas obras seu descontentamento, criticando, implicitamente, a sociedade que vive de aparências; com isto tais autores utilizam-se da linguagem (suas obras) como suporte para sua ideologia.

Green, em *Le voyageur sur la terre*, destaca as controvérsias entre o catolicismo e protestantismo, conflito que desencadeou na alma do jovem Daniel a angústia que o levou à fuga e cuja conseqüência final foi a morte. O próprio Green foi vítima desse tipo de conflito, fornecendo assim, em suas obras, diversos testemunhos de sua própria experiência.

Quando se trata de questionar os falsos religiosos da década de 30 não nos faltam exemplos nos escritores católicos, tão engajados com sua religiosidade. Octávio de Faria, por exemplo, em *Mundos Mortos*, critica inicialmente a religião arraigada como hábito, como costume, descomprometida:

> Os que não quisessem ver, esses, podiam fechar os olhos. Era fácil. Mas, por isso, a crise religiosa daquelas almas não deixava de ser tremenda. E, quanto a ele, não podia deixar de vê-la, não podia tirá-la de diante dos olhos. Datava desse momento de crise, a maioria dos afastamentos posteriores, a indiferença de milhares de futuros homens casados que tranquilamente deixariam às suas mulheres o encargo de ter religião, ou o seticismo ingênuo de milhares de futuros solteirões que sorririam pensando nos tempos colegiais de "misticismo". Para que negar ou tentar encobrir? Adiantava alguma coisa dizer que não, confiar num futuro cor de rosa que a vida desmentia a cada minuto? (FARIA, 1962, p. 162)

Podemos identificar nas palavras de Padre Luis a voz do autor expondo seu manifesto pela voz de uma de suas personagens. Mais adiante, no mesmo romance, temos também a crítica ao exagero das beatas, que se auto-denominam "católicas praticantes".

> O que escutara não era muita coisa – dava apenas para compreender: uma delas lastimava que, tendo de morrer um dos dois irmãos, tivesse sido logo o melhor dos dois, e não o outro, o estróina que estava vivendo uma vida dissipada em São Paulo... Branco se irritou além de todos os limites. Era verdadeiramente o cúmulo que alguém se achasse com direito de vir ali para fazer aquelas observações. E sofria ainda mais pensando que era da vida de Ivo que as duas senhoras estavam dispondo, corrigindo a seu modo, estúpido, as decisões de Deus. Pensou logo: "Devem ser do tipo: "senhoras de caridade". E daquelas que nem imaginação tinham, pois no lugar de Carlos Eduardo só conseguiam ver uma pessoa: Ivo. Mas, era difícil, num enterro, ouvir coisa melhor. E Branco se afastou das duas senhoras, pensando, irritado, que deviam ser católicas praticantes, ("Nove décimos são assim...") beatas de sacristia, gente de obras de caridade, seguramente... (Ibid., p. 301)

A falta da fé verdadeira fica evidente nesse trecho em que as beatas não agem como cristãs, questionando a decisão divina, e, em conformidade de Tia Emiliana, de *Fronteira*, querem tomar o lugar do Criador.

François Mauriac, em *Thérèse Desqueyroux*, denuncia a burguesia católica por tradição, aquela que freqüenta a Igreja apenas por obrigação social e não movida pela fé. O marido de Thérèse, Bernard, representa esse tipo de burguesia porque considera Deus uma espécie de autoridade, um ser superior na escala social, e, crer nele era temê-lo, crer no castigo, na punição. Na figura do marido, Thérèse conheceu o cristão interesseiro, desprezível, que só lhe mostrou a religião deturpada, reduzida a uma relação grotesca entre o criador e as criaturas. No entanto, a própria religião deturpada levou-a ao encontro de sua outra faceta - à aproximação de Deus, razão pela qual, ela passou a freqüentar a missa com o objetivo de entender a religião por si mesma.

> Thérèse, para ouvi-lo, passou a frequentar a igreja. "Você toma esta decisão, minha filha, exatamente no momento em que seu estado a teria dispensado." Os sermões do padre, referentes ao dogma ou à moral, eram impessoais. Mas Thérèse se interessava até por uma inflexão de voz, por um gesto. Uma palavra às vezes parecia mais pesada... Ah! talvez ele tivesse podido ajudá-la a compreender este mundo confuso. Diferente dos outros, ele também tinha tomado uma resolução trágica; à sua solidão interior, acrescentara este deserto que a batina cria em torno do homem que a veste. Que conforto ele retirava desses ritos quotidianos? Thérèse queria ter assistido à sua missa durante a semana, quando, sem outra testemunha além do coroinha, ele murmurava algumas palavras, inclinado sobre um pedaço de pão. Mas esta iniciativa teria parecido estranha à sua família e às pessoas do bairro, que teriam denunciado a conversão. (MAURIAC, 1927, p. 106-107, Tradução nossa)[20]

[20] *Thérèse, pour l'entendre, fréquenta l'église. "Vous vous y décidez, ma petite, juste au moment où votre état vous en aurait dispensée." Les prônes du curé, touchant le dogme ou la morale, étaient impersonnels. Mais Thérèse s'intéressait à une inflexion de voix, à un geste; un mot parfois semblait plus lourd... Ah! Lui, peut-être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus; différent des autres, lui aussi avait pris un parti tragique; à sa solitude intérieure, il avait ajouté ce désert que crée la soutane autour de l'homme qui la revêt. Quel réconfort puisait-il dans ces rites quotidiens? Thérèse aurait voulu assister à sa messe dans la semaine, alors que, sans autre témoin que l'enfant de choeur, il murmurait des paroles, courbé sur un morceau de pain. Mais cette démarche eût paru étrange à sa famille et aux gens du bourg, on aurait crié à la conversion.*

A igreja passa a ter para Thérèse uma função libertadora, já que nos momentos em que lá está deixa de ser prisioneira de seu casamento e, na aproximação com Deus, passa a encontrar o conforto, amenizando sua solidão interior.

Temos, portanto, dois grupos de religiosos nestas obras: os falsos, que só aderem a esta ou aquela religião para obter algum lucro ou poder sobre os mais fracos; e aqueles que encontram na religião o conforto, um meio de fuga de suas angústias, de suas aflições.

Outra leitura da religião como fuga é observado no texto de Flusser, em que ele procura responder a questão: O que é religiosidade? E aqui, também faz a distinção entre a religiosidade falsa e a verdadeira.

Segundo Flusser, religiosidade é a capacidade do homem em captar a dimensão sacra do mundo, e, apesar de ser uma capacidade típica do ser humano, ela não é comum a todos os homens. Apenas algumas pessoas são naturalmente dotadas de religiosidade. Essa concepção vai ao encontro do que Pascal já mencionava em seus textos a respeito dos escolhidos de Deus, ao fato de somente alguns homens receberem o chamado. Ainda, conforme Flusser, há pessoas ou sociedades religiosamente surdas, que vivem em mundos rasos e chatos, a religiosidade torna obscura a visão, antes clara, do mundo. Como todos desejam a clareza, há, segundo ele, muitos seres que abafam em seu interior a voz da religiosidade e vivem como que com óculos escuros para ver melhor. Também existe o contrário, pessoas que acham a clareza aborrecida e, portanto, fingem um sentimento religioso para o qual não tem capacidade, passam, portanto, a vida enganando-se. Essas disparidades complicariam o fenômeno da religiosidade.

A capacidade para captar a dimensão sacra revela o mundo e nossa vida dentro dele como realidade significativa, ou seja, como realidade que aponta para fora de si mesma. O significado que o mundo e nossa vida nele inserida têm é chamado "o sacro"; a profundidade deste significado, a extensão do sacro, variam segundo a capacidade do ser humano para a religiosidade. O significado da vida pode ser apenas a preparação para uma outra vida, igual a esta em tudo, porém mais feliz e eterna:

> E o significado da vida pode ser a superação do Eu e sua diluição na imensidão do sacro. A intensidade da nossa capacidade religiosa é portanto variada. Mas sua estrutura, sua "Gestalt" é nos imposta. Os grandes gênios religiosos da nossa civilização a impuseram sobre as nossas mentes. [...] Mas os grandes gênios religiosos, esses seres míticos como Abrão e Jacó, Moisés e, de maneira ainda mais acentuada, Jesus, são revelados, pela nossa capacidade religiosa, como participando de outro plano de realidade. [...] Em suma: o sacro é, para nós, exclusivamente Deus. [...] É esse o projeto dentro do qual fomos jogados e é essa, no fundo, nossa definição de ocidentais dentro da qual existimos. (FLUSSER, 2002, p. 18-19)

Flusser acrescenta ainda ser o nosso tipo de religiosidade que nos define como existentes e estabelece o mundo dentro do qual existimos. Ele lembra que no curso da nossa história elementos da religiosidade grega, germânica e eslava, infiltraram-se na nossa experiência religiosa para enriquecê-la e aprofundá-la, sem, no entanto, alterar sua estrutura básica, que pode ser caracterizada pelos conceitos de "fé" e "obras".

> A fé é a fidelidade ao significado transcendente do mundo e da vida dentro dele, fidelidade essa mantida em desafio a toda evidência em contrário; é portanto absurda. As obras são resultado do nosso esforço em prol desse significado transcendente, esforço esse que transforma o mundo profano em mundo sacro pelo sacrifício; são portanto absurdas. Nossa religiosidade oscila entre o pólo absurdo da fé e o pólo absurdo das obras. [...] A absurdidade de nossa religiosidade é nossa resposta ao absurdo do mundo profano. (Ibid., p. 19)

Ora, não é pois, para libertar-se do mundo profano, que as personagens, dos escritores aqui estudados, buscam encontrar-se com Deus? Assim como descreve Flusser, elas oscilam o tempo todo entre a "fé" e "as obras", e, por fim, muitas vezes só o encontram negando totalmente a vida, ou seja, após a morte.

2.2. Humildade e submissão

> A ti, Senhor, elevo a minha alma.
> Guia-me na tua verdade, e ensina-me, pois tu és o Deus da minha salvação, e por ti espero o dia todo.
> Lembra-te, ó Senhor, da tua grande misericórdia e amor, pois são desde a eternidade.
> Não te lembres dos pecados da minha mocidade, nem das minhas transgressões; segundo o teu amor, lembra-te de mim, por tua bondade, ó Senhor.
> Bom e reto é o Senhor; portanto ele ensina o caminho aos pecadores.
> Guia os humildes no que é reto e lhes ensina o seu caminho. (Sal 25, 1-9)

A humildade é mais um elemento, assim como a fé, que colabora para que os seres inquietantes dos romances da década de 30 alcancem a salvação.

> . . . temos sempre a onipotência divina, de outro a submissão humana. . . .
> Como a dissimetria se mantém, é preciso que os homens, para serem ouvidos por Deus, se submetam às regras: eles devem ser bons, puros, devem ter mérito, ter fé, etc. É preciso, pois, que eles assumam a relação da dualidade, a relação com o Sujeito diante do qual a alma religiosa se define: esses sujeitos, para serem ouvidos, assumem as qualidades do espírito, qualidades do homem que tem fé. (ORLANDI, 1996, p. 247)

Daniel e Maria Santa assumem a dualidade proposta por Orlandi, ambos esforçando-se para serem ouvidos; na sua humildade essas personagens fortalecem seus laços com o divino, ainda que suas atitudes mais se assemelhem à loucura diante dos olhos das outras personagens.

Outro elemento marcante nas duas obras aqui abordadas é a submissão, reforçada pela simplicidade das personagens, pois sendo cristãos tentam aproximar-se cada vez mais de Deus por meio da humildade, uma das virtudes de Cristo e cuja prática é demandada aos cristãos.

Em *Le voyageur sur la terre*, não apenas Daniel era submisso, sua tia, também o era, mas ao marido:

> A indiferença de seu marido e o mau humor de seu pai a condenavam à solidão com a qual ela sofria, mas ela a oferecia a seu Criador como a maior mortificação de sua vida, como ela própria dizia inclinando a cabeça e abaixando as pálpebras. Duvido, no entanto, que ela soubesse em que sentido esta solidão lhe era tão dura, mas ela sofria muito em não poder falar tanto quanto tinha vontade. (GREEN, 1997, p. 19-20, Tradução nossa)[21]

Essa submissão já condenava a tia de Daniel à solidão que ela julgava ser seu martírio. Como uma espécie de maldição familiar a personagem teria um fim semelhante ao do sobrinho, ainda que ambos desconhecessem semelhante tragédia, também ela encontraria na morte a libertação.

---

[21] *L'indifférence de son mari et la maussaderie de son père la condamnaient à une solitude dont elle souffrait, mais qu'elle offrait à son Créateur comme la plus grande mortification de sa vie, ainsi qu'elle le disait elle-même en inclinant la tête et en abaissant les paupières. Je doute cependant qu'elle sût en quoi cette solitude lui était si dure, mais elle souffrait grandement de ne pouvoir parler autant qu'elle l'aurait voulu.*

A morte da tia não foi esclarecida no romance, é apenas relatada, o como e o porquê não são revelados. O narrador informa nos somente que não houve da parte dela nenhuma resistência, nenhuma luta pela vida. Como jamais ela havia ousado afrontar seu marido também não ousou lutar contra a tragédia que chegava, atitude, talvez, responsável em justificar sua rápida entrega à morte. Daniel, ao contrário da tia, não se entregará rapidamente, antes de sua fuga ele, ainda que mentalmente, diz não à opressão do tio.

> Eu detestava sua timidez que eu considerava antes hipocrisia. Neste exato momento ela me pareceu inteiramente detestável e, estimulado pelo rancor e pelo desprezo, escrevi no meio de uma frase: Não, meu tio; eu não serei jamais seu secretário. (Ibid., p. 33, Tradução nossa)[22]

Nessa frase de Daniel nascia o primeiro impulso para seu plano futuro: a fuga. Em breve, ele deixaria a casa do tio para seguir sozinho seu caminho.

Maria Santa, em *Fronteira*, não terá nenhum ímpeto de coragem e não fugirá daquela que será a principal responsável por seu martírio:

> Viera de muito longe, Tia Emiliana.
> Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara até ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha lenda que se fizera em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho.
> Depois de longa viagem, surgira de improviso, como se viesse cumprir um destino novo e imperioso.
> [...]
> Sem a menor efusão, de cabeça erguida, benzera-se diante das imagens penduradas nas salas, e, dirigindo-se a Maria, que seu instinto já lhe designara como a predestinada, apenas tocou-lhe os ombros, numa saudação gelada. (PENNA, 1958, p. 20)

---

[22] *Je détestais sa timidité que je prenais volontiers pour de l'hypocrisie. A cette minute même elle me parut tout à fait odieuse et, stimulé par la rancune et par le mépris, j'écrivis au milieu d'une phrase: Non, mon oncle; je ne serai jamais votre secrétaire.*

Tia Emiliana parecia já saber exatamente o que iria fazer ao chegar naquela casa. E não apenas tomou conta da casa e de Maria, como também de toda a comunidade local.

Enquanto em *Fronteira*, Tia Emiliana vai ser durante toda a narrativa a principal influência sobre Maria, em *Le voyageur sur la terre*, Daniel liberta-se do tio, mas não se libertará da submissão, pois surgirá outra personagem que marcará o destino do jovem.

Após fugir da casa do tio, Daniel vai para Fairfax, onde pretendia fazer faculdade, ao chegar à cidade encontra outro estudante e juntos vão procurar uma pensão para se hospedarem. O novo amigo de Daniel, Paul, exercerá sobre o jovem um estranho poder e, sem se dar conta, o jovem fica cada vez mais submisso ao outro chegando a tornar-se emocionalmente dependente dele. Em determinada ocasião, a personagem percebe que o amigo pode abandoná-lo e se desespera:

> Fiquei apavorado com a fraqueza que descobria em mim e fui tentado a gritar para Paul: "Não me abandone. Eu me submeto à você em tudo. Você comandará, eu irei onde você quiser". (GREEN, 1997, p. 55, Tradução nossa)[23]

Mesmo julgando que Paul roubara seu dinheiro e queimara seus livros, Daniel constata sua dependência em relação ao amigo e seu temor da solidão. A partir desse momento, também o jovem percebe a falta de importância dos bens materiais e se submete ao desapego que nascia em sua alma.

---

[23] *Je fus épouvanté de l'impuissance que je découvrais en moi et je fus tenté de crier à Paul: "Ne m'abandonnez pas. Je me soumets à vous en toutes choses. Vous commanderez, et j'irai où il vous plaira."*

> E de repente, pareceu-me que minha tristeza não tinha razão de ser porque o próprio motivo desta tristeza era ilusório. Não posso dizer com que violência esta idéia se apresentou a mim, era como se uma luz radiante se precipitasse em minha alma e revolvesse minha vida. Como pudera enganar-me por tanto tempo e apegando-me a livros, ao meu dinheiro, a mim mesmo, a minha tranqüilidade? A verdadeira tristeza não teria sido a de sentir-me a presa de todos os bens que eu desejara? Fiquei tão emocionado com esta espécie de revelação que me alonguei sobre a cama para não cair. Agora o mundo poderia acabar e a vida se retirar de mim. Todas as coisas visíveis existiam apenas para minha tentação e, por um movimento da alma que me rompeu, renunciei imediatamente à posse de todas estas coisas, a toda afeição da terra, a toda esperança de felicidade terrestre. Eu tive a impressão naquele momento, de que meu espírito se separava de minha carne e de que eu era expulso de mim mesmo. Minhas mãos começam a tremer e o suor escorreu por meu rosto. Gritei e me levantei, mas imediatamente caí como se tivesse sido jogado ao chão. (Ibid., p. 56-57, Tradução nossa)[24]

Como uma grande revelação, Daniel percebe, ao mesmo tempo, que foi tentado pelas coisas terrestres e que todas estas coisas não lhe importam mais, que ele poderia até mesmo perder sua vida sem se importar.

O jovem, em sua humildade, entrega-se então a um martírio desencadeado por sua própria alma, a uma redução racional que parece marcar o momento da lenta posse de seu corpo pela loucura. Essa revelação marca o momento em que a alma de Daniel começa a abandonar este mundo, o momento do desapego por tudo o que é terrestre para iniciar seu caminho rumo à libertação.

---

[24]*Et tout à coup, il me sembla que ma tristesse était sans raison parce que l'objet même de cette tristesse était illusoire. Je ne peux dire avec quelle violence cette idée se présenta à moi, c'était comme si une lumière éclatante se précipitait dans mon âme et retournait ma vie. Comment avais-je pu me tromper si longtemps et m'attacher à des livres, à mon argent, à moi-même, à ma tranquillité? La vraie tristesse n'aurait-elle pas été de se sentir la proie de tous les biens que j'avais désirés? Je fus si ému de cette espèce de révélation que je m'étendis sur mon lit pour ne pas tomber. Maintenant le monde pouvait finir et la vie se retirer de moi. Toutes les choses visibles n'existaient que pour ma tentation et, par un mouvement de l'âme qui me brisa, je renonçai en un instant à la possession de toutes ces choses, à toute affection de la terre, à tout espoir de bonheur sur terre. J'eus l'impression que mon esprit se séparait alors de ma chair et que j'étais arraché à moi-même. Mes mains se mirent à trembler et la sueur coula de mon front. Je poussai un cri et me levai, mais aussitôt je tombai comme si j'avais été jeté à terre.*

Maria Santa também caminha para sua libertação e, como Daniel, passa por um processo de degradação que se revela no decorrer da narrativa. A personagem aniquila-se gradativamente na aceitação de seu destino, na aceitação do que ela julgava sua salvação. Ela também demonstra grande humildade ao desligar-se, aos poucos, do mundo e esse seu desapego vai se enfatizando cada vez mais:

> — Eu sou a última das mulheres ...
> A princípio tive palavras de conforto, que depois se transformaram em súplicas, e dela subia ao meu rosto um calor morno, mesclado ao lento odor de seus cabelos.
> Mas, as lágrimas redobraram pelo reflexo de minha dor vizinha, que já não podia conter também.
> Era visível que ela chegava ao último ponto de sua miséria, e sentia-se sem os véus de seu pudor. (PENNA, 1958, p. 66)

O autor do diário notava a miséria à qual Maria se entregava e nenhum esforço por parte dele impedia tal situação, nem por parte de outras pessoas e nem mesmo dela própria. Todos pareciam concordar ou não se importar com os acontecimentos.

Maria Santa demonstrava sua humildade também por meio de gestos freqüentemente repetidos:

> — Salvação ou perdição, estou certa de que te maldigo, de todo o meu coração.
> E ajoelhou-se, por sua vez, bruscamente, como se uma mola a tivesse forçado a isso, longe de mim, que já me levantara, e me mantinha de pé, sem saber para onde me dirigir, sem saber o que fazer com meus braços e minhas mãos, sem poder olhá-la sequer.
> Beijou o chão com infinita humildade.
> Depois, a porta fechou-se lentamente, cautelosamente, sobre o seu vulto, que parecia um corpo morto, todo envolto em rendados negros ... (Ibid., p. 102)

O gesto de ajoelhar-se e beijar o chão, que de início parecia apenas mais um ato da encenação de sua santidade, torna-se cada vez mais espontâneo e constante, como uma exteriorização de sua humildade, da busca pela salvação.

Maria Santa, em *Fronteira*, e Daniel, em *Le voyageur sur la terre*, vão dividir estes mesmos sentimentos reveladores de submissão e humildade, caminhando rumo ao destino que lhes foi reservado como se estivessem cumprindo a palavra deixada por Cristo:

> Naquela mesma hora os discípulos se aproximaram de Jesus, perguntando: Quem é o maior no reino dos céus?
> Jesus, chamando uma criança, colocou-a no meio deles, e disse: Em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos céus.
> Portanto, aquele que se tornar humilde como esta criança, esse é o maior no reino dos céus. (Mt 18, 1-4)

Assim, se o desejo de ambos, Daniel e Maria, era encontrar-se com Deus, para libertar-se das opressões deste mundo, como religiosos eles o fizeram seguindo a palabra divina. E ninguém, senão o próprio Jesus, foi mais humilde. Daniel e Maria seguirão o exemplo do Salvador não apenas na humildade mas também no sacrifício, na entrega total.

A vida religiosa é marcada por sacrifícios e Green, em seus textos, mostrará as dificuldades enfrentadas por aqueles que optaram em se entregar à religião. Em seu *Pamphlet*, ele narra essas dificuldades e provações pelas quais deve passar o homem religioso:

> Servir ao céu é sofrer, pois exige do homem mais do que ele parece poder dar. Poderíamos dizer que, ao pedir ao homem o impossível (Deus) quer arrancá-lo de si mesmo e torná-lo infinito, como ele.

> Ele lhe pede para mortificar-se em todas as suas afeições, de desejar apenas a humilhação e a dor de tornar-se vil aos olhos do mundo e a seus próprios olhos. (GREEN, 1982, p. 46, Tradução nossa)[25]

Essas duas personagens, cuja trajetória estamos traçando, são exemplos que vão ao encontro da afirmação de Green, ambos descobrirão o quão difícil é servir a Deus, quantas humilhações passarão até que chegue a última das privações, mas isso será para eles um fato positivo uma vez que terão, enfim, encontrado a liberdade.

A raiz da humildade da personagem greeniana parece remeter a Pascal, cujas palavras sempre agradaram ao autor, conforme ele mesmo confirmou em uma entrevista:

> Um dia encontrei um livro que eu o vira ler e reler... *The Faith of our Fathers* do Cardeal Gibbons. Foi, além das *Pensées* de Pascal, quando criança, eu o lia de joelhos e sua leitura exerceu sobre meu pensamento a influência a mais decisiva. Manifestei o desejo de ser iniciado no dogma católico... (BRODIN, 1957, p. 16-17, Tradução nossa)[26]

Blaise Pascal, matemático e filósofo, nascido em 1623 na cidade de Clermont-Ferrand, abandona a geometria em 1658 para dedicar-se inteiramente à perfeição de sua alma, período em que escreve sobre a graça e a Apologia da Religião Católica. A partir de 1661 faz voto de pobreza, passando a viver na mortificação e no silêncio e morre em 1662, aos 39 anos.

