

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GREGG BERTOLOTTI STELLA

A MURALHA INVISÍVEL QUE SE ERGUERA ENTRE NÓS:

FRONTEIRA COMO MÁQUINA DE ENIGMAS

CURITIBA

2016

GREGG BERTOLOTTI STELLA

**A MURALHA INVISÍVEL QUE SE ERGUERA ENTRE NÓS:
*FRONTEIRA COMO MÁQUINA DE ENIGMAS***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Crítica

Orientador: Luís Gonçales Bueno de Camargo

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Stella, Gregg Bertolotti

A muralha invisível que se erguera entre nós: *fronteira* como máquina de enigmas / Gregg Bertolotti Stella – Curitiba, 2016.
98 f.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

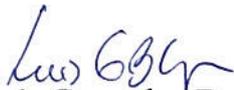
1. Penna, Cornelio, 1896-1958 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Crítica textual. 3. Fronteiras - Literatura.
I.Título.

CDD B869.09

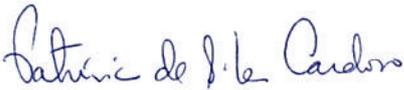


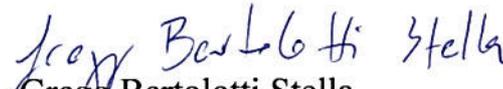
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata setingentésima quadragésima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **GREGG BERLOTTI STELLA**. No dia vinte e cinco de abril de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Presidente, Zama Caixeta Nascentes e Patrícia da Silva Cardoso, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**A MURALHA INVISÍVEL QUE SE ERGUERA ENTRE NÓS: FRONTEIRA COMO MÁQUINA DE ENIGMAS**”, apresentada por **GREGG BERLOTTI STELLA**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que receberá o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, desde que entregue a versão final da dissertação atendendo obrigatoriamente às recomendações feitas pela banca no decorrer da defesa. O texto, aprovado pelo orientador, deverá ser encaminhado à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e cinco de abril de dois mil e dezesseis.


Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo


Dr. Zama Caixeta Nascentes


Dr.ª Patrícia da Silva Cardoso


Gregg Bertolotti Stella



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **GREGG BERTOLOTTI STELLA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Luís Gonçales Bueno de Camargo, Presidente, Zama Caixeta Nascentes e Patrícia da Silva Cardoso arguiram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação “**A MURALHA INVISÍVEL QUE SE ERGUERA ENTRE NÓS: FRONTEIRA COMO MÁQUINA DE ENIGMAS**”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (Presidente)		APROVADO
Dr ^a Zama Caixeta Nascentes		APROVADO
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso		Aprovado

Curitiba, 25 de abril de 2016.

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

“A realidade, então, é algo que nada tem a ver com as possibilidades”

Marcel Prout, *No Caminho de Swan*

RESUMO

Fronteira, o romance de estreia de Cornélio Penna, é uma máquina de enigmas. A análise de sua estrutura, proposta por esta dissertação, tem o objetivo de trazer à tona esse aspecto, na medida em que propõe a discussão de seus desdobramentos dentro da narrativa. Isso, que acredito ser fundamental para o funcionamento da narrativa (ou pelo menos da leitura que defendo) e da experiência de leitura que dela deriva, se dá por conta da existência de uma série de muito bem sinalizadas lacunas, que, no conjunto, compõem um terreno pouco estável, esburacado, mas de alguma forma convidativo, de modo que o leitor atento se vê obrigado a constantemente formular perguntas, para as quais o romance trata de prometer respostas, ao mesmo tempo em que, sistematicamente, frustra as tentativas de atingir uma certeza qualquer. *Fronteira* é um romance bastante complicado, que vai sempre oferecer uma nova dúvida como ponto final do processo de eliminação da dúvida anterior. As mecânicas que o romance vai utilizar para se construir, e manter essa atmosfera de constante dúvida, é justamente aquilo que vai me interessar diretamente neste trabalho que, portanto, propõe a discussão detalhada dos elementos que, para a criação desse efeito, julguei serem os mais significativos.