François Mauriac ao discorrer sobre este pensador narra sua conversão:

---

[25] *Servir le ciel, c'est souffrir, car il demande à l'homme plus qu'il ne semble pouvoir Lui Donner. On dirait qu'en lui ordonnant des choses impossibles, il veut l'arracher à lui-même et le rendre infini comme lui.*
Il lui demande de se meurtrir dans toutes ses affections, de ne plus désirer que l'humiliation et la douleur, de devenir vil aux yeux du monde et à ses propres yeux.

[26] *Un jour, je tombai sur un livre que je l'avais vu lire et relire...* The Faith of our Fathers *du Cardinal Gibbons. C'est, après celle des* Pensées *de Pascal qu'enfant je lisais à genoux, la lecture qui exerça sur ma pensée l'influence la plus décisive. Je manifestai le désir d'être instruit du dogme catholique...*

> Desde sua renúncia ao mundo até essa noite inesquecível, Pascal se voltava para Deus com todas as suas forças; tinha porém a ilusão de que somente sua razão o guiava. Desprendido das coisas humanas nada mais lhe cabia fazer do que esperar a graça, com uma esperança imensa, pois aprendera com seus mestres jansenistas que Deus acaba sempre atingindo o coração daqueles a quem ama. Pascal abandonou os prazeres e os odeia: e esse ódio é o sinal de que Deus o ama, esse Deus a quem assim se refere no memorial: "Deus de Abraão, Deus de Isaac, Deus de Jacó não dos filósofos nem dos sábios". (MAURIAC, In: PASCAL, 1975, p. 15)

Na visão de Mauriac, Pascal foi um pecador convertido, irmão de todos os pecadores, de todos os feridos, uma alma única, que se entregou a Cristo. Na mesma escolha pela abdicação e entrega é que Green buscará inspiração, não só a humildade de Pascal terá claros reflexos nos textos greenianos, mas também outro exemplo de humildade, São Francisco de Assis. Green dedicará uma de suas obras à história da vida desse santo, *Frère François*.

A conversão também acontece com Maria Santa, em *Fronteira*, o pecado a leva ao arrependimento e ao repúdio dos prazeres do mundo. Diante da tentação, Maria luta com todas as suas forças e apega-se fervorosamente a sua fé em Deus, dele esperando ser contemplada com a sua Graça e o seu Amor.

No que concerne à questão da Graça divina, as idéias de Pascal (1934) diferem da interpretação da Igreja Católica. Para esta Deus dá a Graça suficiente para todos os homens, cabendo a eles apenas frutificá-la por seus próprios méritos, chegando à Graça eficaz, sem a qual a salvação é impossível. Já Pascal acredita que o Cristo não veio para salvar a todos, mas apenas aos eleitos, portanto, recebem a Graça apenas os escolhidos.

O pensamento de Pascal reflete-se na Teoria Jansenista segundo a qual a possibilidade de o Homem salvar-se por seus méritos seria uma restrição inadmissível à soberania absoluta de Deus. Se o homem pudesse optar por sua salvação, forçar por suas

virtudes a porta do paraíso, a que serviria a Redenção? Assim, para os jansenistas, o homem não pode nada, só Deus faz tudo. Deus escolhe seus eleitos, antes mesmo do nascimento, nós somos salvos ou condenados.

Podemos concluir, então, seguindo a esteira de Pascal, que as personagens Maria Santa, Daniel, Carlos Eduardo e Donissan estão entre os escolhidos por Deus.

Outro exemplo de humildade que ressoa, principalmente na obra de Cornélio Penna, conforme o crítico Adonias Filho foi São João da Cruz, místico do século XVI.

> O romance brasileiro adquire uma nova dimensão que, não tendo surgido em mais de um século, impõe-se com tamanha força que revigora mesmo suas possibilidades temáticas. A problemática que aciona, e que começa com a singular estória de Maria Santa, não se imobilizará na série das conseqüências. Nesse espaço, que não escapa ao controle de suas mãos, o romancista, ao penetrar o núcleo existencial e fixá-lo através da doutrina de São João da Cruz, não alarga apenas a ficção brasileira. Antecede o próprio romance europeu de tendência semelhante que, surgindo após a segunda guerra, dominará por alguns anos a novelística. (ADONIAS FILHO, In: PENNA, 1958, p. 32)

Segundo Adonias Filho (1958), ao empregar conceitos da doutrina de São João da Cruz, Cornélio Penna abre-se para a análise opressiva de um mundo adormecido, e explica como as personagens caminham até culminarem nesta humildade: "Ao ser violado, esse coração que é o mesmo do primeiro dia, vai forçar não apenas a fronteira da loucura, a volta à inocência, a criatura naquela busca de Deus através de si mesma. Os nervos não importam. Não importa também a máscara física. Não importa ainda o próprio sexo." (p.33) Segundo o crítico, o que importa é apenas o ser fechado em seu próprio universo, com uma só vontade, a de perder-se na morte e com uma violenta esperança que se transfigura em humildade e desespero.

Assim, a humildade torna-se, na obra de Cornélio Penna, um elemento poderoso na caracterização das personagens. Este comportamento humilde corresponde ao compromisso religioso que perpassa as páginas dos romances. As personagens cornelianas alcançarão seus objetivos seguindo a doutrina de São João da Cruz que pregava a "ascensão pelas coisas humildes" e a melhor ilustração para esta doutrina está na personagem Maria Santa, pela sua extraordinária força de renúncia.

São João da Cruz coloca a humildade como principal foco de sua doutrina, sendo sua própria vida um testemunho de renúncia e conversão, como constatamos neste trecho escrito por ele:

> Todas as delícias e doçuras que a vontade saboreia nas coisas terrenas, comparadas aos gozos e às delícias da união divina, são suma aflição, tormento e amargura. Assim todo aquele que prende o coração aos prazeres terrenos é digno diante do Senhor de suma pena, tormento e amargura, e jamais poderá gozar os suaves abraços da união de Deus. Toda a glória e todas as riquezas das criaturas, comparadas à infinita riqueza que é Deus, são suma pobreza e miséria. Logo a alma afeiçoada à posse das coisas terrenas é profundamente pobre e miserável aos olhos do Senhor, e por isso jamais alcançará o bem-aventurado estado da glória e riqueza, isto é, a transformação em Deus; porque há infinita distância entre o pobre e indigente e o sumamente rico e glorioso. (São João da Cruz, In: SCIADINI, 2001, p. 138)

Ele próprio renunciou às coisas terrestres e, em seus escritos, propagava a idéia de que o homem devia aproximar-se cada vez mais de Deus renunciando às riquezas do mundo. Segundo ele, toda violência e perturbações da sociedade seriam decorrentes, justamente, da ausência de Deus, portanto, caberia ao Homem, preencher esse vazio com o amor, a busca e a entrega à Deus.

Tanto Pascal quanto São João da Cruz vão ao encontro do que aconselha o texto bíblico:

> Nada façais por contenda ou por vanglória, mas por humildade, cada um considere os outros superiores a si mesmo.
> Não atente cada um somente para o que é seu, mas cada qual também para o que é dos outros.
> De sorte que haja em vós o mesmo sentimento que houve em Cristo Jesus, que, sendo em forma de Deus, não teve por usurpação ser igual a Deus, mas a si mesmo se esvaziou, tomando a forma de servo, fazendo-se semelhante aos homens.
> E, achado na forma de homem, humilhou-se a si mesmo, sendo obediente até à morte, e morte de cruz. (Filipenses 2, 3-8)

Recuamos, assim, à inspiração bíblica de nossos autores que, mesmo sendo católicos, poderiam optar pela produção de obras isentas no que concerne ao sentimento religioso, ficando alheios aos ensinamentos cristãos e, contudo, não o fizeram. Ao contrário, podemos dizer que suas obras são quase um testemunho de sua religiosidade. Isso nos é confirmado pelos diversos exemplos que demos no decorrer deste trabalho, nos quais fica evidente o engajamento destes escritores com a causa religiosa.

2.3. Solidão e angústia

> Visto que tu és a minha rocha e a minha fortaleza, por amor do teu nome, guia-me e encaminha-me.
> Tem misericórdia de mim, ó Senhor, pois estou angustiado; consumidos de tristeza estão os meus olhos, a minha alma e o meu corpo. (Sal 31, 3-9)

Solidão e angústia são sentimentos indissociáveis tanto em *Le voyageur sur la terre* quanto em *Fronteira*. Apesar de Daniel e Maria Santa buscarem, de certa forma, a

solidão, o isolamento do mundo exterior, pois sozinhos não sofreriam as imposições de seus opressores, tal situação lhes causa a angústia de não terem a quem recorrer.

Daniel expressa bem esse sentimento ao refletir sobre suas dúvidas acerca de sair da casa do Tio:

> Sem pensar aonde ia, avancei por um dos caminhos que levam ao rio. Eu estava totalmente tomado por meus pensamentos. Eu não sabia o que fazer. É claro, eu desejava partir, mas deixar a casa de meu tio sem sua permissão, não era condenar-me a nunca mais ali pôr os pés? Com quem então eu poderia contar se meu tio me abandonasse a minha própria sorte? (GREEN, 1997, p. 31, Tradução nossa)[27]

Apesar da influência negativa, da opressão do Tio sobre Daniel, ele tinha medo de deixar a casa e depois ficar totalmente só e essa idéia o angustiava. Mesmo assim, angustiado, Daniel procurava sempre o isolamento, estava sempre refletindo, caminhando sozinho.

Desde sua origem, o homem questiona-se sobre sua existência, tem inúmeras dúvidas à respeito de sua criação e de seu destino; diante disto, a religião coloca-se como um refúgio aos espíritos inquietos. Mas a vida religiosa exige esforço, abstinência, negação daquilo que o mundo nos oferece. Essas batalhas entre o apelo terrestre e os anseios divinos parecem ser as principais responsáveis pela angústia daqueles que buscam a Deus. É na solidão que os homens se aproximam de Deus e não ficam tão sujeitos às tentações, muitas vezes trazidas pelo outro.

---

[27] *Sans réfléchir à la route que j'allais prendre, je m'enfonçai dans un des chemins qui mènent au fleuve. Mes pensées m'occupaient tout entier. Je ne savais ce que j'allais faire. Certainement j'étais tenté de partir, mais quitter la maison de mon oncle sans sa permission, n'était-ce pas me condamner à ne jamais plus y remettre les pieds? Sur qui donc pourais-je compter si mon oncle m'abandonnait à moi-même?*

É comum vermos, em muitos relatos de conversão, o refúgio na solidão para a busca do tão desejado encontro com o Criador, o que afasta a angústia gerada pelo mundo. No prefácio do texto sobre Blaise Pascal, temos a narração do momento em que ele vai ao encontro do divino:

> Afastado das loucuras humanas, PASCAL era entretanto ainda incapaz de unir-se a DEUS. Contudo, ele tinha rompido com todos seus hábitos mundanos: mudou de bairro e foi morar por algum tempo no campo. De volta a PARIS, deixou tão claro que queria romper com o mundo que o mundo rompeu com ele. Viveu retirado, renunciando a qualquer prazer e a tudo que fosse supérfluo, abdicando, sempre que possível, de empregados, fazendo ele próprio sua cama, arrumando seu quarto e servindo-se sozinho. Ele passava seu tempo rezando e lendo a Santa Escritura, dizendo que esta não era uma ciência da alma mas uma ciência do coração, inteligível apenas àqueles que tem o coração reto, os outros encontrando nela apenas a escuridão. (In: PASCAL, 1966, p. 9, Tradução nossa)[28]

Ao resolver viver inteiramente na solidão, sucedeu a Pascal a estranha noite do 23 de novembro de 1654, na qual ele escreveu as seguintes frases:

> Que eu não seja separado dele eternamente.
> "Esta vida é a vida eterna, que eles te conheçam como o único DEUS verdadeiro e JESUS CRISTO por ti enviado". (JOÃO XVII, 3)
> JESUS CRISTO
> JESUS CRISTO
> Eu me separei dele, fugi dele, renunciei a ele, crucifiquei-o.
> Que eu nunca mais seja separado dele.
> Que ele se conserve apenas pelos caminhos ensinados no Evangelho : Renúncia total e agradável.
> Submissão total a JESUS CRISTO e a meu diretor.

---

[28] *Détaché dês folies humaines, PASCAL était cependant encore incapable de s'attacher à DIEU. Il avait pourtant rompu toutes ses habitudes mondaines: il changea de quartier et s'en alla demeurer quelque temps à la campagne. De retour à PARIS, il fit si bien voir qu'il voulait rompre avec le monde que le monde rompit avec lui. Il vécut retiré, renonçant à tout plaisir et à tout superflu, se passant autant que possible de domestiques, faisant son lit et sa chambre lui-même, se servant lui-même. Il passait son temps à la prière et à la lecture de l'Écriture Sainte, disant de cette dernière qu'elle n'était pas une science de l'esprit mais une science de coeur, intelligible à ceux-là seuls qui ont le coeur droit, les autres n'y trouvant qu'obscurité.*

> Eternamente em júbilo por um dia de exercício na terra.
> Non obliviscar sermones tuos. (PS. CXVIII, 16) Amen. (Ibid., p. 11, Tradução Nossa)[29]

Assim, após essa noite, ele tomou sua grande decisão, mesmo não renunciando totalmente às pesquisas matemáticas, seria à religião que dedicaria toda sua força e inteligência. Podemos concluir que, segundo a própria tese de Pascal, ele foi um dos escolhidos, ao receber naquela instante noite a graça divina. Após esse tipo de experiência costumam-se suceder a maioria das conversões: assim aconteceu com São João da Cruz, São Francisco de Assis e também com Pascal.

Em *Fronteira*, Maria Santa conta com a cumplicidade implícita do autor do diário, no entanto, ela não podia lhe confidenciar seus segredos, para proteger o amigo; assim tinha que continuar em silêncio, o que, neste caso, aumentava cada vez mais sua angústia, conforme o relato abaixo:

> Esperei em silêncio, e desviei os olhos, porque a angústia que via nos seus, o desejo incomensurável de me ocultar o que se passava em sua alma era tão doloroso e tão patente, que senti ser meu dever fingir que nada percebera. (PENNA, 1958, p. 36)

---

[29] *Que je n'en sois pás séparé éternellement.*
"Cette vie est la vie éternelle, qu'ils te connaissent seul vrai DIEU, et celui que tu as envoyé, JÉSUS-CHRIST". (JEAN. XVII, 3)
JÉSUS-CHRIST.
JÉSUS-CHRIST.
Je m'en suis séparé; je l'ai fui; renoncé, crucifié.
Que je n'en sois jamais séparé.
Il ne se conserve que par les voies enseignées dans l'Évangile: Renonciation totale et douce.
Soumission totale à JÉSUS-CHRIST et à mon directeur.
Éternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre.
Non obliviscar sermones tuos. (PS. CXVIII, 16) Amen.

O autor do diário respeitava o silencioso sofrimento da amiga não a forçando a verbalizar sua dor, mas, com isso, ele também mergulhava na angústia provocada por todo aquele mistério. O sofrimento do narrador era diferente, pois sua origem estava na impossibilidade de compreender os acontecimentos e, assim, nada poder fazer para ajudar a jovem.

Em *Le voyageur sur la terre,* o autor nos faz pensar que Daniel até gostava do silêncio, por isso, estaria sempre só. O gosto pelo silêncio pode ser notado neste trecho:

> No silêncio ressoava o canto variado de um sabiá-da-praia que se interrompia de repente, cansado de seus trinados. Eu nunca tinha vindo a este lugar, ignorava até que existiam lugares tão tranqüilos e belos no vasto cemitério. Fiquei por um momento encantado com essa solidão e formava mentalmente o propósito de retornar quando me percebi dizendo bem alto e quase sem querer: "Eu não voltarei aqui já que vou embora amanhã". (GREEN, 1997, p. 32, Tradução nossa)[30]

A tranqüilidade daquele lugar, um cemitério vazio, habitado somente por seus mortos, agradava ao jovem. No entanto, mesmo gostando desta solidão, ele próprio atribui a ela seus acessos de tristeza:

> Estou sujeito a bruscos acessos de tristeza que atribuo a minha vida solitária. Deles saio com dificuldades porque não conheço o motivo de sofrê-lo. É geralmente à noite que esta tristeza toma conta de mim; parece-me então que a noite que cai sobre a terra nunca mais partirá. Em casos como esse, a razão não me auxilia em nada e todos meus

---

[30] *Dans le silence résonnait le chant varié d'un oiseau moqueur qui s'interrompait tout à coup, fatigué de ses appels. Je n'étais jamais venu en cet endroit; j'ignorais même qu'il y en eût d'aussi tranquilles et d'aussi beaux dans le vaste cimetière. Je demeurai un instant enchanté de cette solitude et je formais mentalement le projet d'y revenir, quand je me pris à dire tout haut, et presque malgré moi: "Je n'y reviendrai pas puisque je pars demain."*

> pensamentos só vêm a confirmar o desespero que me toma. Meu consolo é tentar ler. (Ibid, p. 43, Tradução Nossa)[31]

Podemos perceber o quanto Daniel perdeu o controle e o conhecimento de seus próprios sentimentos, prenunciando a loucura que brevemente o abateria, e que desencadeariam os inúmeros fatos estranhos que ocorrerão em sua trajetória.

Daniel, em um de seus vários momentos de solidão, reflete sobre sua vida e, talvez, devido aos ensinamentos religiosos recebidos, começa a se perguntar a razão pela qual jamais passara pelas misteriosas tentações das quais falam as Escrituras:

> Parecia-me também que minha vida, ou pelo menos uma parte entediante e medíocre de minha vida, chegava ao fim e que uma outra, mais feliz e mais ativa, ia começar nessa mesma noite. Entretanto, não podia acusar a mim mesmo de nenhuma falta grave, mas isso precisamente me parecia um erro, como uma espécie de pecado de omissão. Eu me perguntei pela primeira vez como explicar que não tivesse sofrido as tentações misteriosas das quais falam as Escrituras e parecia-me que algo desconhecido, ao mesmo tempo bom e perigoso, tinha faltado em minha juventude. Eu queria ter tido pecados vergonhosos para confessar e acredito que somente um respeito natural pela verdade me impedia de inventar alguns. (Ibid., p. 45, Tradução nossa)[32]

As constantes reflexões de Daniel e sua dolorosa solidão despertam no jovem a vontade de escrever. Então ele inicia o projeto de seu manuscrito da seguinte maneira:

---

[31] *Je suis sujet à de brusques accès de tristesse que j'attribue à ma vie solitaire. J'en sors difficilement parce que je n'en connais pas bien la raison et j'en souffre beaucoup. C'est généralement le soir que cette tristesse me vient et il me semble alors que la nuit qui descend sur la terre ne s'en ira jamais. Dans des cas comme celui-là, la raison ne m'est d'aucun secours et toutes mes pensées ne font que confirmer le désespoir qui me saisit. Ma ressource est d'essayer de lire.*

[32] *Il me semblait aussi que ma vie, ou plutôt une partie ennuyeuse et médiocre de ma vie, prenait fin et qu'une autre, plus heureuse et plus active, allait commencer ce soir même. Cependant je ne pouvais m'accuser d'aucune faute grave, mais cela précisément m'apparaissait comme une faute, comme une espèce de péché d'omission. Je me demandai pour la première fois comment il se faisait que je n'eusse pas souffert des tentations mystérieuses dont parlent les Écritures et il me semblait que quelque chose d'inconnu, à la fois bon et redoutable, avait manqué à ma jeunesse. J'aurais voulu avoir des péchés humiliants à avouer et je crois que seul un respect naturel de la vérité m'empêchait d'en inventer.*

> Dia 9 de setembro
> Várias lembranças me vêm à memória, mas tenho que me apressar. Quando Paul recomendou para eu guardar meu dinheiro, ele se levantou e saiu, e, naquele dia, eu não o revi. Foi então que, para me distrair de meu tédio, eu resolvi escrever uma lista de tudo o que tinha acontecido comigo durante minha infância e, mais tarde, até este momento. Parecia-me, efetivamente haver em minha vida algo de extraordinário e que eu compreenderia melhor do que se tratava quando tivesse colocado minhas lembranças por escrito. (Ibid., p. 53, Tradução Nossa)[33]

O fato de escrever sobre a própria infância, relatar todos os acontecimentos de sua vida, para conseguir compreender melhor o que havia se passado com ele, sugere a atitude do próprio autor, Julien Green, que relata nas obras testemunhos de sua vida, talvez com o mesmo intuito da personagem, o de compreender melhor a si próprio.

A solidão e o isolamento serão uma constante também nos romances de Cornélio Penna, mesmo quando se encontram em meio à multidão as personagens transmitem a sensação de que estão sós. De fato, uma mente oprimida se sente prisioneira em seu próprio eu, não podendo compartilhar com ninguém seus questionamentos, daí a incomunicabilidade ser uma constante nesses romances.

Segundo Luís Bueno (2006) a natureza montanhosa de Minas Gerais, espaço em que ocorre a narração de *Fronteira*, contribui para instaurar uma pesada atmosfera de isolamento e escuridão, sendo totalmente compatível com a atmosfera mental em que vivem as personagens, caracterizadas como incapazes para o amor e praticantes do exercício constante e estéril de auto-reflexão.

---

[33] *9 septembre*
Bien des souvenirs me reviennent à la mémoire, mais il faut que je me dépêche. Quand Paul m'eut recommandé de garder mon argent, il se leva et sortit, et ce jour-là je ne le revis pas. C'est alors que, pour me distraire de mon ennui, je résolus d'écrire la relation de tout ce qui m'était arrivé dans le courant de mon enfance et plus tard jusqu'à maintenant. Il me semblait en effet qu'il y avait dans ma vie quelque chose d'extraordinaire et que je comprendrais mieux de quoi il s'agissait quand j'aurais mis mes souvenirs par écrit.

Assim como Daniel e Maria Santa, o autor do diário em *Fronteira* sofria com a solidão, mesmo quando rodeado de pessoas, visitantes que sempre chegavam a sua casa para ver a Santa:

> Ajoelhei-me e passei longos momentos, de olhos cerrados, sentindo-me só no meio da multidão também ajoelhada, só, horrivelmente só, longe de toda a vida, de toda inteligência, e, sobretudo, de toda bondade. E o sopro morno da febre da solidão, essa quietude doentia, essa dor de tudo que vive, me embriagava lentamente, e não queria despertar mais nunca. (PENNA, 1958, p. 84)

Neste desabafo, notamos que seu distanciamento de tudo e de todos e aquele silêncio doentio lhe causavam muita dor. Era como se ele viajasse dentro de seu próprio interior e, como isso o afastava de suas angústias, não tinha vontade de retornar dessa viagem interna.

Até de sua amiga, Maria Santa, ele tinha vontade de fugir, deixar para trás o mistério que envolvia a moça. Sabendo ser o único com quem ela esperava contar, ele percebeu não ser forte o bastante para ajudá-la. Era como se todos eles estivessem ali hipnotizados por uma espécie de feitiço de Tia Emiliana.

> Fugira de Maria Santa e do drama que se reatava, agora já bem próximo, e destruíra com incrível facilidade o que se apresentara ao meu lado, e teria podido transformar em pequenas finalidades. O meu desejo de apoio e de compreensão, a necessidade sempre premente de um clima amigo, fora mais uma vez vencido pela habilidade involuntária com que sabia talhar a solidão e criar o deserto em torno de mim.
> E, como sempre, quando me via diante de mim, sem defesa e sem amor próprio, senti aproximar-se, com passos silenciosos e invisíveis, o acontecimento imprevisto e invencível que abriria diante de mim um horizonte irremediável ou alguém que viria obrigar-me a abandonar para sempre a minha única defesa contra a loucura e contra a morte, as correntes

> que me tinha soltado, com minhas próprias mãos, e cujos anéis se fecharam, para sempre, em torno de meus pulsos. (Ibid., p. 99)

Um grande acontecimento se aproximava: o espetáculo final armado por Tia Emiliana, e do qual todos ali na casa participariam, ainda que involuntariamente. O autor do diário, reconhecendo sua fraqueza diante dos fatos, preferiu isolar-se ainda mais, não agindo nem contra, nem a favor dos eventos.

Esse espetáculo sugere a negação da humildade, se considerarmos a figura de Tia Emiliana em oposição à de Maria. Se em Maria este sentimento provém de sua religiosidade verdadeira e de sua total entrega a Deus, em Tia Emiliana essa devoção é falsa, apenas um meio para dominar, não só o casarão em que viviam, mas toda a comunidade local. Ela armava e oferecia o espetáculo à sociedade que passava a respeitá-la cada vez mais. A religião tem, assim, uma função opressora, aprisionando, por meio da dependência, e deixando de ter, portanto, um sentido realmente libertador e divino.

O autor do diário, talvez por ser o transmissor da “história” de Maria Santa, também assimila a angústia e a solidão por ela carregada. Tentando não tomar partido na história, seu interior revela um conflito entre ajudar a amiga ou ficar apenas observando concretizar-se o destino dramático da moça.

É muito comum a relação da religiosidade com a solidão, pois, para realizar o que designamos diálogo individual com Deus na tentativa de ouvi-lo em oração, a solidão é necessária. O próprio Jesus assim ensinava e chamava a atenção para este fato: "Tendo despedido as multidões, subiu ao monte a fim de orar a sós. Ao chegar a tarde, estava ali sozinho" (Mt 14, 23). "E madrugada, estando ainda escuro, ele se levantou e retirou-se para um lugar deserto. E ali orava" (Mc 1, 35). "Naqueles dias, ele foi à montanha para orar, e

passou a noite inteira em oração a Deus. Depois que amanheceu, chamou os discípulos e dentre eles escolheu doze, aos quais deu o nome de apóstolos" (Lc 6, 12-13).

Freqüentemente, portanto, os religiosos buscam a solidão e, não seria diferente, portanto, nas personagens greenianas e cornelianas a presença marcante do isolamento.

2.4. Loucura e culpa

> Tem misericórdia de mim, ó Deus, segundo o teu constante amor; segundo a tua grande compaixão, apaga as minhas transgressões.
> Lava-me completamente da minha iniqüidade, e purifica-me do meu pecado. (Sal 51, 1-2)

No percurso dessas personagens que vivem dramas parecidos, também encontraremos a loucura e a culpa. Diante de tantos fatos estranhos, atitudes estranhas, tanto Daniel quanto Maria Santa estarão à beira da loucura. Na tentativa de amenizar seus dramas vão buscar alguma forma de escapar, de fugir de suas angústias, o que, contraditóriamente os fará sentirem-se mais culpados.

Daniel, de *Le voyageur sur la terre*, foge da casa do tio para se libertar da influência que este exercia sobre ele, mas logo após a fuga arrepende-se de ter mentido:

> Não tinha eu enganado meu tio? Não adianta fazer nada, uma pessoa para quem se mente (e eu tinha mentido) torna-se uma espécie de juiz e cresce aos olhos do mentiroso. Eu estava muito sensível a isso, mas a viagem dissipou rapidamente essa tristeza e abandonei-me completamente ao prazer de sonhar com uma felicidade desconhecida, olhando pela janela paisagens que eu via pela primeira vez. Na tarde do dia seguinte, cheguei até a cidade de Fairfax. (GREEN, 1997, p. 35, Tradução Nossa)[34]

---

[34] *N'avais-je pas trompé mon oncle? On a beau faire, une personne à qui l'on ment, et j'avais menti, devient une sorte de juge et grandit aux yeux du menteur. Je ressentais cela très vivement, mais le voyage dissipa bientôt cette tristesse et je m'abandonnai tout entier au plaisir de rêver à un bonheur inconnu en regardant par la*

Passada a euforia da novidade o sonho perde a força, cedendo lugar à culpa, novamente ele é tomado pela tristeza de ter partido da casa do tio e em suas palavras percebemos o arrependimento:

> Lamentei de repente o que tinha feito; vi todas as vantagens de minha vida passada, a ausência completa de preocupações verdadeiras, a liberdade que tinha de empregar meu tempo como eu o quisesse. Por que então tinha abandonado tudo aquilo? Porque meu tio me fazia passar todos os dias meia hora entediante na biblioteca! (Ibid., p. 43, Tradução Nossa)[35]

Daniel passa a achar pouco o preço que tinha que pagar para ficar naquela casa. Era a insegurança começando a rondar sua mente e a solidão já atormentando-o. Neste momento, o jovem passa a ver que não tinha um motivo tão forte para fugir. Mas agora sabia que não poderia mais voltar, pois já havia perdido a confiança do Tio, que certamente não o receberia de volta após a fuga.

Sozinho no mundo, Daniel entrega-se a longos momentos de reflexão e passa a ter consciência de suas estranhezas, mas nada fará para mudar, é como se seu destino já estivesse pré-definido:

> Novamente eu estava perturbado e, de repente, tinha a impressão de que eu fugia de alguém. Mas eu já não tinha dito que sou passível de acessos

---

fenêtre des paysages que je voyais pour la première fois. Dans l'après-midi du lendemain, j'atteignis la ville de Fairfax..

[35] *Je regrettai tout à coup ce que j'avais fait; je vis tous les avantages de ma vie passée, l'absence complète de soucis véritables, la liberté que j'avais d'employer mon temps comme je l'entendais. Pourquoi donc avais-je abandonné tout cela? Parce que mon oncle me faisait passer tous les jours une demi-heure ennuyeuse dans sa bibliothèque!*

> de terror dos quais não consigo descobrir nem a origem nem a razão? Minha doença consiste nisso. É nesse ponto que encontra-se o que há de triste e de vergonhoso em minha vida e o que me faz sofrer por não poder explicar a mim mesmo. Por que não sou como todo mundo? Às vezes tenho a impressão de que há por trás de tudo o que faço, por trás de tudo o que penso, todo o tipo de coisas que não compreenderei jamais. Essas coisas não vêm de mim, de meu cérebro? E se vêm de mim, porque continuam estranhas a mim? Será que eu não me pertenço? Haverá uma parte de mim mesmo que está fora de meu domínio? (Ibid., p. 50, Tradução nossa)[36]

Ele narra o que podemos classificar como os primeiros sinais da loucura abatendo-se sobre seu corpo. Este tipo de enfoque, o de quando a própria pessoa tem consciência de suas anormalidades, parece enfatizar ainda mais o drama sofrido. Não sabendo a razão nem a origem dos acessos que o acometem, o ser torna-se prisioneiro do seu próprio eu. Uma alma buscando a liberdade, mas que não consegue desvencilhar-se de seu corpo enfermo.

A fuga de Maria Santa, em *Fronteira*, ocorrerá de forma diferente da de Daniel, pois ela não tentará fugir de sua casa, lugar do qual, aliás, ela nunca se ausentou. Sua fuga residirá em seu relacionamento com o autor do diário que com ela terá uma estranha cumplicidade.

> Maria Santa perturbou-se de modo visível, diante de meu exame, com o meu olhar interrogador, e levou num gesto instintivo, as mãos à cabeça, enquanto uma onda de sangue quente cobria o seu rosto de intenso rubor.
> E de novo ficou impaciente, agitou as mãos vertiginosamente e contraiu os lábios em forte ríctus.

---

[36] *De nouveau j'étais troublé et il me sembla tout à coup que je fuyais devant quelqu'un. Mais ai-je dit que je suis sujet à des accès de terreur dont je ne parviens à démêler ni l'origine ni la raison? C'est là mon infirmité, c'est là ce qu'il y a de triste et de honteux dans ma vie et ce que je souffre de ne pouvoir m'expliquer. Pourquoi ne suis-je pas comme tout le monde? J'ai quelquefois le sentiment qu'il y a derrière tout ce que je fais, derrière tout ce que je pense toutes sortes de choses que je ne comprendrai jamais. Ne viennent-elles pas de moi, de mon cerveau? Et si elles viennent de moi, pourquoi me restent-elles étrangères? Est-ce que je ne m'appartiens pas? Est-ce qu'il y a une partie de moi-même qui est hors de ma portée?*

> — Demônio! – murmurou sem se voltar para mim, e, depois de algum tempo, moveu rapidamente os lábios, como se rezasse, e retirou-se em silêncio. (PENNA, 1958, p. 52)

Entre eles havia um interesse recíproco, notado e reprovado por Tia Emiliana, porque atrapalharia seus planos de fazer da moça uma Santa perante a comunidade local, e como Maria já havia aceito seu destino, ela mesma não queria admitir o interesse e lutava contra mais essa tentação.

Após tantos fatos estranhos acontecidos na casa de Maria, não podemos afirmar exatamente quais os motivos a afastavam do autor do diário, o narrador deixa implícito serem muitos, mas somente ela, no seu interior, sabia a verdade não revelada a ninguém:

> Mas desta vez não foi assim, e, decididamente, viria a "alguma coisa" que eu esperava há tanto tempo. Tive afinal o arrepio angustioso que tanto desejava, e que marcaria aquele momento em minha vida, e fiquei também imóvel diante dela, encarando ansiosamente os seus olhos baços, à espera. E fiquei muito tempo assim, até que, de repente, sem que eu percebesse a transição, senti Maria agarrada convulsivamente ao meu braço, e a dizer com raiva, com dor, em um ímpeto que, não sei explicar por quê, me pareceu sacrílego:
> — Não sou digna! mas, não sou digna! agora é tarde! depois do que se passou é tarde! é tarde! (Ibid., p. 57)

Como viviam juntos, era inevitável esse encontro mais íntimo, mas ambos o concebiam incorreto, razão pela qual Maria lutava para libertar-se de tal situação. Ela parecia humilhar-se ao dizer não ser digna, na sua visão qualquer pessoa tinha mais dignidade do que ela, pois se achava uma grande pecadora por quase ceder às tentações, ou melhor, talvez por já ter cedido totalmente às tentações no passado.

Por mais que ambos lutassem, eles iriam encontrar-se novamente, e, ficando cada vez mais próximos, seus encontros tornavam-se cada vez mais intensos:

> Da inutilidade das palavras, passei instintivamente para os gestos, necessidade irresistível das grandes compaixões, e meu braço cercou-lhe a cintura... e meus lábios tocaram sua espádua, afastando os cabelos esparsos...
> Em um movimento maquinal ela me enlaçou, e, sem uma palavra, sem volúpia, num pobre gesto, senti passar de novo, sobre nós, a fatalidade.
> Depois, afastando-me, sem raiva e sem dignidade, ela me disse com indiferença, e parecia repetir um pensamento antigo:
> — Somos duas criaturas miseráveis... (Ibid., p. 66-67)

E como sempre Maria era a primeira a voltar a si e ter consciência do delito ali cometido, ela lutava com todas as suas forças para fugir da tentação e também para proteger seu amigo, provável alvo da vingança de Tia Emiliana.

Após esse encontro com Maria, o autor do diário conheceu um senhor recém chegado à cidade, mais um visitante, que como todos os outros, sempre passava pelo casarão de Tia Emiliana para saber da Santa ou para aconselhar-se com ela.

Nasce entre eles uma estranha amizade e conhecem a região, as montanhas. Neste passeio conversam muito, fazem confissões, e o autor do diário, diante daquela paisagem, reflete muito sobre o que lhe acontecera e oque ainda estava por acontecer: daí o arrependimento e o desejo de redenção:

> Sinto confusamente – continuei, numa dolorosa agitação que me fazia vibrar o coração em golpes precipitados – sinto confusamente emanar de tudo isto como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender. (Ibid., p. 94)

Seu companheiro permanecia em silêncio, apenas ouvindo o outro que se lamentava, desejando naquele momento livrar-se de sua culpa. Talvez seu novo amigo estivesse ali justamente para lhe impor mais uma tentação, ou o destino o tivesse trazido para mais uma vez testar aquele ser.

Seu companheiro então narra lhe uma passagem bíblica lembrando ao autor do diário as tentações pelas quais também Cristo tinha passado:

> — Et dixit ei: hoec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me – sentenciou, maldosamente, o meu interlocutor, que sacudia as suas largas mangas negras.
> — O seu próprio demônio teve esse pensamento, que lhe acudiu agora, e leio nos seus olhos – e a maior tentação que achou para o Filho de Deus foi a natureza ...
> — Mas Jesus nada quis, e foi assim que se tornou mais humano, Filho do Homem.
> — Eu também nada quero da natureza nem quero conhecer seus pequenos segredos – repliquei com amargura e um grande riso.
> — Mas Jesus saiu dele próprio, e preferiu adorar o Seu Senhor – respondeu-me ele com extrema violência – e você não vê, não ouve, não sente senão a dúvida ou certeza miserável que traz em si! (Ibid., p. 95)

Aqui temos uma imagem sinistra do outro, é como se o novo amigo do autor do diário fosse a figura do próprio demônio tentando-o. Mas tentando o quê? Mais adiante veremos que há no relacionamento dos dois uma ambigüidade, criada pelo autor de *Fronteira*, sugerindo uma relação homossexual.

Antonio Candido, em *Tese e Antítese* (1964), no capítulo em que analisa *O conde de Monte Cristo*, discorre sobre os dois pólos da imaginação humana: a montanha, de onde se descortina o mundo e que sugere a sensação de poder, e a caverna, onde se ocultam os

mistérios que dão o poder, aqui nos interessa apenas a montanha. Segundo Antonio Candido, muitas coisas decisivas passam-se em pontos elevados: "Mas seria preciso ir além e avaliar o papel, nas decisões humanas, das alturas transformadas em imagem literária, em símbolo, em mito, em espaço ficcional inconscientemente escolhido." (p.5)

Para o crítico, é no Romantismo que encontramos o maior número de exemplos desse símbolo das alturas. Salienta ainda, que a imaginação do alto se alimenta de forças ganhas embaixo, o que ocorre com Edmundo, personagem de *O conde de Monte Cristo*, no momento em que olha o mundo tendo por baixo a gruta de onde sairão as condições de sua força. E a própria personagem demonstra ter consciência disso ao proferir as seguintes palavras:

> Também eu, como acontece a todo homem uma vez na vida, fui transportado por Satan à montanha mais alta da terra. Chegando lá, mostrou-me o mundo inteiro e, como dissera outrora a Cristo, disse-me a mim: "Então, filho dos homens, o que queres para me adorar?" Refleti muito tempo, porque de fato havia muito tempo uma ambição terrível me devorava o coração; e respondi: Escuta, sempre ouvi falar da Providência, no entanto nunca a vi, nem qualquer coisa que se pareça com ela, o que me leva a crer que não exista. Quero ser a Providência, pois o que no mundo reputo mais belo, maior e mais sublime é recompensar e punir. Mas Satan abaixou a cabeça e suspirou. "Estás enganado, disse, a Providência existe; só que não a podes ver, porque, filha de Deus, ela é invisível como seu pai. Nada viste que se pareça com ela, porque ela atua por meio de molas ocultas e caminha por vias obscuras; o que posso fazer é tornar-te um dos agentes dessa Providência". A transação foi feita, e talvez eu perca nela a minha alma; mas não importa, e se tivesse que recomeçar eu recomeçaria de novo. (CANDIDO, 1964, p. 6-7)

Se, nesse caso, Edmundo cede à tentação, como deixa transparecer; nos escritores católicos isso não acontecerá. Suas personagens principais, na maioria das vezes, seguem o exemplo de Cristo, não sucumbindo à sedução do diabo:

> Então Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo.
> Depois de jejuar por quarenta dias e quarenta noites, teve fome.
> O tentador chegou-se a ele e disse: Se tu és o Filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães.
> Respondeu Jesus: Está escrito: Não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus.
> Então o diabo o levou à cidade santa e o colocou sobre o pináculo do templo.
> E lhe disse: Se tu és o Filho de Deus, lança-te de aqui abaixo. Pois está escrito: Aos seus anjos dará ordens a teu respeito, e eles te tomarão na mãos, para que não tropeces nalguma pedra.
> Respondeu-lhe Jesus: Também está escrito: Não tentarás o Senhor teu Deus.
> Levou-o novamente o diabo a um monte muito alto, e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e o seu esplendor.
> E lhe disse: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares.
> Então Jesus lhe disse: Vai-te, Satanás! Pois está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás.
> Então o diabo o deixou, e chegaram os anjos e o serviram. (Mateus 4, 1-11)

Assim, a exemplo da passagem bíblica, o estranho visitante que veio para tentar o autor do diário, ocupando o lugar do diabo, não alcançou êxito algum. Começa a formar-se, assim, um paralelismo com a imagem de Cristo que somente irá configurar-se na figura do casal, Maria Santa e o autor do diário. No decorrer da narrativa acontecem ainda várias passagens semelhantes ao percurso realizado por Cristo antes da morte e ressurreição, mas tais passagens em *Fronteira* ora tem como protagonista o autor do diário ora Maria Santa. O percurso que Cristo seguiu sozinho, aqui é realizado pela dupla que também traz uma ambigüidade semelhante à de Cristo, cuja figura compreendia o plano terrestre e o espiritual, ou seja, Ele era homem e Deus ao mesmo tempo. Em *Fronteira* essa ambigüidade ocorrerá na divisão do casal, assim, enquanto o autor do diário fica no plano terrestre, Maria Santa após a morte estará no plano espiritual.

Após a partida do visitante, o autor do diário volta sua atenção a Maria Santa, cujos hábitos estranhos, cada vez mais acentuados, são por ele registrados:

> Maria Santa pusera-se a falar baixinho coisas que não se repetem, e que eu ouvia em silêncio, com o rosto entre as mãos, apoiado a uma arca. Tinha receio de interromper, se dissesse uma palavra, se fizesse um só gesto, aquele sonho em que ela se perdia, a segredar para alguém, que não era eu, e sim o seu confidente habitual e invisível, e a quem parecia querer explicar a confusão dolorosa de seus desejos, de seu corpo e de seu espírito. (PENNA, 1958, p. 130)

Nesse momento, é como se ela fizesse confidências a um ser imaginário, visto somente por ela, talvez esse seu confidente fosse seu próprio eu interior. Ainda assim, esse gesto figurava como uma atitude estranha perante os olhos dos outros que começam a notar com maior clareza sua anormalidade. Ela parecia delirar dando os primeiros indícios do que brevemente se passaria. O autor do diário assistia a tudo isso como quem observa um espetáculo.

> Em seu delírio frio, em sua febre de fantasma, os seus olhos, apesar da visível inconsciência em que estavam mergulhados, eram tão estranha e profundamente humanos, que me assustaram, quando me debrucei sobre eles, e me veio uma vaga vontade de apagar de qualquer forma aquele raio luminoso, tão puro, tão transparente em sua divina inocência, em tamanho contraste com as palavras que meus ouvidos escutavam, e que me confundiam e me enlouqueciam em sua embriaguez doente, em sua morosa deleitação. (Ibid., p. 126)

Ele escutava a tudo e parecia apreciar a cena, um prazer mórbido o fazia permanecer em silêncio, participando desse espetáculo, dessa encenação ocorrida no interior do casarão de Maria Santa. Talvez ela tivesse forças para lutar contra a vontade da Tia e também porque, no seu interior, ela acreditaria que ao entregar-se em sacrifício, estaria se redimindo de seus pecados. Na sua profunda humildade, deixaria tudo acontecer conforme a

vontade dos outros. Falamos em humildade, pois, assim como os santos que renunciam a tudo para atender ao chamado Divino, Maria também já havia renunciado a sua vida, mas tal renúncia é vista pelas outras personagens como loucura. Em *Le voyageur sur la terre*, também os sinais de loucura de Daniel começam a se acentuar em determinado momento, indicando assim a aproximação do seu trágico fim.

Nas cartas das testemunhas que tiveram contato com Daniel são narrados os momentos onde começaram a aparecer os traços de loucura do jovem.

> Ora, como não tinha entrado ninguém naquele dia, concluí que Sr. O'Donovan falava sozinho, e eu o escutava. Falava baixo demais para eu compreender tudo o que ele dizia, mas, a julgar pelo tom no qual pronunciava certas frases, compreendi que ele se condenava com muita amargura por algum erro cometido. (GREEN, 1997, p. 65, Tradução nossa)[37]

A dona do hotel em que Daniel se hospedou na cidade de Fairfax foi a primeira a notar os hábitos estranhos do rapaz. No trecho acima, ela o ouve falar sozinho e nos manuscritos do próprio Daniel, ele sempre citava um amigo com o qual conversava, chamado Paul. Agora, diante das cartas das testemunhas, constatamos que Paul era um amigo imaginário, somente Daniel o via e acreditava em sua existência.

Diante dos acontecimentos e das feições de Daniel, todos começam a julgá-lo louco.

> Agora, tudo me levava a crer que esse jovem era louco. Em seguida, tive um medo terrível que, entretanto, eu dominava e que não deixava

[37] *Or, comme il n'était entré personne ce jour-lá, j'en conclus que M. O'Donovan parlait tout seul, et je l'écoutait. Il parlait trop bas pour que je pusse saisir tout ce qu'il disait, mais à en juger d'après le ton dont il prononçait certaines phrases, je compris qu'il se reprochait avec beaucoup d'amertume quelque faute qu'il avait commise.*

> transparecer nem um pouco. Mas na mesma tarde fui à casa de meu primo Thomas Thornton. Como sabe, ele leciona no curso de direito e que seria difícil encontrar alguém melhor para aconselhar. Expus para ele todo o caso. Ele escutou sem me interromper, depois concluiu de minha narrativa que, sem poder dizer que o jovem O'Donovan tinha de fato enlouquecido, era possível acreditar que ele sofria de uma grande perturbação moral e que, em todo caso, era conveniente observá-lo de perto. (Ibid., p. 67, Tradução nossa)[38]

Outras pessoas passam a prestar atenção em Daniel para tentar compreender o que está acontecendo com o jovem. A dona do hotel conta o caso de Daniel a seu primo, pois ela começa a se preocupar com a situação, e este, após ouvir tudo, confirma lhe que o jovem precisa de cuidados. M. Thornton passa a freqüentar o hotel para observar Daniel de perto, e testemunha um desses momentos de delírio de Daniel O'Donovan narrando-o em seu depoimento:

> Eu não parava de segui-lo com os olhos, mas ele não parecia se dar conta de que eu o observava. Seu olhar estava fixo na porta daquele pequeno cômodo do qual eu lhe tinha falado, aquele que comunica com o quarto de vestir. Tive vontade de lhe perguntar o que ele olhava com tanta atenção, quando percebi que ele estava falando sozinho. Seus lábios moviam-se rapidamente e eu ouvia uma espécie de murmúrio. Eu não era o único a ouvi-lo. Meu vizinho olhava Daniel com uma expressão de medo. (Ibid., p. 74-75, Tradução nossa)[39]

O momento narrado por M. Thornton foi o último de Daniel dentro do hotel, logo em seguida, ele saiu em direção a seu destino. Todos que ali se encontravam foram

---

[38] *Maintenant, tout me portait à croire que ce jeune homme était fou. J'en conçus aussitôt une peur horrible que je maîtrisai cependant et dont je ne laissai rien paraître, mais l'aprè-midi même je me rendis chez mon cousin Thomas Thornton. Vous savez qu'il enseigne le droit et qu'il serait difficile de trouver quelqu'un de meilleur conseil. Je lui exposai toute l'affaire. Il m'écouta sans m'interrompre, puis il conclut de mon récit que, sans pouvoir dire que le jeune O'Donovan avait positivement perdu l'esprit, il était permis de croire qu'il souffrait d'un grand trouble moral et qu'en tout cas il convenait de le surveiller.*

[39] *Je ne le quittais pas des yeux, mais il ne paraissait pas se rendre compte que je l'observais. Son regard était fixé sur la porte de cette petite pièce dont je vous ai parlé, celle qui communique avec l'antichambre. J'eus envie de lui demander ce qu'il regardait avec une telle attention, quand je m'aperçus qu'il parlait tout seul. Ses lèvres remuaient très vite et j'entendais une sorte de murmure. Je n'étais pas le seul à l'entendre. Mon voisin regardait Daniel avec une expression de crainte.*

testemunhas do estranho fato vivido por Daniel, pois ele falava sozinho diante dos outros, mas talvez na sua visão era Paul dizendo em seu ouvido coisas que o motivaram a sair correndo em direção ao rio. Paul seria aqui a tentação de Daniel, a sua consciência doente, a imagem do mal perturbando sua alma e levando-o à morte.