Palavras-chave: *Fronteira*. Cornélio Penna. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

Fronteira, the debut novel by Cornélio Penna, is an enigma machine. The analysis of its structure, proposed by this dissertation, aims to bring out this aspect, as it proposes a discussion of its consequences within the narrative. This, that I believe is essential for the functioning of the narrative (at least according to my interpretation), and the reading experience that comes from it, occurs due to the existence of a series of evident gaps, which together build some sort of unstable, but somehow inviting, ground. So that the careful reader is forced to constantly ask questions, for which the novel always promises answers, at the same time it systematically thwarts any attempt to reach certainty. *Fronteira* is a quite complicated novel, which will always offer a new problem at the finishing point in the process of elimination of the previous question. The mechanics that the novel will use to build and maintain this atmosphere of constant doubt is precisely what will directly interest me in this paper which, therefore, proposes a detailed discussion of the elements that I believe are the most significant to create this effect.

Key words: *Fronteira*. Cornélio Penna. Literatura Brasileira.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Localizando a Narrativa	13
2.1. Localizando no Espaço	15
2.2. Localizando no Tempo	17
2.3. Tempo Narrativo	22
3. A Estrutura do Romance	26
3.1. Diário?	26
3.2. Romance de Mistério?	34
4. Por que é tudo tão escuro?	52
4.1. O Casarão	70
4.2. Maria, a Olímpia do Sertão	77
5. Santidade	91
6. Considerações Finais	95
7. Referências	97

1. INTRODUÇÃO

Trabalhar com *Fronteira* é um desafio. Neste momento (escrevo esta introdução depois de já ter escrito o resto do trabalho), estou absolutamente convencido de que é impossível propor uma leitura de *Fronteira* que siga uma “linha reta”. Melhor dizendo, é impossível fazê-lo sem com isso atropelar um sem número de detalhes, cuja importância é imensa para a compreensão do romance, já que são eles que, de modo mais efetivo, estendem a sombra da dúvida sobre qualquer pretensa certeza. Digo que isso é imensamente importante porque, segundo a leitura defendida neste trabalho, esse é justamente o movimento que molda a estrutura do romance em questão. *Fronteira* é um enigma, uma máquina de enigmas.

Nosso objetivo central, ao qual nos dedicaremos desde o primeiro momento, será a investigação das mecânicas que o romance vai utilizar a fim de construir essa atmosfera de constante dúvida, bem como o modo como essas mecânicas possibilitam a construção da estrutura narrativa do romance. Neste caso, me interessa compreender, antes de mais nada, se a análise da constituição da estrutura narrativa pode oferecer elementos para a elaboração de uma leitura do romance. Sendo assim, ao menos naquilo que se refere ao desenvolvimento da presente dissertação, não pensarei em *Fronteira* como representação – nem como representação de determinada estrutura social e suas particularidades, nem como representação da constituição psicológica de uma época, ou de um indivíduo em sua época – já que me interessa mais diretamente percorrer o caminho “por dentro”. Não se trata de abrir mão da ideia de que *Fronteira*, como romance, está profundamente ligado ao mundo – pois mesmo que todo o resto falhe, há uma conexão que não podemos ignorar, uma que liga o sujeito que o produziu a um lugar e a um momento na história –, e sim fazer dessa ligação, quando for desejável, mais uma ferramenta que auxilie o processo de escrutínio da estrutura do romance.

O ponto de chegada, estabelecido desde o início, será a “santidade em formação” de Maria Santa, mais precisamente o momento em que nos veremos diante da tarefa de apresentar alguma resposta diante desse que, para mim, é o grande mistério do romance, aquele em torno do qual gravita todo o resto.