Nas obras abordadas neste trabalho podemos notar que todas as personagens são tentadas por uma voz vinda de seu interior, das profundezas de suas almas, que só elas escutam.

Cornélio Penna, em outro de seus romances, *A Menina Morta,* confere à loucura um enfoque diferente do que vimos até agora. Esta obra nasceu da inspiração do escritor em um quadro cujo título leva o mesmo nome do livro.

O romance relata a devoção de um povo pela imagem da pequena menina que morre muito cedo. A narrativa inicia com o velório da criança, cuja curta existência deixa marcas profundas nos moradores do grande latifúndio escravocrata. O espaço é uma grande fazenda de café no Vale do Paraíba, com muitos agregados e trezentos escravos e os senhores sofrem um drama íntimo, contido pelo orgulho. Paralelo ao drama da morte, também ronda o local o pressentimento da revolução social e econômica, e a conseqüente extinção do trabalho escravo. A criança, amada por todos, poderia ser o único elo de esperança e salvação para aquele grupo de pessoas, mas torna-se apenas um símbolo, e sua sombra vai perdurar como uma punição sobre os senhores desumanizados. Com o retorno da irmã mais velha da menina morta, todos transferem para a jovem o que sentiam pela outra. Esta é então feita herdeira da fazenda, mas com a perda dos pais, nada consegue fazer para salvar a propriedade da decadência.

Com os dilemas que assolam a grande fazenda, o Comendador foge e a senhora é tomada pela loucura. Como as demais personagens de Cornélio Penna, neste

romance as personagens encontram como possibilidade de escape a fuga e a loucura, metáforas da morte, que é uma solução radical.

2.5. A morte como libertação

> Ó minha alma, espera somente em Deus; dele vem a minha esperança.
> Só ele é a minha rocha e a minha salvação; é ele a minha defesa, não serei abalado.
> Em Deus está a minha salvação e a minha glória; a rocha da minha fortaleza e o meu refúgio estão em Deus. (Sal 62, 5-7)

No percurso das personagens cornelianas e greenianas percebemos que vários elementos se reiteram, como os conflitos religiosos, a humildade, a submissão perante seus opressores, a angústia reforçada pela solidão, a culpa por erros do passado ou pelas tentações do presente e todos estes elementos juntos culminam em uma conseqüente loucura. Diante dos fatos, um final feliz para estas personagens seria impossível, portanto, resta-lhes como única saída a morte.

Em uma de suas obras, Penna foge um pouco dessa linha, pois o romance em questão já se inicia tendo a morte como elemento principal e a partir dela se desenvolverá toda a narrativa.

Em *A Menina Morta*, o autor constrói um enredo denso e fortalecedor do tema sombrio e obscuro que sempre projeta em suas personagens um sentimento de morte. Logo após o evento do enterro da menina, temos uma cena em que o comendador entra pela primeira vez, após a partida do corpo, na grande sala do oratório onde havia ficado exposto o corpo da criança:

> O Senhor parou petrificado quando viu que ao ser tirada a mesa onde estivera exposto o corpo da menina tinham ficado algumas marcas dos pés do móvel que era todo de jacarandá maciço, e os riscos pareciam sinais de luta como se tivessem arrastado alguém que se agarrasse a tudo em selvagem defesa e resistência. Todavia, ergueu o busto com energia e caminhou para a porta que dava saída para o quadrado da fazenda com passagem pelo alpendre. Depois de apagar a vela e colocar o castiçal no chão fez fogo com grande isqueiro tirado da algibeira do casaco que ainda vestia e apanhou rapidamente uma lanterna de furta-fogo, habitualmente guardada debaixo do banco de ferro que ali havia decerto para essas ocasiões, e com ela oculta pela própria roupa desapareceu na escuridão. (PENNA, 1958, p. 787)

Era como se aquele pequeno ser, ali presente, se recusasse a partir de sua casa, e aqueles sinais representavam um prenúncio de que ela deixaria marcas não apenas no chão, mas também nos moradores da fazenda, os quais não conseguiriam livrar-se de sua imagem e esta perduraria por décadas transformando-se não em um símbolo de um ser, mas símbolo da história que ainda estava por acontecer naquelas propriedades. Apesar dessas lembranças causarem dor, o pai da menina morta conseguia camuflá-las em seu orgulho e tentava manter a sua imagem forte, de poder.

Em seguida, segue-se o silêncio, que não dura muito, pois da casa grande era possível ouvir o barulho vindo da senzala. Os escravos, a seu modo, lamentavam a partida da menina que era para eles um raio de luz, uma esperança de bondade em meio a tanto sofrimento e terror dos quais eram vítimas freqüentes. Eram tratados como bichos e assim são retratos pelo autor:

> Apesar do silêncio e da paz profunda que reinava no terreiro calçado de grandes lajes branquicentas, apesar da noite espessa que por ele se estendia, vultos tão negros quanto ela movimentaram-se sutilmente e espreitaram escondidos pelas grandes colunas de madeira feitas de tronco de árvores enormes apenas desbastadas pela enxó dos carpinteiros cativos e que formavam a varanda do lado da senzala das mucamas. Parecia soturno

> bailado muito leve, em que as aves noturnas tomassem parte, ou seus protagonistas estivessem fantasiados de veludo preto, com sandálias de lã e fugissem de um lado para outro em corridas ágeis e silenciosas. (Ibid., p. 787)

Os escravos tornam-se animais e são vítimas desse processo de animalização, eles não têm para onde fugir, pois a fuga pode representar a morte. Mas eles não são nesse romance, as únicas vítimas do processo; a casa grande também é denominada como "monstruoso animal". Ela é para os senhores a fera que aprisiona, lugar em que habitam seus medos, seus lamentos, e guarda seus sofrimentos reprimidos.

A casa, junto às grandes palmeiras imperiais, formava uma grande "muralha espectral". Há aqui uma harmoniosa junção da casa com a natureza, ambas dividem os mesmos dramas e, na descrição do autor, elas surgem como um enorme fantasma, e o capítulo termina com "... toda a natureza mergulhada em interminável sono..." (Ibid., p. 788). Esse sono pode não ser apenas o da natureza, mas uma alusão ao sono profundo que abaterá todo o latifúndio que caminhava rumo à decadência.

Neste romance, o autor usa palavras como "escuridão", "silêncio", "noite espessa", "soturno", "aves noturnas", "espectral". Esses vocábulos são responsáveis pelo clima pesado, obscuro e fúnebre que percorrerá toda a narrativa de *Menina Morta*. Como pano de fundo da morte da pequena menina, há todo um povo escravizado sofrendo com a miséria da situação de servilidade a que são obrigados. Eles também lamentam a perda da criança, mas seus sofrimentos parecem ser ignorados, pois não são vistos como gente mas sim, como bichos, não tendo portanto direito a emoções, a lágrimas. Ao contrário, na casa grande, o Senhor não se dá o direito de chorar, de sofrer, justamente pelo poder que exerce, por ter que parecer superior perante seus escravos. Assim, de formas opostas, todos são obrigados a reprimir suas lágrimas não podendo expressar, como gostariam a dor de suas almas.

A esperança só retornará à fazenda no capítulo cinqüenta e sete em que a jovem Carlota, irmã da menina morta, retorna para casa. Todos, principalmente os escravos, ficaram radiantes com a chegada da moça. Esperança ilusória, pois a jovem não conseguirá salvar a fazenda da decadência, principalmente após ficar sozinha, sem os pais para a ajudarem.

A menina morta era agora só um quadro na parede, aquele mesmo quadro que inspirou Penna a escrever o romance. É instigante notar que a protagonista desta história é uma criança morta cuja presença perdura o tempo todo na narrativa. Mais instigante ainda é pensar que nosso escritor teve como musa inspiradora a fúnebre figura de uma menina morta sobre seu caixão, cuja imagem ficou eternizada em um quadro.

Para contar sua história o autor desenhou paisagens ainda mais fúnebres que a da própria morta. Criou um clima tão estranho e denso que se fecharmos os olhos e tentarmos imaginar a fazenda descrita no romance, poderemos visualizar um espaço no qual a luz nunca está presente, como se todos os dias fossem nublados e a chuva fosse cair a qualquer momento.

Esse clima se intensifica pela falta de comunicação entre as pessoas, o silêncio é latente e, apesar dos muitos moradores da casa grande, é como se cada um estivesse só, pois a comunicação é difícil: uns não falam por medo, outros por orgulho...

Em *A Menina Morta*, o escritor talvez tenha traído o seu projeto inicial, nessa obra o clima de mistério, as longas reflexões individuais, a angústia de uma única alma, não considerando que são tão marcantes como nas demais obras do escritor. O romance registra a angústia de todo um grupo de pessoas, são muitas as almas que choram e não há mistério. Por outro lado, há grande riqueza de detalhes na descrição da condição de um povo obrigado a servir.

Para a maioria dos escritores católicos a morte terá um sentido libertador, e costuma ser retratada como meio de aproximação do divino e fuga do caos terrestre. A morte como libertação será narrada, sobretudo por Penna e Green, de forma poética, sensibilizando os leitores, que acompanham todo o sofrimento das personagens e, gradativamente, também passam a ver a morte como a única solução possível para os dramas ali vividos.

Julien Green, com seu estilo mais objetivo e linear, apresenta nos a morte já no início da história, conferindo ao seu texto um caráter quase jornalístico, como podemos constatar a seguir:

> Um pouco antes de atravessar a cidade, o rio corre entre dois muros inclinados, cheios de pedras, que ficam mais altos na medida em que se sobe corrente acima e que se envereda pelo campo. Não foi difícil, portanto, imaginar a cena do acidente. O jovem passeava, à noite, sem dúvida, nos arredores da cidade. Sem ver onde ia, chegou à beira do rio escondido pela escuridão. A terra está encharcada por uma tempestade recente. Ele escorrega de repente e, sem conseguir equilibrar-se, precipita-se sobre as rochas que o dilaceram e cai no rio onde se afoga. (GREEN, 1997, p. 9-10, Tradução nossa)[40]

O narrador apresenta o fato com detalhes, mas se mantém imparcial. Sua objetividade no relato dos acontecimentos evita a identificação por parte do leitor, logo de início, do drama da personagem. Somente em seguida, o narrador colocará o leitor a par da história, mostrando quais foram os passos da personagem antes de sua morte.

Julien Green oferece nos primeiramente a visão do próprio Daniel, por meio dos manuscritos do jovem, encontrados por um pesquisador, os manuscritos reforçam a

---

[40] *Un peu avant de traverser la ville, le fleuve coule entre deux murs déclives, hérissés de rochers, et qui gagnent en hauteur à mesure qu'on remonte le courant et qu'on s'enfonce dans la campagne. On n'eut donc pas de difficulté à imaginer la scène de l'accident. Le jeune homme se promenait, de nuit, sans doute, dans les alentours de la ville. Sans voir où il va, il arrive au bord du fleuve que l'obscurité lui cache. La terre est détrempé par une averse récente. Il glisse tout à coup et, avant de pouvoir se retenir, il est précipité sur les rochers qui le déchirent, et retombe dans le fleuve où il se noie.*

impressão de veracidade da história. Em seguida, o autor apresenta cartas de testemunhas que tiveram algum contato com Daniel antes de sua morte. Esses depoimentos mostram visões exteriores dos acontecimentos, revelando a estranha personalidade de Daniel. A junção dos fatores cria uma incerteza sobre a morte do jovem gerando o suspense: suicídio ou assassinato?

Nesse sentido, a obra de Green assemelha-se ao romance policial, mas não podemos enquadrá-la nesse gênero pois, ao texto de Green, não importa esclarecer a morte, mas refletir sobre a maneira como a personagem desapareceu. Também em relação a produção romanesca de Cornélio Penna, alguns críticos apontaram semelhanças com o romance policial, mas como em Green, nele não interessa esclarecer os crimes e sim traçar o percurso das vítimas até o seu momento final.

Em *Fronteira*, Cornélio Penna oferece inicialmente todos os fatos e elabora lentamente o caminho da personagem rumo ao seu destino. Somente no final ocorre o ápice do romance com a morte de Maria Santa:

> As enormes imagens, envoltas em veludos, rendas e franjas, os ramalhetes de flores de prata, hirtos e agressivos, os candelabros a escorrerem cera, as salvas de prata com seus óbulos, os crentes de joelhos, ou de pé, recolhidos e em êxtase, tudo desaparecera, e eu tinha, diante de mim, apenas um quarto mortuário comum, uma pobre câmara ardente onde repousava o corpo de minha amiga.
> Mais uma vez meu espírito se voltou sobre si mesmo, interrogando-se com inquietação ...
> Entraram senhoras vestidas de luto, com gestos de cerimônia, e eram também recebidas cerimoniosamente por Tia Emiliana, que trazia uma renda preta na cabeça, distintivo das viúvas, e oferecia um copo de água benta, onde mergulhavam um ramo e aspergiam o cadáver. (PENNA, 1958, p. 162)

Vemos aqui o lento processo de que Cornélio Penna lança mão para narrar o velório de Maria. Por meio da visão do autor do diário, desenha-se o cenário ao redor do corpo da personagem já sem vida.

Temos nas duas histórias elementos comuns, temas semelhantes, mas o clima criado pelos escritores é diferente, pois na construção da narrativa está imbuído o talento individual de cada um.

O enterro de Daniel é feito de maneira bem mais discreta, dadas as incertezas sobre sua morte.

> Entretanto, estava tão claro na noite de sua morte, que muitas pessoas recusaram-se a acreditar que ele pudesse ter vindo até a beira do rio sem vê-lo a seus pés, e, supondo que por uma razão ou outra ele tinha desejado criminalmente dar cabo de sua vida, elas propuseram que ele fosse enterrado em um espaço reservado do cemitério e sem as cerimônias habituais. Tanto fizeram e apresentaram razões tão plausíveis, que acabaram aceitando sua opinião e o rapaz foi enterrado como queriam. (GREEN, 1997, p. 10, Tradução nossa)[41]

Devido à suspeita de suicídio, Daniel foi privado de um enterro com todos os rituais esperados pois os fatos indicavam a culpa do jovem pela morte, sua humildade, seu sofrimento, suas aflições em vida foram ignorados e desconsiderados por todos. Para a comunidade, alguém que dá fim à própria vida não é digno de nenhum tipo de reconhecimento. Era preciso evitar a propagação desse fato para que outras almas atormentadas não seguissem o exemplo de Daniel. O enterro de Maria Santa, entretanto,

---

[41] *Cependant il faisait si clair la nuit de sa mort que plusieurs personnes refusèrent de croire qu'il eût pu venir jusqu'au bord du fleuve sans le voir à ses pieds, et, supposant que pour une raison ou pour une autre il avait criminellement voulu mettre fin à ses jours, elles proposèrent qu'on l'enterrât dans un coin réservé du cimetière et sans les cérémonies habituelles. Elles firent tant et présentèrent des raisons si plausibles qu'on allait se ranger à leur avis et enterrer le jeune homme comme elles le désiraient.*

ocorreu com todas as cerimônias habituais, principalmente por se tratar de uma santa, ao menos para a comunidade local:

> E esta contou-me, com a sua assustada simplicidade de negra velha, que as senhoras da cidade, logo que souberam que o enterro de Maria Santa ia ser feito simplesmente, se tinham reunido, compraram metros e metros de veludo branco e rendas de prata, tinham devastado seus jardins e quintais, e, depois de revestir com o pano precioso o pobre caixão preto, tinham carregado nos ombros, primeiro sua tampa, transbordante de lírios, logo a seguir o esquife, onde do cadáver surgia apenas o rosto, de entre as mesmas flores, e quase encoberto pelo véu e pela grande grinalda de botões de laranjeiras.
> As moças e meninas, de trajes virginais, com laços de fita azul à cintura, atravessaram, cantando, as ruas da cidade, e transportaram lentamente a sua Santa até o cemitério, onde tinham feito abrir uma cova no meio de sua principal alameda, ainda inteiramente vazia. A bênção foi-lhe dada por Padre Olímpio que chorava, e olhava perturbado para três figuras de preto, que conversavam baixinho, e riam à socapa. (PENNA, 1958, p. 165-166)

Ainda que as cerimônias deste enterro tenham sido preparadas pelas senhoras da comunidade e não por parentes, pois Tia Emiliana nem ao menos é citada, ele foi bem mais representativo que o de Daniel. Havia no enterro de Maria algo de místico, de sagrado, deixando-a assim mais digna do que o jovem de *Le voyageur sur la terre*.

Em *Fronteira* não haverá ao redor da morte de Maria Santa o mesmo suspense e dúvida existentes em relação à morte de Daniel. Em nenhum momento a hipótese de suicídio é levantada no caso de Maria, apesar de não ficar evidente o que a levou ao óbito, pois a sua suposta santidade a preservou de qualquer culpa. Haverá sim, um possível crime, uma morte mal explicada, do ex-noivo de Maria:

> Crime? A sua lembrança fora se apagando em mim, como um ruído que se afasta.

> Muitas vezes me interroguei com surpresa, sem saber que responder às minhas próprias perguntas.
> Já ninguém se lembraria, certamente, de nada ...
> Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e a figura contraditória de Nico Horta vivia, latente, ao meu lado, ocultava-se em meandros de minha memória, cercava-me e confundia-me disfarçada em idéia de morte, de suicídio, ou em pressentimentos vagos e misteriosos. (Ibid., p. 35)

Paira na narrativa um mistério que não é revelado, pois ele chegou à casa de Maria Santa, sua noiva, para visitá-la, e dali saiu apenas o seu corpo sem vida. Houve uma investigação sobre a morte do rapaz, mas em nenhum momento ela foi esclarecida. Apenas o autor do diário, amigo de Maria, parece descobrir algo, talvez uma pista, algum vestígio do crime ocorrido naquela casa:

> Aproximei-me do leito, e contemplei-o com olhar suspeitoso.
> Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espraiaram-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar.
> Pareciam de sangue seco, restos de crime ...
> Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado ...
> Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias ...
> Pareciam de sangue!
> Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos.
> Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga. (Ibid., p. 59-60)

O autor do diário, ao entrar em um dos quartos daquele casarão, depara com um cenário que, se não lhe revela o autor do crime, mostra-lhe talvez o porquê da morte daquele rapaz.

Nico Horta levou Maria a ceder a uma tentação, cometendo assim um crime contra sua "santidade" e por essa violação ele pagou com a vida. Quem teria lhe tirado a vida? Talvez a própria Maria em momento de descontrole, ou a Tia, para esconder o pecado da sobrinha. Maria teria, nesse momento, iniciado seu martírio, ela devia sentir-se criminosa por ter cedido à tentação e por ter levado seu noivo à morte.

Neste contexto, a morte não tem uma função libertadora, mas de desencadeadora dos conflitos pelos quais a personagem passará. O mesmo acontece em *Le voyageur sur la terre*, quando morre a tia de Daniel, seu único alicerce, única proteção contra a opressão do tio, ela é estranhamente levada, desencadeando assim os conflitos da personagem:

> Minha tia morreu mais ou menos quando meus quinze anos terminavam. Não chorei por ela, mas imediatamente senti muito sua falta. Na mesma tarde de sua morte, fui ao quarto em que ela trabalhava habitualmente e sentei-me em sua poltrona. Vi os loureiros que faziam sombra na janela de meu tio, depois o portão do jardim e, acima do muro de tijolos, os sicômoros da praça. Ao me levantar, derrubei o cesto onde minha tia guardava sua lã; senti uma certa tristeza ao ver rolar entre meus pés os novelos cinza que eu conhecia tão bem e fiquei olhando para eles por alguns minutos sem poder me decidir a recolocá-los no lugar. (GREEN, 1997, p. 24, Tradução nossa)[42]

O falecimento da tia de Daniel adquire o mesmo significado da morte do noivo de Maria. A ausência da tia torna a vida da personagem bem mais difícil gerando, assim, todos os problemas que o levarão à fuga. Ao mesmo tempo, essa partida constitui uma libertação, pois a tia também vivia sob a opressão de um casamento infeliz.

---

[42] *Vers la fin de ma quinzième année, ma tante mourut. Je ne la pleurai pas, mais elle me manqua tout d'un coup. L'après-midi même de sa mort je me rendis à la chambre où elle travaillait d'ordinaire et m'assis dans son fauteuil. Je vis les lauriers qui ombrageaient la fenêtre de mon oncle, puis la grille du jardin et au-dessus du mur de brique les sycomores de la place. En me levant je renversai le panier où ma tante mettait sa laine; j'eus quelque tristesse à voir rouler entre mes pieds les pelotes grises que je connaissais si bien et je les considérai quelques minutes sans pouvoir me résoudre à les remettre en place.*

Outro fator comum que envolve a morte nos dois textos é a água como elemento premonitório, anunciando às personagens a proximidade da inevitável partida.

Em *Le voyageur sur la terre* esse elemento surge nos sonhos de Daniel:

> A aurora clareava o céu e eu vi grande quantidade de água borbulhante que se precipitava com violência entre duas muralhas de rochedos. Às vezes, a água formava um vazio no meio da corrente e eu percebia um abismo de onde se elevavam clamores longínquos, mas ondas impetuosas o recobriam logo em seguida. Então ouvi a voz de Paul que bradava: A fonte das águas vivas ! e ao mesmo tempo eu caía no chão. (Ibid., p. 48, Tradução nossa)[43]

Nessa citação podemos constatar que, mais do que um aviso, o sonho de Daniel seria uma antecipação do momento de sua morte. Talvez essa fala de Paul no sonho corresponda exatamente às palavras ouvidas por Daniel antes de sua corrida em direção ao rio. A mesma água presente neste sonho seria a água que abraçaria o jovem, levando-o para o outro lado, forçando-o a realizar a passagem.

A expressão "Fonte das águas vivas" também pode indicar quem seria Paul na mente de Daniel. Na Bíblia encontramos as seguintes referências:

> Quem crê em mim, como diz a Escritura, do seu interior fluirão rios de água viva. (João 7, 37-38)
> Águas profundas são as palavras da boca do homem, mas ribeiro transbordante é a fonte da sabedoria. (Provérbios 18, 4)
> Certamente Deus é a minha salvação; confiarei e não temerei. O Senhor Deus é a minha força e o meu cântico; ele se tornou a minha salvação.
> Vós com alegria tirareis águas das fontes de salvação. (Isaías 12, 2-3)

---

[43] *L'aube éclairait le ciel et je vis de grandes eaux bouillonnantes qui se précipitaient avec violence entre deux murailles de rochers. Parfois l'eau se creusait au milieu du courant et j'apercevais un abîme d'où montaient des cris lointains, mais des vagues impétueuses le recouvraient aussitôt. Alors j'entendis la voix de Paul qui criait: La source des eaux vives! et en même temps je tombai à terre.*

A partir da leitura desses excertos, podemos concluir que Paul pode representar a configuração do próprio Cristo chamando Daniel ou apenas um mensageiro que o guiará no caminho para o encontro com Deus. E a morte do jovem seria, portanto, o chamado ao qual ele atendeu.

Algumas testemunhas tentam justificar a morte de Daniel como conseqüência de uma febre, ou ainda, como uma graça recebida pelo jovem naquele dia. A graça divina pode ser o elemento que atinge as personagens centrais das obras de Green e Penna; após recebê-la elas iniciam o percurso rumo à morte terrestre, seguindo em direção à vida espiritual:

> Penso simplesmente que ele foi vítima de um acesso de febre do tipo mais comum e que é um crime não o ter cuidado melhor dele. Meu irmão não pensa assim. Ele ficou sabendo tudo sobre esse caso e sua opinião é que Daniel O'Donovan foi, como ele diz, tocado pela graça; mas, acrescenta ele, esta graça age quase sempre segundo a personalidade da pessoa que a recebe. Ela converte os brandos pela persuasão, ela derruba os violentos e orgulhosos. Na alma desse louco, ela teria agido (ousaria eu escrever isso?). Mas é ele quem fala: ela teria agido loucamente, ou sabiamente, se observarmos do ponto de vista terreno ou do ponto de vista da providência. Ele ainda diz que esta morte precoce é uma bênção e que ela encerra, no momento certo, uma vida de incertezas e de miséria espiritual. (GREEN, 1997, p. 77, Tradução nossa)[44]

Miséria espiritual - não seria exatamente o objetivo da graça divina libertar aqueles que se encontram em miséria espiritual? Essa graça o teria abatido justamente para

---

[44] *Je pense tout simplement qu'il a été victime d'un accès de fièvre chaude de l'espèce la plus ordinaire et qu'il est criminel de ne pas l'avoir mieux surveillé. Mon frère n'est pas de cet avis. Il s'est tenu au courant de toute cette affaire et son opinion est que Daniel O'Donovan a été, comme il dit, frappé de la grâce; mais, ajoute-t-il, cette grâce agit souvent selon le caractère de la personne qui la reçoit. Elle convertit les doux par la persuasion, elle jette en bas les violents et les orgueilleux. Dans l'âme de ce fou elle aurait agi, oserai-je l'écrire? Mais c'est lui qui parle, elle aurait agi follement, ou sagement, suivant qu'on se place au point de vue terrestre ou au point de vue providentiel. Il dit encore que cette mort précoce est une bénédiction et qu'elle termine au bon moment une vie d'incertitude et de misère spirituelle.*

libertá-lo de sua vida incerta, poupá-lo do tormento em que vivia. Na citação acima, parece-nos ser a voz do próprio Green confidenciando seu martírio espiritual.

Em *Fronteira*, a personagem Maria Santa, ao entregar-se ao martírio do jejum e deixar-se espetar pelos alfinetes dos visitantes, parece sacrificar-se. O autor do diário entende seu sacrifício, talvez por isso não faça nada para resgatá-la daquela situação:

> Levantei-me e apoiei-me ao encosto da cadeira, como se me encostasse ao rebordo de um despenhadeiro ...
> E subiu-me às narinas um perfume quente, humano, misto de sangue e sândalo, que me tomou a garganta, numa embriaguez acre.
> — Deixei-me cair de joelhos, tremendo, e disse com voz sufocada:
> Talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia ...
> Ela afastou-se vivamente, como a um contato escaldante, e, tornando-se ainda mais pálida, murmurou, entre dentes:
> — Talvez? ... talvez ... talvez eu queira salvar-me!
> E parou alguns instantes, refletindo, como se procurasse, dolorosamente, no fundo de si mesma, alguma coisa para dizer-me, e que me ocultasse definitivamente o seu pensamento, ou o esclarecesse de forma total.
> Depois, num sopro:
> — Ou talvez ... queira perder-me ... (PENNA, 1958, p. 106)

O autor do diário pensa que Maria ofereceu-se em sacrifício apenas para salvá-lo, mas nas palavras dela instaura-se a dúvida, talvez ela pretendesse salvar-se ou mesmo perder-se de vez. O certo é que ela queria libertar-se de seu martírio, fugir de sua prisão.

O sacrifício de Maria assemelha-se ao de Jesus, crucificado, pregado vivo na cruz. Maria Santa, assim como o Cristo, ofereceu-se em sacrifício: enquanto Jesus foi perfurado por pregos, a jovem foi perfurada por alfinetes. Jesus se sacrificou para salvar a humanidade, Maria também se sacrificou para salvar sua alma e a daquele que nutria por ela um estranho sentimento, o autor do diário:

> Quando chegaram ao lugar chamado Caveira, ali crucificaram Jesus e com ele os dois criminosos, um à direita e outro à esquerda.
> Jesus disse: Pai, perdoa-lhes, pois não sabem o que fazem. Repartindo as vestes dele, lançaram sortes.
> O povo estava olhando, e as autoridades zombavam dele, dizendo: Aos outros salvou, salve-se a si mesmo, se é o Cristo, o escolhido de Deus.
> Igualmente os soldados o escarneciam e, chegando-se a ele, apresentavam-lhe vinagre, dizendo: Se tu és o Rei dos Judeus salva-te a ti mesmo.
> Também por cima dele estava uma inscrição, em letras gregas, romanas, e hebraicas: ESTE É O REI DOS JUDEUS.
> Um dos criminosos crucificados o insultava, dizendo: Se tu és o Cristo, salva-te a ti mesmo e a nós.
> Mas o outro o repreendeu, dizendo: Tu nem ainda temes a Deus, estando na mesma condenação?
> Nós, na verdade, com justiça, pois recebemos o que os nossos feitos mereciam. Mas este nenhum mal fez.
> Então disse: Senhor, lembra-te de mim quando entrares no teu reino.
> Respondeu-lhe Jesus: Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso.
> Já era quase a hora sexta, e houve trevas em toda a terra até à hora nona, pois o sol se escureceu. E o véu do templo rasgou-se pelo meio.
> Jesus clamou com grande voz: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito. Havendo dito isto, expirou. (Lucas 23, 33-46)

Este ato foi considerado a maior prova de amor de Deus pelos homens, pois conforme as Escrituras, Ele enviou seu filho para morrer pela humanidade, oferecendo-lhe a salvação. Por intermédio de Jesus seria possível ao homem encontrar a reconciliação com Deus, assim como no sacrifício de Maria, na passagem bíblica e em *Fronteira* observamos, a morte oferecida em espetáculo ao povo. Ao contrário de Maria, que não era Santa, embora todos acreditassem que realmente ela o fosse, Jesus proclamava ser o Cristo e, julgado blasfemador, foi crucificado.

Podemos dizer que Cornélio Penna faz uma releitura do sacrifício de Cristo valendo-se da imagem de Maria Santa, ou pelo menos da imagem construída pela Tia. Nesse caso o que parecia ser não o era, ou seja Maria parecia ser Santa sem o ser, enquanto, segundo a passagem bíblica, Jesus era o salvador, mas a multidão não acreditava em suas palavras. E,

conforme já relatamos, esta releitura do percurso de Cristo se configura não apenas na personagem Maria Santa mas também no autor do diário.

Se após a crucificação de Cristo, o sol sumiu dando lugar às trevas, também em *Fronteira*, quando a morte de Maria aproxima-se o tempo escurece e a chuva começa a cair. O elemento água surge como se avisasse aos moradores daquela cidade as mudanças que ali aconteceriam:

> As chuvas começaram a cair, insistentes, intermináveis, isolando, com suas imensas e espessas cortinas, primeiro a cidade, os caminhos perdidos na lama, onde se enterravam os carros e as tropas, as barreiras da estrada de ferro mais próxima, que escorriam pesadamente dos morros e sepultavam os trilhos sob grandes massas moles, que a tudo se agarravam e penetravam em toda a parte, depois a casa, transformada a rua fronteira em um rio de águas negras e rápidas, e a parte baixa dos fundos em um enorme lago de águas frementes, tamboriladas constantemente pelas gotas que caíam sem cessar, e faziam, nos telhados, um ruído de punhados de moedas, atiradas por antigos demônios. (PENNA, 1958, p. 109)

Vemos a forte chuva chegar para isolar a cidade e depois a casa, talvez para que fosse preparada a passagem de Maria; era este o aviso de um novo momento aproximando-se.

Se considerarmos o simbolismo do elemento água, veremos que suas definições vão ao encontro do processo sugerido nas narrativas. Segundo Cirlot:

> Uma antiga divindade irlandesa chamou-se *Domnu*, que significa "profundidade marinha". Nos tempos pré-históricos, a palavra *abismo* parece ter sido usada exclusivamente para denotar o insondável e misterioso. Em suma, as águas simbolizam a união universal de virtualidades, *fons et origo*, que se encontram na precedência de toda forma ou criação. A imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. O simbolismo do

> batismo, estreitamente relacionado com o das águas, foi exposto por São João Crisóstomo (Homil. In Joh, XXV, 2): "Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição . . . Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente". A ambivalência deste texto não é só aparente: a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual, nesta particularização do simbolismo geral das águas.
> [. . .]
> Por outro lado, a água é o elemento que melhor aparece como transitório, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra. Por analogia, mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição. (CIRLOT, 1984, p. 63-65)

Este é exatamente o mesmo processo buscado pelas personagens abordadas nesta pesquisa, que se empenham em morrer no plano terrestre para viver no espiritual. Essa transformação é sugerida pela presença da água e tais idéias completam a explicação anterior a respeito da expressão enigmática *la source des eaux vives* várias vezes repetida em *Le voyageur sur la terre*.

A água simbolizando mudanças, transformações, se dará também em outros romances católicos, como é o caso de *Mundos Mortos*, de Octávio de Faria:

> Como morava perto da praia, não teve dúvida: mudou rapidamente de roupa e foi tomar um banho de mar. Ia quase nu, sem nenhuma vergonha do corpo exposto – ao contrário do que lhe acontecia sempre. E, ao voltar, uma hora depois, já a noite começando a cair, percebeu que era como se tivesse vindo outra criatura, totalmente diferente; sentia-se limpo, de novo cheio de ar para respirar, capaz de ver claro diante de si. Não sabia, naturalmente, como se operara a modificação. Contudo, tentava recriá-la: o tempo todo, fora olhando as casas, as pessoas; no mar, preocupara-se com as ondas, com a beleza do céu, com o horizonte confundido com a água lá ao longe, com o agradável que era, numa tarde quente, poder mergulhar, furar as ondas, deitar na areia descansando, armazenar fresco para uma noite inteira de prisão no quarto; de volta, olhara de novo pessoas e casas, interessado em tudo que via, quase despreocupado... E o resultado final estava ali: chegara em casa outra criatura do que aquela saída uma hora antes, disposto a reagir contra a vida que vinha tendo, a não se deixar arrastar mais como um simples trapo humano. Inexplicavelmente sentia forças para tudo isso, para muito mais, para tudo o que quisesse. (FARIA, 1962, p. 248)

A passagem em questão assemelha-se mais ao Batismo, em que ocorre a revigoração da alma. Nesse caso, Roberto, personagem atormentada, encontra a tranqüilidade após o banho de mar, e, mesmo sem compreender como, reconhece ter sofrido alguma mudança. Aqui, contudo, a transformação não foi tão intensa como em *Fronteira*, cuja personagem precisou morrer no plano físico para que a mudança se concretizasse.

Podemos dizer que no romance de Penna, após a morte de Maria Santa, as personagens alcançam seus objetivos e a liberdade tão desejada, mesmo caminhando para lados opostos:

> E, com a imagem de Maria Santa, surgiu em mim, pela primeira vez, a alegria pura ...
> Um curioso sorriso brincava em meu espírito e me guiava, em meu avançar lento e confiante para a tranqüilidade final e procurada.
> Com um movimento de esquecido medo, quis envolver-me, de novo, em meu sudário, que se desfizera em cinzas, e senti cruelmente a sua risível insinceridade ... o renascimento de meu corpo se fazia, lento e com dolorosas intermitências, mas talvez se completasse, e espantasse para sempre as sombras que me cobriam de sofrimento e de confusão.
> [...]
> Via-me, agir, como se fosse outra pessoa, e só a lembrança dos fatos e gestos vinha à minha memória. Não me recordava das impressões, de nenhuma das reflexões despertadas em mim pelos acontecimentos desses tempos, e que tinham adormecido, até então, em um sono de paz mortal.
> O sentimento confuso de minha franqueza, a pobreza que me amedrontava, tornava-me mais caro o apoio finalmente encontrado em Maria, e um sol novo iluminava as minhas idéias, antigamente sombrias, e agora vagas, e muito brancas.
> A morte devia vir muito mansa, muito leve ... (PENNA, 1958, p. 167)

Nesse excerto, vemos que Maria se sacrificou, mas obteve sua liberdade, enquanto o autor do diário continuou vivo libertando-se, através da morte da amiga, das antigas aflições e dos mistérios, com a morte dela ele começava a ressuscitar, a (re)viver. O

autor do diário e Maria Santa, juntos, parecem formar a imagem do Cristo morto e ressuscitado, confirmando o paralelismo que constatamos. A palavra "sudário", utilizada pelo autor do diário na citação anterior, revela que também ele participou deste sacrifício; é como se ambos formassem uma única pessoa e, enquanto ela foi crucificada, ele ressuscitou, o que confirma nossa hipótese de leitura:

> No primeiro dia da semana bem cedo, elas foram ao sepulcro, levando as especiarias que tinham preparado. Acharam a pedra removida do sepulcro, mas quando entraram, não encontraram o corpo do Senhor Jesus. Estando elas perplexas a esse respeito, de repente pararam junto delas dois homens, com vestes resplandecentes. Elas ficaram tão atemorizadas, que se curvaram com o rosto em terra, mas os homens lhes disseram: Por que buscais entre os mortos quem está vivo? Ele não está aqui mas ressurgiu. Lembrai-vos do que vos disse, estando ainda na Galiléia: É necessário que o Filho do homem seja entregue nas mãos de homens pecadores e seja crucificado, e ao terceiro dia ressurja. (Lucas 24, 1-7)

Enquanto na Bíblia todo o percurso de crucificação e ressurreição configura-se na figura única de Cristo e seu corpo desaparece do plano terrestre, pois já se encontrava no espiritual, em *Fronteira,* esse percurso é concluído na figura de Maria e do autor do diário, que não se sabe homem ou mulher, um artifício talvez proposital do escritor para que fosse possível essa conjunção mística, na qual mais se afirma o dualismo entre os planos terrestre e espiritual.

Uma imagem clara da morte como salvação para as personagens ocorrerá no clima descrito por Cornélio Penna no dia da morte de Maria Santa:

> Portas que batem com violência, chamados e gritos, passos apressados, e um choro alto, longo e lúgubre, como um cântico misterioso, que dominava o coro confuso formado pelo ruído dos peregrinos e visitantes que

> despertavam em sobressalto. E o sol rompeu, radiante, sem que eu tivesse pressentido a sua chegada, tudo iluminando e transformando.
> Ergui-me, rapidamente, do leito onde me recostara, e onde me parecera ter dormitado, e, sem compreender ao certo o que fazia, obedecendo instintivamente o apelo de vida que vinha de fora, lancei sobre os ombros algumas peças disparatadas de vestuário, e dirigi-me, quase a correr, para o quarto de Maria, de onde me parecia partir aquele gemido incessante, modulado como um uivo sobre-humano, e que despertava em mim uma certeza sombria e maléfica.
> Quando cheguei, compreendi que era tarde. (PENNA, 1958, p. 169)

Vemos que, após cessar a chuva forte, anterior à morte da jovem, ocorre o único momento em *Fronteira* onde o sol brilha, fazendo surgir a luz naquela casa sempre escura, sombria. A luz também figura como um aviso e mostra que as trevas, o martírio, a prisão, acabavam e davam lugar a uma nova vida. Era a promessa de salvação realizando-se. Com sua morte, Maria cumpria, enfim, sua missão.

Orlandi explica a dissemetria entre os planos temporal e espiritual, traçando um paralelismo entre ambos que talvez nos expliquem como entender o caminho escolhido por Daniel e Maria:

Temporal	/	Espiritual
morrer	para	viver
não ver	para	ver
perder-se	para	salvar-se

(ORLANDI, 1996, p. 257)

Vemos neste quadro revelar-se exatamente o que as personagens buscaram: para viver no plano espiritual precisaram morrer no temporal. A loucura as cegou para que pudessem conceber o plano divino e perderem-se neste mundo para alcançar a salvação no mundo espiritual.

Esse quadro vai ao encontro do pensamento cristão e parece ser o princípio da grande inquietude de todas as personagens expostas: renegar o físico, renunciar a tudo e a todos, negar o prazer terrestre, para só então atingir o plano superior, atingindo a salvação.

Esta forma de viver das personagens pode ser verificada também na Bíblia, em que nos deparamos com as "regras do viver santo":

> Portanto, se fostes ressuscitados com Cristo, buscai as coisas que são de cima, onde Cristo está assentado à destra de Deus.
> Pensai nas coisas que são de cima, e não nas que são da terra.
> Pois morrestes, e a vossa vida está oculta com Cristo em Deus.
> Quando Cristo, que é a nossa vida, se manifestar, então também vós vos manifestareis com ele em glória.
> Fazei, pois, morrer a vossa natureza terrena: a prostituição, a impureza, a paixão, a vil concupiscência, e a avareza, que é idolatria.
> Por essas coisas vem a ira de Deus sobre os filhos da desobediência.
> Nelas também em outro tempo andastes, quando a vossa vida era dominada por elas.
> Agora, porém, despojai-vos também de tudo: da ira, da cólera, da malícia, da maledicência, das palavras torpes da vossa boca.
> [...]
> Portanto, como eleitos de Deus, santos, e amados, revesti-vos de compaixão, de benignidade, de humildade, de mansidão, de longanimidade. (Colossenses 3, 1-12)

Trata-se portanto das virtudes que almejam todos os Santos e dos vícios dos quais fogem. Eles se martirizam para obter a felicidade no outro plano como a escolha de São João da Cruz e São Francisco de Assis, por exemplo, que renunciaram às suas posses para viver na miséria. São portanto inúmeras as histórias de martírio e de renúncia que conhecemos sobre pessoas que tornaram-se Santos e que alcançaram viver de acordo com o que prega a Bíblia.

III - A ILUSÃO DO SOBRENATURAL

Para que serve o homem?
para estrumar flores?
para tecer contos?
para servir o homem?
para criar Deus?
Sabe Deus do homem?
E sabe o demônio?
Como quer o homem
ser destino, fonte?
Que milagre é o homem?
Que sonho, que sombra?
(ANDRADE, C. D. In: Contemplação e Libertação, 1995, p. 18.)

No período de formação do grupo de escritores católicos na França e posteriormente no Brasil, a crítica literária em geral manifestava dúvidas quanto à designação para os romances destes escritores, romances católicos, romances de inspiração religiosa ou romances místicos. Na verdade, ocorria uma junção de todos estes elementos. A inspiração religiosa decorria do catolicismo fervoroso dos recém-convertidos e a religião, sendo por natureza mística, possibilitará a presença do sobrenatural; no entanto ele configura-se como um sobrenatural "possível" no cotidiano daqueles que cultivam uma vida de intensa religiosidade. Esse elemento sobrenatural, formado na mente do homem religioso, será responsável por explicar, nas narrativas, todas as coisas estranhas que acontecem às personagens e também os fatos não explicáveis pela ciência - esses serão atribuídos à intervenção divina.

O sobrenatural surge nos romances católicos em decorrência da espiritualidade, isto é, do misticismo e da fé. Os cristãos, quando se deparam com o inexplicável, crêem em tais fatos devido a sua fé. É o que acontece em relação aos milagres,

concretizados pela existência da fé. Portanto, esse fato "estranho" aos olhos dos incrédulos passa a ser aceitável e é desse tipo de sobrenatural sutil e místico que tratamos aqui.

Nenhuma obra evoca mais essa sobrenaturalidade, proveniente da crença, do que a Bíblia, assim sendo, nada mais natural que os escritores católicos, engajados que eram, também fizessem o mesmo em seus romances, sobretudo por ser a Bíblia a inspiração deles.

Dentro dessa temática, incluem-se as obras de Penna e Green, marcadas por um sobrenatural sutil, situado na fronteira entre dois mundos: o temporal e o espiritual.

3.1. Na fronteira do sobrenatural

Nas duas obras aqui abordadas podemos perceber, além de temas comuns, um clima, criado pelos autores, que provoca no leitor a mesma sensação de estranheza. Não podemos confirmar aqui a existência de marcas evidentes daquilo que os teóricos denominam fantástico, ao menos não nestas duas obras tomadas como referência para este estudo. Talvez outros romances dos escritores analisados admitam uma abordagem do fantástico e possam filiar-se a esse gênero. De qualquer forma, o que constatamos em *Fronteira* e em *Le voyageur sur la terre* é apenas o que vamos designar ilusão do sobrenatural, ou seja, a idéia de algo estranho acontecendo, desencadeada a partir do cenário desenhado pelos autores. O clima, envolvendo as histórias narradas, fornece nos essa ilusão. Assim, podemos constatar que ambas as obras estacam na fronteira do sobrenatural, não chegando a alcançá-lo explicitamente.

Para criar a ilusão do sobrenatural, um fator de grande importância é a descrição do cenário em que se passará a ação.

Fronteira, por exemplo, tem como pano de fundo a cidade de Itabira, em Minas Gerais. Segundo Carolina Maia Gouvêa (1979), esta região, com seus casarões antigos, as lendas e as montanhas que a circundam, sugere um ambiente propício para um clima sombrio e ambíguo, próprio ao fantástico: "Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois cria o efeito fantástico", afirma Todorov (1975, p. 31).

Nesse romance hesitamos freqüentemente entre admitir o sobrenatural ou optar por uma explicação lógica, natural dos eventos. Para Carolina M. Gouvêa, ao clima sombrio e ambíguo, próprio do fantástico, pode associar-se a idéia de transgressão (social e individual):

> Em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (GOUVÊA, 1979, p. 174)

Portanto, apesar de ser uma narrativa interiorizada, que privilegia a introspecção e trata de assuntos como a morte e o além, o romance não abandona inteiramente aspectos sociais e históricos que confrontam a lenda e a realidade social.

O narrador de *Fronteira* revela uma consciência crítica em relação a tudo o que o cerca. Para ele, a descrição do "casarão" mineiro integra o cenário das montanhas, e as personagens que ali habitam integram a lenda.

> Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos. (PENNA, 1958, p. 17)
>
> Casas berrantes de oca, ao lado de paredes alvíssimas, cegas de luz, trepavam em desordem pela rua em forte ladeira, ao encontro do edifício da cadeia, muito grande, espapaçado lá no alto, todo cheio de sinais misteriosos, traçados em suas velhas paredes pelas crianças, pelo tempo e pela umidade. (Ibid., p. 33)

Na obra de Green, o cenário também vai colaborar para criar a estranheza, por meio da descrição do narrador desenha-se uma paisagem propícia para o sobrenatural. Esse tipo de paisagem sugerindo dias sempre fechados, sem sol, vai perdurar no decorrer da narrativa:

> A igreja presbiteriana, da qual nossa casa era separada apenas por um quintal e uma ruela, estorvava a vista de minha janela. Parecia-me que ela estava ainda mais perto quando eu a via de minha cama, pois então ela escondia todo o céu. Era construída conforme modelo de uma igreja de Londres. Esta igreja me entristecia e suas pedras negras me pareciam sinistras. Haviam me contado que antigamente ela tinha sido parcialmente destruída por um incêndio durante o qual a torre, gravemente atingida pelas chamas, caiu, finalmente, fumegante, no teto de uma casa vizinha. Por sua vez incendiada, essa casa foi inteiramente queimada no espaço de algumas horas; nós morávamos na casa que foi construída no lugar da casa incendiada. Assim, nunca olhava a nova torre da igreja sem pavor: se ela por sua vez ela caísse, cairia exatamente no meio de meu quarto.
> No último dia do ano, exatamente à meia-noite, um tumulto fora do comum me acordava de sobressalto. Cantos se elevavam, dominados pelo lamento dos sinos. Eu via então a igreja consumir-se em chamas. Uma luz brilhante a envolvia como uma auréola e fazia com que parecesse toda branca e fantástica. Eu temia que ela pegasse fogo de repente e, com o horror que eu tinha de morrer de morte violenta, eu me atirava de joelhos junto à porta e rezava com fervor para que minha vida fosse poupada. (GREEN, 1997, p. 15-16, Tradução nossa)[45]

---

[45] *La vue, de ma fenêtre, était obscurcie par l'église presbytérienne dont notre maison n'était séparée que par une cour et une ruelle. Il me semblait qu'elle était plus près encore lorsque je la voyais de mon lit, car alors elle me cachait le ciel tout entier. Elle était construite sur le modèle d'une église de Londres. … Cette église m'attristait et les pierres noires m'en paraissaient sinistres.On m'avait raconté qu'autrefois elle avait été en partie détruite par un incendie au cours duquel la flèche, longtemps travaillée par les flammes, s'était abattue enfin, toute fumante, sur le toit d'une maison voisine. Incendiée à son tour, cette maison avait brûlé entièrement en l'espace de quelques heures ; nous habitions celle qu'on avait bâtie à sa place. Aussi ne regardais-je jamais la nouvelle flèche de l'église sans effroi : si elle s'abbattait à son tour, ce serait juste en travers de ma chambre.*

Ao escolher as palavras “sinistra” e “fantástica”, o narrador reforça a estranheza do fato narrado. O incêndio se repete, mas desta vez não atinge a casa, queima apenas a Igreja. Esse episódio é narrado de forma confusa despertando, no leitor, dúvidas quanto à realidade do incêndio, já que poderia tratar-se de fantasia decorrente do temor da personagem. Essa confusão desencadeia na narrativa, certo clima sobrenatural.

Em *Fronteira* e em *Le voyageur sur la terre* vamos encontrar esse elemento: histórias estranhas cultivadas oralmente. Conteúdos lendários inseridos nos textos possivelmente com o objetivo de intensificar o clima obscuro e representar, assim, as estranhezas ou coincidências vivenciadas por todo ser humano.

A representação dessas situações intensifica-se em determinados trechos do romance. Em *Fronteira*, o apelo ao estranho ocorre com maior intensidade em alguns capítulos, por exemplo no capítulo XXXIV, no qual o narrador caminha pelo jardim com Maria Santa e sente uma presença misteriosa, que lhe dá calafrios. Ele chega a sentir o respirar de alguém mas não consegue vê-lo, apenas sente o passar de um vulto.

A estranheza do fato sugere a possibilidade de a passagem enquadrar-se às condições de existência do fantástico:

> Definição do fantástico: este exige que três condições sejam preenchidas:
> - é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados;

Le dernier jour de l’année, à minuit juste, un tumulte extraordinaire m’éveillait en sursaut. Des chants s’élevaient, dominés par le grondement des cloches. Je voyais alors l’église flamboyer. Une lumière rayonnante l’enveloppait comme un nimbe et la faisait paraître toute blanche et fantastique. Je tremblais alors qu’elle ne prît feu tout d’un coup et, dans l’horrible crainte où j’étais de mourir de mort violente, je me jetais à genoux près de la porte et priais avec ferveur pour que ma vie fût épargnée.

> - esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem. O papel do leitor é confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra;
> - é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". (TODOROV, 1975, p. 39)

Assim, de acordo com a definição de Todorov, *Fronteira* e *Le voyageur sur la terre* apresentam características da literatura fantástica. Essa hesitação, um dos fatores principais para a existência do fantástico, é um dos elementos responsáveis pelo estranhamento nos romances de Penna e Green. Em *Fronteira*, o narrador se depara com fatos incomuns e, devido a suas reflexões, sabemos que ele duvida o tempo todo da natureza desses acontecimentos. Uma de suas principais dúvidas é se Maria seria realmente "santa" ou apenas uma atriz a encenar o jogo da tia, Dona Emiliana, a "bruxa", o "ente mágico", e se ele estaria, dessa forma, participando de toda a farsa ali armada.

Todorov ainda afirma que:

> O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Ibid., p. 31)

Isto se passa a todo o momento nas duas narrativas e inquietantes interrogações predominam nas reflexões dos narradores. Ocorre também a falta de compreensão dos acontecimentos, perturbando o narrador. No entanto, considerando somente as dúvidas e interrogações do narrador, não podemos classificar os romances de Penna e Green como fantásticos, ainda que alguns fatores sugiram a classificação.

Todorov salienta que:

> Todo o "suspense" de uma novela repousa no fato de os acontecimentos inexplicáveis serem contados por alguém que é ao mesmo tempo um dos heróis da história e o narrador: trata-se de um homem como os outros, sua palavra é duplamente digna de confiança; em outros termos, os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: excelentes condições para que o fantástico apareça. (Ibid., p. 92)

Em *Fronteira*, o narrador-personagem não só faz parte da história, como também é o autor do diário, cujo conteúdo "confessional", de intimidade, conquista a confiança do leitor. Em *Le voyageur sur la terre* não temos um único narrador, mas vários, e todos, inclusive o principal, Daniel, são pessoas comuns. Primeiro, temos o jovem relatando em seu diário seus dias de angústia, em seguida, as cartas de testemunhas, pessoas que conheceram o jovem, relatando o contato tido com ele. E mesmo a tia, já morta, deixa como herança estranhas histórias para povoarem a mente atormentada de Daniel.

> Ela me contava frequentemente lendas irlandesas, dentre as quais algumas me afligiam por seu caráter estranho. Misturavam-se nelas muita bruxaria e muita devoção. Eu não me cansava de ouvi-las, mas essas histórias me enchiam de medo e me causavam pesadelos. Uma delas me parecia mais curiosa e mais aterrorizante que as outras. Era a história de Frank Mac Kenna.
> Frank Mac Kenna quis de qualquer jeito caçar uma lebre em um domingo de manhã. Seu pai proibiu, mas depois, como persistia em seu intento, seu pai rogou uma praga de uma maneira assustadora : « Queira o Céu que você não volte vivo para casa, se você for à caça no dia do Senhor. » Mas Frank não o escutou e partiu com seus companheiros. Minha tia me explicava então que ele era um “condenado”, isto é, que ele foi levado à morte por algo fatal.
> Eu sempre esperava que Frank Mac Kenna se salvasse no final, mas ele sempre morria a mesma morte misteriosa: sempre era encontrado deitado no chão, na montanha, no meio de um círculo que ele tinha traçado com seu bastão. Minha tia acrescentava que seu chapéu estava abaixado sobre seus olhos e seu livro de missa aberto e colocado sobre sua boca. Ele foi

> levado para casa dele em uma mortalha. De fato, as palavras do pai tinham sido ouvidas. (GREEN, 1997, p. 20-21, Tradução nossa)[46]

Mais bizarro ainda é notar que a frase pronunciada na história contada pela Tia: "*...il était poussé à la mort par quelque chose d'irrésistible"*, pode perfeitamente ser repetida em relação a Daniel, como uma espécie de premonição antecipando o futuro do rapaz. Vemos, então, duas histórias estranhas se fundindo, com seus protagonistas levados do mundo de forma inexplicável.

Como em *Le voyageur sur la terre*, também *Fronteira* contém histórias bizarras contadas por outros ao narrador, histórias populares transmitidas oralmente e que acabaram tomando forma de lenda. Penna busca neste tipo de oralidade um reforço para a configuração do clima de obscuridade de suas obras, logrando obter efeitos de grande intensidade, atraindo o leitor pelo efeito de estranheza e, ao mesmo tempo, prendendo-o pelo suspense.

É interessante observar como, também no epílogo, o autor brinca com o leitor, tentando livrar-se de qualquer responsabilidade, e ao mesmo tempo sugerindo a "veracidade" do diário, a "veracidade" da existência de Maria Santa, que ele próprio não havia conhecido. E, mais uma vez, a oralidade é realçada: a história de Maria Santa teria chegado ao autor

---

[46] *Elle me racontait souvent des légendes irlandaises dont quelques-unes me frappaient par leur caractère étrange. Il s'y mêlait beaucoup de sorcellerie et beaucoup de piété et je ne me fatiguais pas de les entendre, mais elles me remplissaient de crainte et me donnaient de mauvais rêves. L'une d'elles me paraissait plus curieuse et plus terrifiante que les autres. C'était l'histoire de Frank Mac Kenna.*

Frank Mac Kenna voulut à toute force chasser le lièvre un dimanche matin. Son père le lui défendit, puis, comme il persistait dans son dessein, il le maudit d'une manière effroyable : "Fasse le Ciel que tu ne reviennes pas en vie chez nous, si tu vas à la chasse le jour du Seigneur." Mais Frank ne l'écouta pas et il partit avec ses compagnons. Ma tante m'expliquait alors qu'il était fey, c'est-à-dire qu'il était poussé à la mort par quelque chose d'irrésistible ....

J'espérais toujours que Frank Mac kenna serait sauvé à la fin, mais il mourait toujours de la même mort mystérieuse et on le retrouvait toujours couché par terre dans la montagne, au milieu d'un cercle qu'il avait tracé avec son bâton. Et ma tante ajoutait qu'il avait son chapeau rabattu sur les yeux et son livre de messe ouvert et posé sur sa bouche. On le rapporta chez lui sur une civière. Ainsi les paroles du père avaient été entendues.

apenas por meio de uma velha parenta, a qual também a teria ouvido de sua mucama, que era a mesma de Maria Santa.

Para configurar esse clima de estranheza o autor usa, com freqüência, comparações com entes "mágicos".

> Eu a via agora, com seus gestos regulares, para lá e para ca, a enrolar o fio em torno da figura sagrada.
> Lembrava-me vagamente de minhas leituras antigas, onde passavam bruxas e feiticeiras de terras longínquas. (PENNA, 1958, p. 47)

Tal tipo de comparação surge também em meio as descrições que faz quando imagina a forma como Tia Emiliana dorme.

> — Tia Emiliana vai para a gaveta – disse eu, repetindo um velho gracejo, porque me parecia que a pobre senhora não se deitava em sua cama, à noite, como toda gente, mas era guardada por qualquer fada má, no gavetão da cômoda ventruda de seu quarto, com saquinhos de alcanfor e de ervas em torno. (Ibid., p. 49)

Neste mundo de bruxas, feiticeiras, fadas, não poderia faltar a presença de espíritos que apenas são sentidos sem que ninguém os veja:

> Nessa mesma noite, muito mais tarde, ao passear no jardim silencioso e devastado, senti uma presença misteriosa, e a escuridão parecia viver, palpitando lentamente e fazendo perceber o seu respirar surdo.
> [. . .]
> Calou-se subitamente, porque justo nesse momento a presença invisível passou por nós, e o mesmo arrepio que me fez estremecer, sacudiu as espáduas de Maria em um choque brusco.

> [. . .]
> Talvez até mesmo eu me fora, também, e ali ficara somente o meu fantasma, entre os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim.
> Senti, depois uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas em garra enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até a boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito ...
> Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e, já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime. (Ibid., p. 64)

Os dois sentem nesse momento uma presença estranha, mas a palavra "crime" no fim da citação remete-nos a uma interpretação sensual. Talvez o autor estaria aqui sugerindo a tentação a que ambos estavam cedendo, pois para a "Santa" qualquer tipo de relacionamento é um crime e, para aquele que se envolve com ela, uma profanação. É como se um espírito maligno os empurasse um ao encontro do outro.

Os medos e dúvidas do narrador vão perdurar até o final da narrativa e, apesar de libertar-se da tentação com a morte de Maria, ele não se livra de suas dúvidas. Também os mistérios não terminam no final das páginas do diário. O autor ainda insere palavras suas ao romance, o que mantém o suspense e o clima sobrenatural:

> Tendo conversado muitas vezes com a mucama, não pude dar um passo atrás no seu passado e no daqueles que tinha conhecido e assistido em sua vida íntima, mas tive a compreensão bem clara de que achara em sua fé total e tranqüila um abrigo, um refúgio de amor e de proteção muito forte, que me defenderia do medo que sentia prolongar-se em mim, inexplicado, quando vi que juntos com o diário, estavam os papéis deixados pelo Juiz.
> Como tinham vindo parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu ... (Ibid, p. 166-167)

Podemos constatar em todas as passagens que o sobrenatural, em nenhum momento, é explícito, permanecemos sempre na margem do estranho, e de um estranho de caráter apenas ilusório.

3.2. O duplo

Todorov (1975), ao classificar os temas do fantástico, separa-os em dois grupos: os “temas do eu” e os “temas do tu”, o primeiro tem como princípio norteador a problemática do limite entre matéria e espírito, compreendendo a multiplicação das personalidades (o duplo), a ruptura do limite entre sujeito e objeto e a transformação do tempo e do espaço (o tempo psicológico corresponde aqui com o universo psicótico). O segundo, “temas do tu”, têm como princípio norteador o desejo sexual, que compreendem o diabo e a libido (afirmação da sexualidade *vs* negação da religiosidade, ou vice-versa), o incesto (transformações do desejo), o homossexualismo (indefinição sexual), o sadismo (crueldade, torturas) e a morte (conseqüência natural dessa cadeia de temas).

Louis Vax (1974) também alinha vários temas do fantástico, em *L'art et la littérature fantastique*, desdobrando-os em: a) "as fronteiras do fantástico": feérico (encantado, maravilhoso), as superstições populares, o horrível, o macabro, a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria, a fábula, o ocultismo, a psiquiatria, a psicanálise, a metafísica; e b) "alguns motivos fantásticos": lobo, vampiro, as partes separadas do corpo humano, os distúrbios da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade do espaço e do tempo, a regressão.

Penna e Green inserem em seus textos alguns desses elementos podemos constatar que tanto os temas do "eu" quanto os temas do "tu", mesclados aos elementos do fantástico apontados por Vax, são sutilmente sugeridos pelos dois autores.

Nesta fase do trabalho, destacaremos a questão do duplo, pois a partir desse elemento os outros surgem como conseqüência das complicações causadas pelo primeiro.

Em *Le voyageur sur la terre*, Green coloca a questão aos poucos e o leitor só perceberá a problemática no final da obra. No início, o autor nos narra o encontro de Daniel e seu duplo com a mesma naturalidade que narraria o encontro de uma personagem com outra:

> O desconhecido me cumprimentou com a cabeça. Ele era alto e vestia-se com muita simplicidade com um terno azul-escuro de corte antigo. Seu rosto era duro e voluntarioso. Parecia mais velho que eu e, logo de início, acreditei que o conhecia sem poder me lembrar onde eu já o havia visto. Surpreendi-me em não ter escutado sua aproximação.
> [...]
> — Aposto que você está aqui duas semanas adiantado e que você acabou de saber disso. Estou enganado?
> Fiz um sinal com a cabeça.
> — Adivinhei sem dificuldade, ele continuou, porque estou na mesma situação. Mas estou vendo que você nem mesmo encontrou um quarto, ele disse, olhando minha mala. Eu também não. Você quer que procuremos um quarto juntos?
> [...]
> Hesitei por um instante. Pareceu-me, de repente, que muitas coisas dependiam de minha resposta, mas o estranho tinha um olhar honesto que me levou a decidir favoravelmente. Eu estava, além do mais, feliz por encontrar alguém tão gentil em um lugar em que não conhecia ninguém. (GREEN, 1997, p. 37-38, Tradução nossa)[47]

---

[47] *L'inconnu me salua en inclinant la tête. Il était grand et vêtu avec beaucoup de simplicité d'un costume bleu foncé, taillé à l'ancienne mode. Son visage était dur et volontaire. Il paraissait plus âgé que moi et tout d'abord je crus que je le connaissais sans pouvoir me rappeler où je l'avais vu.*

Je m'étonnai de ne pas l'avoir entendu s'approcher.

[...]

— Je devine que vous êtes ici en avance de deux semaines et que vous venez de l'apprendre. Est-ce que je me trompe?

Je fis un signe de tête.

— Je l'ai deviné sans peine, reprit-il, parce que je suis dans le même cas. Mais je vois que vous n'avez pas même trouvé une chambre, dit-il en regardant ma valise. Moi non plus. Voulez-vous que nous en cherchions une ensemble?

[...]

Neste primeiro encontro de Daniel com seu novo amigo não é possível ao leitor perceber a importância deste fato na vida do jovem. Ele acabava de fazer o primeiro contato com aquele que viria a ser seu mártir.

Sem se dar conta do mal que a amizade representava, Daniel vai aos poucos deixando-se encantar pelo outro, talvez devido à necessidade de um apoio, de alguém para escutá-lo:

> Seus traços são irregulares e grosseiros; entretanto há algo de tão singular em seu olhar, algo tão calmo e ao mesmo tempo tão terrível, que parece que seu rosto brilha. Sinto que ele não pode nem se enganar nem fazer o mal. Sinto além disso que, sem me desprezar, ele vê toda a fragilidade que há em mim, que ele é o único que pode me guiar. (Ibid., p. 54-55, Tradução nossa)[48]

Como por um encantamento, o ser diante de Daniel consegue conquistar o rapaz e este passa a vê-lo como um guia. Rapidamente, Paul tem para si toda a atenção do jovem, que deposita nele sua confiança e de quem passa a depender totalmente. Fatos estranhos, no entanto começam a ocorrer. Após conquistar a amizade de Daniel, o outro partirá sem explicações, deixando-lhe apenas um bilhete:

> Ao acender a lâmpada, encontrei sobre a mesa um bilhete assinado com o nome Paul. Eu o li e o deixei cair logo em seguida. Ele continha estas

---

J'hésitai un instant. Il me sembla tout à coup que beaucoup de choses dépendaient de ma réponse, mais l'étranger avait un regard honnête qui me décida. J'étais, de plus, heureux de trouver quelqu'un d'aussi obligeant dans un endroit où je ne connaissais personne.

[48] *Ses traits sont irréguliers et massifs; cependant il y a quelque chose de si singulier dans son regard, quelque chose de si calme et de si terrible, qu'il semble que son visage rayonne. Je sens qu'il ne peut ni se tromper ni faire le mal. Je sens de plus que, sans me mépriser, il voit toute la faiblesse qu'il y a en moi, et qu'il est seul à pouvoir me guider.*

> palavras: virá alguém forte que cuidará de você e que o conduzirá em todos os caminhos de sua vida, se você não oferecer resistência a ele. (Ibid., p. 57, Tradução nossa)[49]

As palavras de Paul sugerem um tom profético, como se anunciassem a vinda do Profeta, conforme consta no texto bíblico: "Como está escrito no profeta Isaías: Eu envio meu anjo diante da tua face, o qual preparará o teu caminho" (Marcos 1, 2), ou ainda, "Eu lhes suscitarei um profeta do meio de seus irmãos, semelhante a ti; porei as minhas palavras na sua boca, e ele lhes falará tudo o que eu lhe ordenar" (Deuteronômio 18, 15).

A figura enigmática de Paul, assim como outras tomadas ao conjunto da obra de Green, será interpretada de várias maneiras pela crítica. Barcellos, por exemplo, associa a personagem ao que ele designa homoerotismo:

> Em *The Apprentice Psychiatrist* (1920), *Christine* (1924), *Léviathan* (1926), *Les clefs de la mort* (1927) e *Le voyageur sur la terre* (1927), a figura do outro aparece sempre envolta em mistério e ambigüidade, chegando muitas vezes a pôr em crise a subjetividade do personagem central. Seria legítimo e defensável ler nesse mistério e nessa crise da subjetividade por ele provocada algum tipo de relação com o homoerotismo? É essa a nossa questão. (BARCELLOS, 2001, p. 122)

O crítico considera ser *Le voyageur sur la terre,* o mais bem acabado de todos os textos de Green, pois nesta obra o romancista melhor articula o enigma, o mistério, a fascinação pelo outro, a crise da subjetividade, o desdobramento da personalidade e a loucura.

Ao abordar a relação de Daniel com Paul, Barcellos constata elementos da literatura fantástica:

---

[49] *En allumant la lampe je trouvai sur la table un billet signé du nom de Paul. Je le lus, le laissai retomber aussitôt. Il contenait ces mots: Il viendra quelqu'un de fort qui te prendra sous sa garde et te conduira dans tous les chemins de ta vie, si tu ne lui résistes pas*.

> Na narrativa de Daniel, assim que ele chega a Fairfaix, poucos dias antes de sua morte, trava conhecimento com um rapaz, Paul, com quem desenvolve uma relação de camaradagem; para os outros personagens, porém, esse rapaz simplesmente parece não existir: algumas cenas narradas por Daniel, em que ele está em companhia de Paul, são narradas também por outros personagens, mas, nelas, Daniel está só. Como se vê, trata-se de um exemplo acabado de literatura fantástica, em que o leitor se mantém indeciso entre várias hipóteses naturais e sobrenaturais de reconstituição do plano diegético. (Ibid., p. 126)

O estudo de Barcellos, portanto, comprova nossas colocações e amplia ainda mais a questão do duplo em outro sentido, o da homossexualidade. Para o crítico, é possível notar que na atração de Daniel por Paul insinua-se um componente erótico; o momento em que isto fica mais evidente figura nesta passagem:

> Seu rosto tinha um ar tão calmo e tão firme que tive prazer em contemplá-lo nesse momento de incerteza. Percebi que minha tristeza de momentos antes se devia talvez por sua ausência, pois ao vê-lo retomei coragem e lhe agradeci por ter vindo. [...] Tinha também a impressão de que minha vida, ou melhor, uma parte entediante e medíocre de minha vida, chegava ao fim, e que uma outra, mais feliz e mais ativa, ia começar nessa mesma noite. Entretanto, não podia acusar a mim mesmo de nenhuma falta grave, mas isso precisamente me parecia como um erro, uma espécie de pecado de omissão. (GREEN, 1997, p. 45, Tradução nossa)[50]

Vemos o próprio Daniel por em dúvida sua sexualidade ao mencionar o prazer que sentia ao observar e sentir a presença do outro. Também para o crítico não fica claro

---

[50] *Son visage avait un air si calme et si ferme que je pris plaisir à le regarder dans ce moment d'incertitude. Je me rendis compte que ma tristesse de tout à l'heure était peut-être due à son absence, car je repris courage en le voyant et je le remerciai d'être venu. [...] Il me semblait aussi que ma vie, ou plutôt une partie ennuyeuse et médiocre de ma vie, prenait fin et qu'une autre, plus heureuse et plus active, allait commencer ce soir même. Cependant je ne pouvais m'accuser d'aucune faute grave, mais cela précisément m'apparaissait comme une faute, comme une espèce de péché d'omission.*

quem seria este outro, se um fantasma, um demônio, um desdobramento da personalidade de Daniel, uma alucinação de sua mente doentia, ou apenas o companheiro que ele gostaria de ter e que a sociedade se recusa a ver. Barcellos acrescenta, ainda, que se não está clara nesta narrativa a tematização dos desejos, de comportamentos e identidades homoeróticas, é possível detectar nos textos de Green um processo sistemático de construção de lacunas, de silêncios, de pontos de indeterminação que ajudam a caracterizar opções estéticas na linha do fantástico.