Para introduzir a discussão, pensemos um pouco sobre o famoso caráter intimista de *Fronteira*. Em entrevista, Cornélio Penna diz: “estou convencido de que as soluções individuais é que determinarão o aparecimento das soluções gerais” (Penna, 1958: LXIV). Esse é um

excelente modo de olhar para *Fronteira*, porque à parte dos problemas do mundo exterior, que sem sombra de dúvida movem a vida dos personagens, há toda uma “problemática interior”, ligada ao confronto entre a imensidão e a complexidade do mundo, e nossa limitadíssima percepção dele, assim como à infinita complexidade da vida interior, e a sofrível compreensão que temos dela.

O “editor” comete um erro no “epílogo” de *Fronteira*, ao afirmar que “a oposição entre o mundo real e o mundo interior [...] tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura” (p.100). Não há oposição. Há, talvez, diferença e, ainda assim, não para o indivíduo. O mundo interior é o mundo real. Para o indivíduo de *Fronteira*, daí a importância do intimismo como plataforma narrativa, não existe uma cisão clara entre “interno” e “externo”, não existe a percepção “descontaminada”, imparcial. *Fronteira* não é o romance de Maria, é *um* romance de Maria. A “luta angustiante” não é travada sobre a fronteira do interno e do externo, e sim sobre a intransponível tríplice fronteira que separa o reconhecimento da inescapável individualidade da percepção; o desejo de que houvesse total acordo, de que todos, sempre, vissem o mundo do modo como eu o vejo; e o desconforto que provém dessa minha visão que, a contragosto percebo, não dá conta do mundo. A loucura, de que fala o Narrador, é a terrível solidão que nasce no coração desse embate.

Sendo assim, os verdadeiros conflitos em *Fronteira* não surgem do choque entre o indivíduo e o mundo, nem entre um indivíduo e outro, e sim do choque do indivíduo consigo mesmo. Melhor dizendo, do choque entre as diferentes instâncias do indivíduo, entre aquilo que ele é e aquilo que quer ou acredita ser. O problema está nos desníveis que estão lá e que fazemos de tudo para ignorar, está no esforço de terraplanar o espírito na ânsia de poder dizer o mundo todo numa única língua.

Fronteira transporta para fora de si a origem do sofrimento dos personagens e a lança no colo do leitor, fazendo, enquanto livro, aquilo que faz enquanto narrativa, tornando, também aí, meramente formal a distinção entre o “interno” e o “externo”, o dentro e o fora do livro. *Fronteira* propõe mistérios em cima de mistérios, e o indivíduo que comanda esse “corpo de baile”, o Narrador, o faz de forma a favorecer (embora certamente não precisemos desse incentivo) que façamos aquilo que ele também faz: ver como iguais coisas que são muito diferentes, buscar respostas sempre iguais, pior, muito pior: desejar fervorosamente a resposta, matar a dúvida a qualquer custo, mesmo que seja com uma mentira.

Fundamental para o andamento deste trabalho é ter em mente que apostar na dúvida não faz de *Fronteira* – ou da leitura que está sendo proposta – um festival de relativismo obtuso. Apostar na dúvida não é desistir da busca, muito menos afirmar que a discussão é desnecessária ou infrutífera, pelo contrário, é uma afirmação do pensamento, guiado pela incerteza. O caminho que encontrei para ler *Fronteira* – primeiro como leitor, depois como analista – é transformar o incômodo da dúvida numa chave de leitura.

É porque olho para o romance com esses olhos que encontrei a necessidade da pergunta constante. Muitas vezes o trabalho vai avançar de acordo com uma pergunta e a elaboração de uma possível resposta a ela, o que não é mero recurso retórico. Foi preciso encontrar um caminho, uma linha que fosse possível seguir e, à medida que ela se definia, fazer escolhas com relação aos pontos que ela tocava em seu traçado, movimento grandemente facilitado por esse jogo de perguntas e possíveis respostas.

Adonias Filho diz que Cornélio “submete sua arte aos rigores de um artesanato consciente” (Penna, 1958: XXXIX), que “sua narrativa avança em espiral no sentido da profundidade” (*idem*). A ideia do espiral é bastante interessante e é pensando nela que estruturei este trabalho.