Carolina Maia Gouvêa (1979), ao abordar a questão do "duplo", constata duplicidade das personagens cornelianas em relação aos seus próprios fantasmas interiores, assim como também a sexualidade em meio a um clima fantasmagórico. Sua análise levou-a a classificar *Fronteira* como "fantástico puro", no sentido de Todorov. Já Luiz Costa Lima (1976) desconsidera a presença do fantástico. O crítico também levantou a questão do "duplo", mas contrariamente a Gouvêa, para ele, a duplicidade das personagens é vista em relação à outra personagem, outro ser, real, talvez por ele não defender esse lado sobrenatural da obra. Para Luiz Costa Lima, esse duplo pode ser, ainda, conjuntivo, quando as personagens se aproximam (Maria e o Narrador) ou disjuntivo, quando as personagens se opõem (Maria e a viajante).

Em *Fronteira,* teremos um relacionamento parecido ao de Daniel e Paul: o narrador do diário encontra um amigo, o Sr. Martins, e desse relacionamento surgirá uma dependência, uma cumplicidade, uma atração que pode ser lida também como uma tendência à homossexualidade.

> E eu trazia-o mesmo como uma presa, tal a intensa necessidade de ter ao meu lado um sentimento qualquer, uma vida que atentasse para mim, olhos ou mãos que me olhassem ou me deixassem neles tocar.
> Eu caminhava precipitadamente, maquinalmente, e, quando parava, perdia-me em um torpor estranho, uma espécie de encantamento desesperado, todo

> de calma, de incerteza, de sofrimentos vagos vividos outrora, de prazeres passados que acreditava completamente esquecidos.
> A sensação de isolamento que me apertara as fontes todo o tempo, e que me sufocara entre as paredes do quarto, tinha despertado em mim o desejo irresistível de prender aquele vulto vulgar perto de mim, e ouvir a sua confissão banal, e sofrer o seu pobre sofrimento, para integrar-me nele, para fugir ao diálogo que se travara, sem solução possível, em minha mente. (PENNA, 1958, p. 87-88)

Se com Maria qualquer relacionamento parecia impossível em decorrência de sua missão, o narrador procura apoio e segurança em outra pessoa e tenta fugir de sua prisão. Lendo a passagem, observamos que, do mesmo modo como Daniel, aqui também o narrador fala de um encantamento em relação à personagem da qual ele se aproxima, o que desencadeará a cena da tentação, como aquela vivida por Cristo na montanha.

> Quis fazer dele o meu companheiro, e dei-lhe o nome de amigo, e esqueci-me das outras pessoas que viviam ao meu lado, e que se afastaram, como figuras de um livro cuja página se voltasse.
> Saíamos juntos e eu recordava-me em voz alta das horas de minha infância, cuja triste lembrança, a balançar na atmosfera pesada e febril, com a aproximação das grandes chuvas, me embalava dolorosamente. Percorria a montanha que dominava a cidade, e falava com a minha sombra, contando-me histórias intermináveis, tal como o fizera a criança que eu fora anos antes. (Ibid., p. 89)

Estranhamente, neste outro trecho, o narrador se refere ao outro como sua sombra e não mais o chama pelo nome: estaria ele realmente presente? Ou, como Paul, seria apenas uma alucinação?

Partindo da hipótese de que este outro possa ser um espírito maligno, então teremos um paralelo de três cenas repetidas, em obras diferentes, dos escritores aqui abordados. Em *Fronteira* temos a relação entre o narrador e o Sr. Martins; em *Le voyageur*

sur la terre teremos Daniel e Paul, e também podemos encontrar semelhante passagem em *Sous le soleil de Satan*, de Bernanos.

Na obra de Bernanos, o jovem padre Donissan será tentado por uma estranha figura, um comerciante de cavalos. Como nesse texto o foco está no próprio Satanás, fica evidente ser o comerciante a figura do diabo que vem ele próprio à Terra para tentar o padre.

Em várias obras destes escritores católicos notamos que a cena da "tentação de Cristo" é reformulada e recolocada na narrativa sob ângulos diferentes. Temos, portanto, releituras da passagem bíblica sob diferentes olhares.

Ainda em Green e Penna podemos encontrar outros exemplos da problemática do duplo.

Cornélio Penna, em *Dois romances de Nico Horta*, expõe uma questão do duplo bem mais corriqueira e menos abstrata do que a tratada em *Fronteira*. Neste outro romance, teremos a imagem dos irmãos gêmeos que crescerão em clima de rivalidade. A mãe, Ana, casa-se pela segunda vez e deste casamento nascem os gêmeos a quem ela dá o nome do primeiro marido, Antônio, mais franzino, e ao outro, mais forte, dá o nome do marido atual, Pedro. O pequeno logo é apelidado Nico, e, em torno dele, se desenvolverá a narrativa. Tal denominação criará entre os gêmeos uma diferença marcada por uma hostilidade crescente e que pode ser constatada na passagem abaixo:

> Nico, assim que perdeu Pedro de vista, correu para o seu quarto, livre da presença importuna da horrível companhia do irmão. [...] E pouco a pouco, abandonado pelo presente, mergulhou de novo em seu sonho. Os medos e as trevas, em silêncio, retomaram o antigo lugar à sua cabeceira. – De súbito, no meio delas, vozes estrondam. – Gritos, chamados, assobios, perseguem um homem que corre, ocultando o rosto. – Com surpresa, com frio terror ele se reconhece no fugitivo. (PENNA, 1958, p. 224)

Em decorrência do menosprezo dos pais por Nico, o menino passará a odiar o irmão, que mesmo sendo semelhante fisicamente terá em relação a ele uma diferença simbólica, e daí nascerá toda a problemática envolvendo os irmãos; a narrativa terá como solução final, assim como nos demais romances de Penna, a loucura e a morte.

Já Julien Green, em *Se eu fosse você*, ampliará a questão do duplo no campo do sobrenatural. Sua personagem principal, Fabien, ganhará o poder de se apossar do corpo de outras pessoas, chegando mesmo a agir como os donos dos corpos ocupados. O que, no início da narrativa, é apenas o desejo de um jovem escritor, logo concretiza-se para dar forma a esta problemática.

> "Por que estou pensando em Blutaud?", Fabien se perguntou mentalmente, folheando as páginas cobertas com sua letra nervosa. Leu algumas frases que lhe pareceram tortuosas, e então pensou que, para fazer de Blutaud personagem de um romance (se ele resolvesse) seria preciso se imaginar no lugar dele e até mesmo se transformar nele ... "tornar-se Blutaud", disse Fabien em voz alta. Mas isso não estava em seu poder, menos ainda se tornar os desconhecidos que sonhava fazer viver no seu romance. Para isso seria preciso sair dele mesmo como quem sai de uma casa, em seguida usurpar a personalidade de outra pessoa, como quem se instala na casa vizinha, enfim, ver o universo com os olhos dos outros, expor ao vento outro rosto, outra forma, não ter mais nem a mesma boca, nem a mesma pele, nem as mesmas mãos... (GREEN, 1995, p. 18)

O romance que Fabien tenta escrever mas não consegue tomará forma em sua própria vida, e se de início parecia bom ser o outro, ter seus bens, sua família e sua vida; logo isto se tornará uma tortura, um martírio, e Fabien desejará voltar para seu próprio corpo, para sua própria vida. O poder de se apossar do corpo alheio lhe será dado por um velho chamado Brittomart, que o levará para um lugar bizarro.

> – Esta noite, por um favor insigne, você receberá o dom de mudar sua personalidade por qualquer outra que quiser. Poderá ser o que escolher. Toda a experiência humana, espalhada à sua volta, é oferecida a você. De um ser ao outro, segundo o capricho da sua curiosidade, você viajará como o viajante que pára numa cidade o tempo necessário para desfrutar os prazeres ou satisfazer sua sede de saber. Só conhecerá o sofrimento que quiser conhecer e terá toda a felicidade possível. A humanidade será a boca através da qual saciará sua fome. Seus dedos, seu corpo, seu corção servirão para a dilatação imensa dos seus apetites. Fabien, eu lhe dou o mundo.
> Tomou as mãos do jovem nas suas.
> – Este é o dom supremo – murmurou. – Ousará aceitá-lo?
> Fabien fechou os olhos. Uma nova força circulou nos seus braços, no seu peito.
> – Eu aceito – sussurrou ele. (Ibid., p. 45)

Também a cena, acima descrita, se assemelha àquela da "tentação de Cristo": o diabo oferecendo o mundo a Fabien. Contudo, nessa narrativa, Green mostrará um outro lado desse poder, pois o jovem cede à tentação, aceita a oferta e sofrerá todas as conseqüências do ato. Neste romance, mesmo mostrando uma história sobrenatural sobre a metamorfose de um ser, Green não deixará de lado sua religiosidade, pois Fabien viverá momentos em seu percurso cuja fé estará presente. Ele sentir-se-á culpado pelo seu egoísmo, por roubar o que não lhe pertence, e, ao final da narrativa buscará sua salvação, pedirá por um milagre:

> Deixou-se cair numa cadeira e olhou entre duas colunas para o altar principal, cujos metais brilhavam vagamente. Via o braço de um candelabro, um grande crucifixo de cobre, um ramo de flores de bronze, objetos de uma magnificência banal que antigamente o comoviam, como tudo relacionado com a Igreja, mas isso fora há muito tempo. Hoje, para atiçar o fogo quase extinto da religião, precisava muito mais do que uma simples decoração sacra, precisava do favor excepcional de uma graça, quase um milagre, e era um milagre que ele pedia agora sob aquelas abóbadas cinzentas onde vagava o tédio, um milagre comparável à ressurreição de Lázaro, a ressurreição da alma, algo imenso em que ele quase não acreditava mais, que não sabia mais como pedir. (Ibid., p. 114)

Aqui a personagem principal vai buscar a salvação, arrependendo-se de seus pecados. Isso parece mostrar que o autor, independente da história narrada, não deixa de revelar sua religiosidade, sua maneira cristã de ser, mesmo implicitamente, nas suas obras.

A questão do duplo vem a ser apenas mais um item nesta cadeia de elementos que formam os romances dos escritores católicos. Ainda que em sentidos diferentes e seguindo diversas variantes, cada uma das obras citadas vai desenvolver esta problemática em direção a uma linha comum, o relacionamento com o outro.

3.3. A atração pela morte

Outro fator estranho e presente em obras que adentram no campo do sobrenatural é a atração pela morte. Essa atração estende-se desde o clima de trevas causado pela morte até o corpo morto, pálido e frio, uma bizarrice que se adeqüa perfeitamente à personalidade das personagens sombrias e misteriosas com as quais nos deparamos no decorrer deste trabalho.

Esse elemento não terá grande presença na obra de Green, mas também aí podemos encontrar vestígios sutis dessa atração sombria. Vejamos, por exemplo, este momento em que Daniel descreve seu passeio pelo cemitério:

> Meu passeio ao acaso logo me levou aos portões de Bonadventure. Esse cemitério situa-se à margem do rio, bem perto da foz, sendo possível ouvir o ruído monótono das ondas lutando contra a corrente. Galhos de carvalhos gigantes unem-se no alto, por cima dos caminhos silenciosos. Esquilos brincam sobre os túmulos e nos cipós que caem até o chão. Não

> há lugar mais tranqüilo e de onde a idéia de tristeza esteja mais distante. (GREEN, 1997, p. 31, Tradução nossa)[51]

Notamos, portanto, que o jovem sente-se bem neste ambiente, que, segundo ele, transmite-lhe paz, ainda que esta paz lhe traga como companheiros os corpos ali enterrados.

A morte, em nenhum momento provocará em Daniel o sentimento de medo ou dor, pelo contrário será sua salvação. Neste sentido, podemos ressaltar que as personagens de Green não sentirão medo da morte, talvez em decorrência de sua fé cristã e da influência pascalina, já que Pascal pregava a morte como única maneira de alcançar a eternidade, não havendo, portanto, motivo para temê-la.

A atração pela morte será mais marcante na obra de Cornélio Penna. Em *Fronteira,* podemos encontrar vários exemplos que comprovem isso. Um dos primeiros momentos em que temos conhecimento do interesse do romancista pelo sombrio, pelo estranho, é em uma das cenas em que o autor do diário narra uma de suas lembranças.

> E me veio à lembrança, como um sonho antigo, a noite em que morrera a única pessoa que me fizera ver e compreender a vida com outros olhos que não os meus.
> Fibra por fibra, nervo a nervo, cada órgão, cada membro, se tinha apodrecido diante de meus olhos, implacavelmente abertos na escuridão.
> Vi sua pele perder primeiro o brilho, como se dela se retirasse a luz misteriosa que a iluminara em vida, depois a rigidez, que a tornara quase irreal, pela sua maravilhosa mocidade, e, com temerosa lentidão, ela se abria, em chagas lívidas.
> Vi as carnes surgirem e caírem, para lá e para cá, com certo ruído abafado, que me chegava até os ouvidos, preciso e nítido, apesar de sua úmida moleza.

---

[51] *Le hasard de ma promenade m'amena bientôt aux grilles de Bonadventure. Ce cimetière est situé au bord du fleuve, assez près de l'embouchure pour qu'on entende le bruit monotone des vagues en lutte avec le courant. Des chênes géants joignent leurs branches par-dessus les allées silencieuses. Des écureuils jouent sur les tombes et dans les lianes qui tombent jusqu'à terre. Il n'est pas d'endroit plus paisible et d'où l'idée de tristesse soit plus éloignée*.

> Vi os vermes formarem-se e brotarem, em grupos ávidos, daqui e ali, e iniciarem metodicamente, gravemente, a sua tarefa.
> A marca da boca, em sua curva sinuosa e tão simples, tornou-se pálida e lívida, e depois negra, entreabriu-se numa horrível ferida, que deixou escorrer por ela líquidos amarelos. (PENNA, 1958, p. 129)

Nesta descrição do corpo em decomposição o narrador deixa evidente ter presenciado a morte de uma pessoa bem próxima, mas ele não esclarece quem seria e nem ao menos o motivo do ocorrido. Em nenhum momento desta descrição ele demonstra repúdio ou insatisfação em relembrar o acontecimento.

Um dos momentos em *Fronteira* no qual a atração pela morte tem seu ápice acontecerá em decorrência do envolvimento do narrador com Maria Santa. A cena, de forte teor fantástico, ocorre no momento em que, após várias insinuações durante o desenvolvimento da narrativa, a paixão do narrador por Maria se concretiza e tem seu instante de maior intensidade, justamente quando Maria está semi-morta:

> Diante do corpo sem consciência de Maria Santa, fiquei imóvel durante minutos eternos, antes de estender as mãos, e tocar com elas a prova real do que se passava em mim, e pude, afinal percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. (Ibid., p. 145)

Antes deste trecho, existiram outros, em que o narrador ficou diante do corpo de Maria, velando e desejando aquele ser já praticamente sem vida, mas nesse momento ele teve coragem para se entregar e ceder a esta tentação:

> Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade.
> [...]
> Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos! (Ibid., p. 146)

Não ocorre nenhum remorso na alma do autor do diário após a consumação de seu desejo, ao contrário, ele nos revela sua alegria e satisfação. Esse tipo de desejo, de atração por seres mortos ou semi-mortos é chamado de necrofilia e também é um dos temas do fantástico.

O fantástico tem na obra corneliana a importante função de criar um suspense que prenderá o leitor até o fim da narrativa. Se em *Fronteira* há uma falta de ação, de comunicação, ao mesmo tempo essa carência pode ser substituída por um efeito particular produzido pelo fantástico, permitindo à intriga uma organização estritamente fechada.

Tanto em Julien Green como em Cornélio Penna será o sobrenatural, ou ao menos a ilusão deste, responsável por provocar no leitor o desejo de prosseguir a leitura um pouco mais no intuito de esclarecer o suspense, esperando alguma explicação objetiva, mas isto não acontece e o leitor é levado a projetar possíveis desfechos e desenlaces para as personagens e para as situações criadas.

IV – INTÉRPRETES DA ALMA

> Nosso coração foi criado para ti e não tem descanso enquanto não repousar em ti... Tarde te amei, ó beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei! Estavas dentro e eu fora te procurava. Precipitava-me eu disforme, sobre as coisas formosas que fizeste. Estavas comigo, contigo eu não estava. As criaturas retinham-me longe de ti, aquelas que não existiriam se não estivessem em ti. Chamaste e gritaste e rompeste a minha surdez. Cintilaste, resplandeceste e afugentaste minha cegueira. Exalaste perfume, aspirei-o e anseio por ti. Provei, tenho fome e tenho sede. Tocaste-me e abrasei-me no desejo de tua paz. (Santo Agostinho, In: SCIADINI. O verdadeiro amor em São João da Cruz, 2001, p. 224)

Qual teria sido a origem de obras tão parecidas em países diferentes? Essa primeira questão motivou inicialmente esta pesquisa. Mais do que revelar obras semelhantes, no conteúdo, forma e clima, a comparação entre as obras revelou também a grande inquietação vivida por almas angustiadas e divididas entre dois mundos: o terrestre e o espiritual.

Historicamente percebemos que sociedades distantes sofriam da mesma angústia, gerada pelo pré e pós-guerra. E neste entre-guerras figura o grupo de escritores aqui abordados. Este grupo de intelectuais surgidos, sobretudo, na década de 30, encontraram no cristianismo a resposta para a crise política e ideológica que o mundo atravessava, razão do grande número de conversões ocorridas em período tão conturbado, de mercados desorganizados e nos quais a gestão do capital tornava-se uma questão urgente. No Brasil, a velha política, dominante desde a proclamação da república, já não tinha a ressonância suficiente para continuar como era; o país se desenvolvia e novos grupos, como as elites

urbanas, intelectuais e profissionais de diversas áreas, começavam a questionar as atitudes políticas baseadas na força dos estados.

Já na década de 20, algumas camadas urbanas começam a se expressar com mais força e o sistema político dominado pelo setor agrário-exportador começa a perder legitimidade. Esta expressão das classes ocorreu em diversos campos, sobretudo entre os intelectuais, o que explica o fato de a produção acadêmica e literária voltada para reflexões sobre o Brasil ser bastante intensa nas primeiras décadas desse século.

A crise que se abateu sobre o mundo nesse período, a urbanização crescente, o aumento do número de trabalhadores e o crescimento de grupos intelectuais urbanos abririam espaço para contestações políticas e novas propostas de organização.

Foi após a primeira guerra mundial que as classes médias urbanas começaram a tomar maior consciência política e a tentar ocupar seu lugar. Para a nova sociedade que se formava tornou-se de grande importância refletir sobre o Brasil e isto permitiria o surgimento de grupos políticos de esquerda e de direita.

Inquietações e revoltas militares, ainda que não possam ser enquadradas em movimentos políticos inovadores da classe média, sendo mais um apelo às mudanças no próprio sistema antes que este viesse a ser desafiado pelo povo, também refletiam insatisfações com o regime dominante e acabariam por fornecer elementos para outros movimentos, como o movimento integralista.

O nacionalismo viria a ganhar força com a primeira guerra mundial, em um impulso que continuaria no período de paz, impondo ao país questões relativas à segurança e à independência em um cenário internacional conturbado.

As vanguardas, envolvidas com essas iniciativas e com a criação de um novo nacionalismo, iriam muitas vezes envolver-se politicamente, ainda que em lados diferentes; muitos artistas tornaram-se comunistas, outros integralistas.

O integralismo foi em parte um movimento de negação, ou seja, anticomunista, antiliberal, antiimperialista. Como as ideologias fascistas na Europa, ele teve um caráter de oposição a uma série de elementos que na época dominavam a cena política e cultural, em muitos casos elementos que estavam desacreditados, entre eles os ideais burgueses e a própria democracia. Além de se contrapor às instituições liberais que desde o século XIX governavam o Brasil e ao incipiente movimento comunista, o integralismo foi uma proposta de construção do Brasil como Nação do século XX e foi o primeiro movimento de massas organizado no país.

As concepções integralistas de Estado, história, nação, etc., sofreram grande influência de intelectuais brasileiros como Oliveira Vianna, Alberto Torres, assim como leituras de teóricos europeus, como Sorel e Manölesco, muitos deles ligados ao corporativismo e ao fascismo.

O movimento Integralista foi fundado por Plínio Salgado em 1932 e tinha como marca a trilogia: Deus, Pátria e Família. Seguindo a lição de Jacques Maritain, manda a razão submeter-se a Deus, que é espírito, e à ordem espiritual por Ele instituída. Para os integralistas só uma revolução moral poderia produzir uma grande e benéfica revolução social, pois constituiria a projeção daquela; assim, a doutrina Integralista afirma que a primeira revolução do integralismo é a revolução interior.

A explicação para a popularidade do integralismo, pelo menos entre as classes médias e os intelectuais, reside, talvez, na noção de que o liberalismo e o sistema representativo no Brasil não estavam dando certo; além do fato de o comunismo ou o socialismo, herdeiros da tradição marxista, não terem nenhum tradição aqui, não encontrando, portanto, ressonância em grupos de classe média, pois estes não compreenderiam uma ideologia que concedia demasiada importância ao proletariado. Por outro lado, o proletariado brasileiro não tinha a mesma força do europeu e a tradição brasileira sempre considerou o

povo um grupo inferior. O surgimento de uma nova visão a respeito do homem brasileiro, cheio de potencialidades, mas abandonado pelo governo, não significava, entretanto, que este povo soubesse governar: o povo precisava ser conhecido, admirado e guiado.

O nacionalismo e, sobretudo, a perspectiva espiritual do integralismo foram o maior atrativo para os intelectuais católicos, daí a inclusão de um grande número deles nesse movimento.

Aliado à tensão política temos também o Modernismo, com suas questões inovadoras, seu projeto de modernização da linguagem e idéias vanguardistas; era preciso, portanto, que os mais tradicionais se unissem contra um projeto que poderia colocar em risco a moral cristã.

Há, no entanto, quem veja nestes romances de 30 uma continuação do projeto Modernista. Segundo Bueno (2006) a literatura de 30 é vista como um alargamento do espírito de 22, indicando a presença de um momento a partir do qual algo de mais consistente pudesse ter lugar, mostrando que o que nega e o que afirma acabam se encontrando. Isso é denominado pelo crítico "manifestação de um espírito de época", é segundo ele, levar em conta esse espírito de época é admitir que, para a intelectualidade de 30, há uma tensão forte entre dois momentos: o modernismo e o pós-modernismo.

Bueno acrescenta que a sustentação da proposição segundo a qual as transformações sofridas pela forma de fazer literatura no Brasil entre os decênios de 20 e 30 não constitue dois momentos diferentes, mas duas fases de um só momento a se diferenciarem por uma ênfase maior no projeto estético ou no ideológico, depende da compreensão da existência de um mesmo projeto estético e um mesmo projeto ideológico. Para ele é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna preocupava-se sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Assim, segundo ele, não é fácil admitir uma continuidade

dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma que a ênfase num ou noutro abarque os desacordos que separam essas gerações.

Essa movimentação artística entretanto não elevou o mérito do Brasil diante dos países desenvolvidos, conforme aponta o crítico:

> Se a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão de Brasil. [...] Essa diferença de visão dominante do país é elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de 30. Ora, a idéia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO, 2006, p. 59)

Com tal colocação ele amplia a formulação de João Luiz Lafetá de o romance de 30 ser o momento da "literatura na revolução" e o modernismo de 22 o da "revolução na literatura"; o que ambos desejam mostrar é o fato desse pequeno deslocamento de sentido poder ser visto como demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração e não de uma aproximação entre eles.

O estudo de Bueno revela-nos também que o romance de 30 nasceu realmente da fermentação revolucionária da década; acrescentamos ainda que se deve à essas revoluções a busca de alguns escritores pelo catolicismo, mas do catolicismo tomado aos escritores franceses como Mauriac e Bernanos, em cuja obra inscreviam-se os sofrimentos da guerra, a crise do mito do progresso assim como a formação intelectual e moral dada pela educação católica.

As guerras e as revoluções deixavam no homem da época um total sentimento de abandono, a sensação de estar só em meio à multidão, daí o sentimento de desamparo; era preciso, portanto buscar refúgio e muitos encontraram na religião católica este amparo.

O rigor da religião vai ressoar na literatura de diversas maneiras, uma delas Bueno nos mostra na obra de Octávio de Faria:

> De toda maneira, é certamente essa luta do homem contra as forças da imoralidade, do seu próprio instinto sexual, que atraiu a atenção de Octávio de Faria em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Anos antes do inquérito ele já havia se referido elogiosamente ao romance em artigos, como o célebre "Excesso de Norte" ou numa resenha de *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso. Mas o interesse do livro, quando posto em confronto com a produção dos anos 30, não reside aí, onde Octávio de Faria o encontrou. Está muito mais no método narrativo, introspectivo até à medula, que ressoará indiretamente em obras posteriores, como as de um Cornélio Penna, por exemplo, ajudando a estabelecer um certo padrão de romance psicológico que terá grande desenvolvimento no período. (BUENO, 2006, p. 99)

Ao lado de Octávio de Faria e Lúcio Cardoso, Cornélio Penna desenvolve seu romance que, além da forte marca da introspecção e do psicológico, trará ainda as marcas do engajamento religioso do autor, que o conduzirá para um lado paralelo ao de seu colega católico, Jackson de Figueiredo: enquanto este misturou a questão espiritual com a política, Penna construiu sua produção literária mais voltada para a evangelização.

Todo esse processo que até então delineamos foi parecido ao ocorrido na Europa, e por que não afirmar, importado, principalmente da França. Assim poder-se-ia compreender o aparecimento de produções tão próximas nos dois países, bem como a constituição dos grupos de escritores católicos.

O quadro abaixo explicita o surgimento destes grupos:

BRASIL						FRANÇA		
Poesia	**Prosa**	**Política e Filosofia**		**Influência Histórica**		**Política e Filosofia**	**Prosa**	**Poesia**
Murilo Mendes Jorge de Lima	Cornélio Penna Lúcio Cardoso Octávio de Faria	Jackson de Figueiredo Gustavo Corção	←	Guerras (1914-1945) e Religião "Católica"	→	Charles Maurras Jacques Maritain	Julien Green François Mauriac Georges Bernanos	Péguy Paul Claudel

Formação dos escritores católicos no Brasil e na França.

Como podemos verificar o fator histórico, englobando guerras, e a religião católica, são a primeira marca comum recebida por estes escritores. Por terem a mesma religião e terem sofrido os mesmos dilemas, iniciaram sua produção literária desenvolvendo os mesmos temas, o mesmo clima, os mesmos dramas. No caso do Brasil, não podemos negar que algumas influências tenham vindo também de leituras importadas da França, pois neste período era comum homens de posse fazerem seus estudos na Europa e, ao retornarem, trazerem para nosso país as idéias lá difundidas.

Porém, apesar da proximidade não podemos negar que cada escritor atribuiu a sua produção um elemento nacional, imbuindo seu trabalho de algum elemento individual que o distinguirá dos demais.

Assim, ainda que todos esses escritores católicos, brasileiros e franceses, escrevessem sobre um mesmo tema e revelassem em suas obras sua religiosidade e seu catolicismo, eles focaram indivíduos diferentes, concretizados na figura das personagens, possibilitando uma distinção em relação ao fator enfatizado. Se em Green o foco está na fé, no falso cristão, em Mauriac está no pecado, na tentação; em Bernanos, naquele que tentava: o próprio Satã; e, em Penna, na reconciliação com Deus.

Julien Green e Cornélio Penna ao optarem pela forma de diário permitem ao leitor uma visão interna de suas personagens, de seus sentimentos; se essa visão é marca do romance intimista também parece ser a mais adequada para uma melhor reprodução dos pensamentos e inquietudes espirituais. Tal opção torna ainda mais próximo o reconhecimento dos conflitos particulares de cada autor: a narrativa em primeira pessoa faz com que tenhamos a impressão de que o próprio autor vivenciou aquele drama.

Os autores em questão também mesclam em suas obras a personagem que narra, ora é a personagem principal ora uma testemunha. Em Green, essa mesclagem é mais intensa, enquanto em Penna a narrativa na visão da testemunha é mais marcante, recurso que aproxima ambos do romance policial, de acordo com a seguinte afirmação:

> Esse recurso de caracterização, que utiliza uma personagem secundária para fazer conhecer a personagem principal, é bastante utilizado pelo romance policial, ainda que não seja uma técnica exclusiva desse tipo de narrativa. O narrador, de forma discreta, vai criando um clima de empatia, apresentando a personagem principal de maneira convincente e levando o leitor a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista. (BRAIT, 2000, p. 64)

Seja por meio da voz da testemunha ou da voz da personagem principal, nesses romances o monólogo interior predomina e torna a narrativa lenta, porém não exaustiva, visto o ser humano em geral ter grande curiosidade em conhecer o conteúdo da mente do seu próximo; assim, ainda que o percurso das personagens somente se revele após longas reflexões, não perdemos o interesse em acompanhar o fluir da narrativa. Como só temos conhecimento dos fatos pela visão das personagens é por meio delas também que os temas aqui abordados vão surgindo, assim como as marcas da religiosidade, figurados em forma de protesto ou em uma releitura do texto bíblico.

O protesto contra os falsos religiosos, em *Fronteira,* por exemplo, concretiza-se na figura de Tia Emiliana, beata, que usa a religião para exercer seu poder sobre a sociedade local. Ainda que a santidade de Maria tenha sido forçada pela autoridade da Tia, é na sua figura, aliada a do autor do diário, que Penna fará configurar-se a imagem de Cristo, uma outra forma, portanto, de revelar sua religiosidade, fazendo uso de passagens bíblicas.

O mesmo ocorre no texto de Green, em que podemos notar, além de várias menções da palavra "Sagrada Escritura", pelo jovem Daniel, uma releitura da chegada do Messias, maneira pela qual é visto o amigo imaginário de Daniel.

Nos dois romances percebemos que a personagem tem maior importância na estrutura narrativa. O tempo não é relevante, aliás, é quase sempre incerto; o espaço ocupa o segundo lugar, visto ser responsável pelo clima de trevas e de escuridão necessário como pano de fundo para a angústia latente nas obras.

Se o ponto de vista é sempre interno, na maioria das vezes isolado, o mundo que se revela é opressor, e, aí se concretiza a ação dramática desses romances, na inquietação, seja do mundo externo ou do mundo interno. A inquietude referente ao mundo externo configura-se na opressão da sociedade que, praticamente, obriga as personagens a parecerem ser o que não são. Por exemplo, em *Le voyageur sur la terre,* Daniel parecia louco para as demais personagens e não o era, na sua perspectiva, pois apenas atendia ao chamado de Paul, seu amigo; enquanto em *Fronteira*, Maria parecia ser santa por obrigação, sem querer. A inquietação interna desencadeia-se a partir do duelo entre o plano físico e o espiritual, na tentação da carne, na necessidade de negar o plano material para atingir o divino, aspecto em que mais se revela a religiosidade de nossos autores, visto trazerem consigo uma concepção arcaica do catolicismo, em que Deus é apresentado como tirano e opressor, e que somente via martírio será possível ao ser humano atingir o plano espiritual. Nesse duelo está a origem do drama dos romances católicos: abandonar o plano terrestre e buscar a Deus.

Na maioria das obras abordadas o encontro com Deus só se torna possível por meio da morte, ela representa a libertação do mundo opressor. Em tais romances, ainda, a morte chega cedo: os abatidos por ela são sempre jovens, uma marca que os escritores intimistas parecem ter retomado ou emprestado do romantismo, conforme aponta Mário de Andrade ao estudar os poetas românticos:

> Morria-se jovem porque isso era triste, e sobretudo lamentável. Mais lamentável que penoso. A imagem do rapaz morto está entre as pouco humanamente penosas, e é sempre a mais imensamente lamentável. [...] Secreta ou confessadamente o homem romântico se inclinava a morrer moço. (ANDRADE, 1972, p. 199)

Esse morrer jovem parece dever-se ao medo de amar, conforme Mário de Andrade, um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz, principalmente o "amor" entendido como realização sexual. Esse medo é causa de noites de insônia, de misticismo, depois substituído por irreligiosidade feroz e falsa, de aspectos variados. Os escritores católicos parecem aproximar-se dos românticos também no que concerne ao medo da concretização sexual, mas aqui isso é visto como tentação da carne e ceder a ela significa distanciar-se do divino e a ascensão espiritual é o objetivo maior de nossas personagens.

Delinearam-se no presente estudo alguns elementos que se mostraram recorrentes nas obras abordadas, marcas como a introspecção, a reflexão e a sondagem do ser. Partindo de um aspecto geral observamos a existência de um grande tema que é a procura por Deus e a partir dele surgem temas mais específicos como: religião, fé, solidão (isolamento), angústia, loucura, culpa (pecado) e morte.

Estes elementos que ressoam nos escritores católicos de forma marcante levam-nos a uma possível definição do romance produzido por este grupo, para o qual não

houve designação precisa. Considerados os resultados deste estudo, chegamos à conclusão que este poderia ser denominado romance introspectivo espiritualista.

Os escritores estudados também revelaram suas almas para nos mostrar seus segredos mais profundos, para expor os questionamentos da existência, e aí reside o mérito de suas narrativas, razão pela qual os designamos de intérpretes de almas. Portanto, não era necessário ação, grandes acontecimentos, mas o acompanhamento do percurso destes seres que viviam mais no interior de si mesmos do que na convivência com os outros.

Revelando suas inquietudes religiosas, eles criaram uma forma de questionar aqueles que se diziam cristãos, religiosos apenas por tradição, por comodismo e não por fé e vontade própria.

Eles usaram a literatura para protestar e também para expor à sociedade como devia ser a vida de um cristão, como este deveria agir, as dificuldades do caminho da fé, a tentação sofrida por aqueles que optam pelo caminho religioso.

Em tais narrativas evidencia-se também um percurso de busca da prova sobre a existência de Deus, o que implicitamente indicaria a missão evangelizadora de todos aqueles religiosos engajados com a Sagrada Escritura.

Partindo da visão tomista em que Deus pode ser experimentado e não conhecido, e só pode ser atingido pela experiência mística, acreditamos que os romances católicos retratam essa experiência.

Temos o plano simbólico, em que se encontram os saberes como a religião e a linguagem, intermediando o eu, que está no plano terrestre e a experiência do inefável e Deus, no plano espiritual. Portanto, por meio da linguagem unida à religião, o homem chega à experiência mística, à realidade Divina.

TERRESTRE	SIMBÓLICO	ESPIRITUAL
Eu (homem) →	Linguagem (romance) e Religião (catolicismo – fé)	→ Experiência mística (Deus)

Esse percurso é possível nos romances analisados, sendo provável que o mesmo ocorra com outros textos, talvez até de forma mais evidente, por meio de outros símbolos, outros saberes. O fato é que os romances aqui apresentados relatam alguns exemplos da possibilidade desse contato do homem com Deus, e mostram ser possível também a concretização de uma experiência mística por meio da fé.

A religiosidade desses escritores aponta para uma produção que responde a preocupações metafísicas destoando assim de obras do mesmo período voltadas para o social, a política e os manifestos modernistas; seus textos realizam um retorno à tradição da vertente religiosa. O misticismo da espiritualidade dos romances católicos produz imagens de um sobrenatural ilusório, sem lógica, apropriado ao universo angustiante das narrativas.

Como reflexão, essas obras colaboram, não como instrumento didático ditando procedimentos éticos, mas como instrumento de reflexão a respeito de questionamentos e dúvidas sobre a nossa existência, sobre política e religião, inquietações, portanto, comuns a todos os seres humanos.

V - BIBLIOGRAFIA

ADONIAS, Filho. Os romances de Lúcio Cardoso. IN: *Modernos Ficcionistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

ALBÉRÈS, René M. *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*. Paris: Alvim Correia, 1949.

_____. Le roman dostoievskien. ("Julien Green et Adrienne Mesurat"). IN: *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1971.

_____. *Histoire du roman moderne*. Paris: Éditions Albin Michel, 1971.

_____. *L'aventure intelectuelle du XXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1959.

ALTER, R. e KERMODE, F. (Org.) *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira.* 4. ed. São Paulo/Brasília: Martins, INL, 1972.

_____. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 171-5.

_____. Romances de um antiquário. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1940. p. 121-124.

ARAÚJO, M. O gênio macabro de Cornélio Penna. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 1317-21.

ARCO E FLEXA, T. de A. *Lúcio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa.* São Paulo, 1990, 377f, (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARENDT, H. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ATHAYDE, T. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 3-5.

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética.* 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARCELLOS, J. C. *Literatura e Espiritualidade*. Bauru: EDUSC, 2001.

BATAILLE, G. *A Literatura e o Mal*. Tradução de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Editora Ulisséia, 1957.

BAUDIN, F. *Littérature et christianisme*. *Les années 20: Un âge d'or? Autour de Georges Bernanos et d'André Gide.* La Revue Réformée, tome LI, nº 209, 2000/9, septembre 2000.

BELLO, A. A. *Cultura e religiões*: uma leitura fenomenológica. Bauru: EDUSC, 1998.

BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária.* Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNANOS, G. *Sous le soleil de Satan*. Paris : Plon, s.d.

BÍBLIA. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. E.U.A.: Editora Vida, 1994.

BILHARINHO, G. O universo fechado de Cornélio Penna. *Convergência,* v.3, p. 87-8, 1973.

BONET, C. M. *Crítica literária*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BOSI, A. Lúcio Cardoso. IN: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1972.

BOURNEUF, R. & OUELLET, R. *O universo do romance.* Tradução de José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, B. *A personagem.* 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BRASIL, A. Crítica literária: impressionismo ou dogmatismo? *Tempo Brasileiro*, n. 60, p. 79-84, 1980.

BROCA, B. *Ensaios da mão canhestra*. São Paulo/Brasília: Polis, INL, 1981.

BRODIN, P. *Julien Green*. Paris: Ed. Universitaires, 1957.

BRUNEL, P. *Que é literatura comparada?* Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1990.

BRUNEL, P. et al. *A crítica literária.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BRUNO, H. Um romance de Cornélio Penna. In: _____. *Estudos de literatura brasileira.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957. p. 215-7.

BUENO, L. Uma história do romance de 30. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

_____. Um desbravador original. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 22 fev 1998. Mais!, p. 6.

_____. A intensidade do pecado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez 1996. Mais!, p. 5.

CÂNDIDO, A. *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *A Educação pela Noite.* São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Na sala de aula:* caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Tese e antítese.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CANDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira.* 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. 3v., v. 3. Modernismo.

CARDOSO, L. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

CARONE, E. *Brasil:* anos de crise (1930-1945). São Paulo: Ática, 1991.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CARVALHAL, T. F. e COUTINHO, E. F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos.* 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHEVREL, Y. *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CIRLOT, J-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COELHO, N. N. *Lúcio Cardoso e a inquietude existencial.* O Estado de São Paulo (Suplemento Literário), São Paulo, 19 de setembro de 1968.

_____. A ficção contemporânea brasileira em sua linha intimista - Fronteira. In: _____. *O ensino da literatura*. São Paulo: F.T.D., 1966. p. 451-60.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* 3. ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio, UFF, 1986.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

CRESPI, F. *A experiência religiosa na pós-modernidade*. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, F. Crítica literária: reflexões da práxis. *Tempo Brasileiro*, nº 60, p. 59-67, 1980.

_____. Forma e criação em Cornélio Penna. In: _____. *Situações da ficção brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. p. 119-26.

DACANAL, J. H. *O romance de 30.* 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura.* Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.

DI BERARDINO, P. P. *Itinerário espiritual de São João da Cruz*: místico e doutor da Igreja. São Paulo: Paulus, 1993.

_____. *São João da Cruz, doutor do "tudo e nada"*. São Paulo: Paulus, 1992.

DIMAS, A. *Espaço e romance.* 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DUFOUR, P. Le roman de Mauriac devant la critique engagée. *Letras*, Curitiba, FF/UPA, p. 18-40, dez. 1966.

EIGELDINGER, M. *Julien Green et la tentation de l'irréel*. Paris: Portes de France, 1947.

ESCOREL, L. O "journal" de Julien Green. *Cadernos da Hora Presente,* v. 1, n. 1, p. 153-7, jun. 1939.

FARIA, O. *O anjo de pedra*. ("Os Caminhos da Santidade - I"). Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, 1970.

_____. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: editora do Autor, 1962.

_____. *O retrato da morte*. ("Os Renegados" - II). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1961.

_____. Fronteira. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 12, p. 314-5, 1936.

FEDELI, O. *Existência de Deus*. MONTFORT Associação Cultural. Disponível em: http://www.montfort.org.br/index.php?secao=cadernos&subsecao=religiao&artigo=existencia Acesso em: 08/09/2005 às13:44h.

_____. *Maurras*. MONTFORT Associação Cultural. Disponível em: http://www.montfort.org.br/index.php?secao=cadernos&subsecao=religiao&artigo=maurras1&lang=bra Acesso em: 01/10/2005 às10:36h.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FILHO, A. Introdução geral - os romances da humildade. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 13-46.

_____. O coração violado. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 29-37.

FLUSSER, V. *Da religiosidade: A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FREITAS, M. T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux.* São Paulo: Atual, 1986.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa.* Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Figures II.* Paris: Seuil, 1969.

GOUVÊA, C. M. Paisagem mineira e fantástico. *O Estado de S. Paulo,* São Paulo, 4 nov 1979. Suplemento Cultural, p. 9-10.

_____. Cornélio Penna: o gótico. *Linguagem,* v. 1, n. 2, p. 89-100, 1978.

GRENN, J. *Le voyageur sur la terre*. (Le voyageur sur la terre, Les clefs de la Mort, Christine, Léviathan). Paris: Plon, 1997.

_____. *Se eu fosse você*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Siciliano, 1995.

_____. *Pamphlet contre les catholiques de france*. Paris: Gallimard, 1982.

GROSSMANN, J. *Temas de teoria da literatura.* São Paulo: Ática, 1982.

IMBERT, E. A. *Métodos de crítica literária.* Tradução de Eugénia Maria M. M. de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.

JOSAPHAT, C. *Contemplação e libertação.* São Paulo: Ática, 1995.

LACERDA, Pe. M. P. *Jesus de Nazaré: Vencedor ou Perdedor?* São Paulo: Loyola, 1982.

LAFETÁ, J. L. *1930:* a crítica e o modernismo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEDO, I. A vida misteriosa de Cornélio Penna. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 56-68.

LIMA, A. A. *A vida sobrenatural e o mundo moderno*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LIMA, L. C. Um romance ímpar. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 6, dez, 1997. p. 5.

_____. *Pensando nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em A menina morta. In: _____. *A aguarrás do tempo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 239-84.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes.* 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.

_____. Questionamento da crítica literária. *Tempo Brasileiro*, n. 60, p. 105-114, 1980.

_____. Fronteira: a variante sexualizada. In: _____. *A perversão do trapezista:* o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Cap. III, p. 59-73.

_____. Ficção: as linguagens do modernismo. In: AVILA, A. et al. *O Mordernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-9.

_____. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LOPES, E. Coisas e paixões na ficção de Cornélio Penna. In: _____. *A palavra e os dias:* ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. São Paulo/Campinas: Ed. da UNESP, Ed. da UNICAMP, 1993. p. 157-67.

MACHADO, A. M. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: edições 70, 1988.

MARITAIN, J. *Humanismo integral: uma visão nova da ordem cristã*. Tradução de Afrânio Coutinho. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.

_____. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix, Ed. da USP, 1979. 7v. (1933-1960)

MAURIAC, François *Le noeud des vipères*. Paris: Bernard Grasset, 1957. (Le Livre de Poche)

_____. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Buchet / Chastel, 1933.

_____. *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Bernard Grasset, 1927. (Le Livre de Poche)

MILLIET, S. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 377-81.

MOELLER, C. *Literatura do século XX e cristianismo: O Silêncio de Deus*. Tradução de Augusto de Souza. São Paulo: Flamboyant, 1958.

MOISÉS, M. *A literatura brasileira através dos textos*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Dicionário de termos literários.* 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MONTENEGRO, O. Cornélio Penna. In: _____. *O romance brasileiro.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p. 231-42.

MOTTA, L. T. da. O desespero como tentação nos textos de Bernanos, a mais alta forma de esperança passa pela superação de desespero. *Folhetim*. Folha de São Paulo, São Paulo, p. B - 2 - 3, 25 de dezembro de 1987.

MOURA, O. *As idéias católicas no Brasil: direções do pensamento católico do Brasil no século XX*. São Paulo: Convívio, 1978.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Bernanos no Brasil*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 de dezembro de 1987.

NOGUEIRA, C. R. F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NUNES, B. *O tempo na narrativa.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1996. p. 239-262.

PACHECO, R. Fronteira. *Boletim de Ariel,* v. 5, n. 12, p. 164, 1936.

PASCAL, B. *Pensées et Opuscules*. 39. ed. Paris: Librairie Larousse, s. d.

_____. *Les provinciales*. Paris: Éditions Baudelaire, 1966.

_____. *O pensamento vivo de Pascal*. Apresentado por François Mauriac. São Paulo: Martins, 1975.

PENNA, C. *Romances completos.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958

PLACER, X. Cornélio Penna. *Supl. literário de Minas Gerais,* Belo Horizonte, 26, mar, 1977. p. 3.

PORTO, C. F. C. *Cornélio Penna na Fronteira dos estilos: da criação solitária ao olhar da crítica.* São José do Rio Preto, 2001, 202f, (Mestrado em Teoria Literária), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

POUILLON, J. *O tempo no romance.* São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 2000.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária.* Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

ROAS, D. (Org.) *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico.* São Paulo: Ática, 1988.

ROHDEN, H. *Sabedoria das parábolas.* São Paulo: Fundação Alvorada, s. d.

ROUSSET, J. *Forme et signification.* Paris: José Corti, 1973.

SALGADO, P. *O que é Integralismo*. Rio de Janeiro: Ed. Schmidt, 1993.

SANTILLI, M. A. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. In: *Revista de Letras,* Assis, p. 159-65, 1964.

SCHMIDT, A. F. Nota preliminar. In: PENNA, C., *Romances completos*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 723-5.

SCHNEIDER, M. *La littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1964.

SCIADINI, P. *O verdadeiro amor em São João da Cruz.* Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2001.

SÉMOULÉ, J. Le fantastique dans les romans de Julien Green. *Le Français dans le monde*, n. 52, octobre-novembre, 1967.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão.* 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVEIRA, A. Reflexões provocadas por um novo livro de um escritor antigo. *Convivium*, p. 69-77, jun. [s.d.]

SÜSSEKIND, F. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993, p. 13-33.

TAVARES, M. C. O exílio de Bernanos em Minas. *Leitura*, Rio de Janeiro, fev. 1959.

TELES MENDONÇA, G. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRINDADE, H. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30.* São Paulo: Editora Difel, 1979.

VALBOUSQUET, M. X. Réflexion sur l'action du silence dans l'oeuvre de François Mauriac. *SERVIAM,* Rio de Janeiro, FFCLISU, p. 22-8, dez. 1944.

VAN THIEGHEM, P. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1931.

VAX, L. *L'art et la littérature fantastique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

VILLAÇA, A. C. Bernanos ou um sobrenaturalismo histórico. *Cultura*, O Estado de S.P., São Paulo, p. 2-4, 20 fev 1988.