O primeiro capítulo, mais “burocrático”, tem dupla função. Quase como um “efeito colateral” ele me interessa porque estabelece um contato direto com a crítica de Cornélio – mais especificamente, de *Fronteira* – e a discussão acerca da localização (espacial e temporal) da narrativa. Para o desenvolvimento da discussão aqui proposta ele interessa porque funciona como um ponto de partida mais sólido, que envolve uma investigação mais objetiva. Embora a natureza da análise seja eminentemente mais concreta do que aquela que vai me interessar de modo mais direto, o modo como o problema se apresenta é similar ao demais problemas aos quais dedicaremos nossa atenção.

A partir daí entramos em terreno mais pantanoso e seguimos a “espiral” na medida em que ela mergulha na profundidade. No capítulo “A Estrutura do Romance”, daremos seguimento à discussão que se inicia no final do capítulo anterior, dedicando especial atenção àquilo que problematiza a afirmação feita pelo “editor” – e, em decorrência dela, nossa visão inicial do romance –, a saber, que o manuscrito por ele publicado é um diário. Na sequência, a fim de esmiuçar o comportamento do romance, traçamos um mapeamento dos mais instigantes mistérios que vemos em cena, tentando estabelecer um modo de agrupá-los e entendê-los em

seu funcionamento. A ideia é pensar *Fronteira* como um “romance de mistério”, com o intuito de pesar a importância que esses mistérios têm como elemento estruturador.

No capítulo seguinte nossa atenção se volta diretamente para os personagens centrais (incluindo aí o casarão), sobretudo à perspectiva pela qual o Narrador os vê. É aí que se articulam os pontos observados até então, uma vez que é no indivíduo – e na caracterização dos indivíduos por um outro – que se encontram de forma pulsante os problemas até então esboçados no trabalho.

O último capítulo, “Santidade”, é aquele que finalmente expõe minha perspectiva de leitura. É nele que me permito, tendo como base a investigação dos mecanismos que estabelecem a dúvida no romance, assumir uma posição como leitor, respondendo aquele que acredito ser o grande enigma proposto por *Fronteira*.

De forma geral, o objetivo é seguir o romance, olhando com atenção para alguns de seus momentos decisivos, e tentar evidenciar, sem descaracterizar os pormenores de cada ação, não apenas o modo como o romance estabelece a instauração da dúvida, mas também como é possível utilizar essa atmosfera de incerteza para defender uma leitura.

2. LOCALIZANDO A NARRATIVA

Fronteira é um romance complicado. Nas palavras de Adonias Filho, a “tessitura é tão densa” que justificaria a “hesitação crítica” (Penna, 1958: XV) em torno da obra. Embora possamos especular – e a observação de Adonias Filho me pareça bastante acertada –, é impossível bater o martelo e afirmar com absoluta certeza quais são os motivos decisivos para essa hesitação.

Luiz Costa Lima, por exemplo, apresenta outras duas possíveis justificativas. A primeira trabalha com a ideia de que *Fronteira* é melhor do que *Dois Romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949), o que poderia ter “reduzido o entusiasmo de seus já raros apreciadores” (Lima, 2005: 14). A segunda hipótese é melhor deixar que ele explique inteiramente com as próprias palavras: “Cornélio Penna é conhecido por mínimos leitores. Se não é por falta de edições, só poderá ser porque não se inclui entre as leituras de prazer. Em suma, porque é um chato” (*idem*: 26).

A ideia mais discutida, no entanto, parece trabalhar em outro terreno e apontar para o fato de que motivações políticas seriam fundamentais para o processo de “abafamento” da voz corneliana. *Fronteira* chegou a ser definido como “oposto do romance social”¹ (Penna, s.d.: 7), e mesmo que essa afirmação seja discutível, é impossível não reconhecer que o romance de fato não está em pleno acordo com a “tendência social esmagadora” (*idem*) que predominava na literatura brasileira da época. Vem daí talvez a fama de “inatural”² (Ataíde, 1936) de Cornélio Penna. Augusto Frederico Schmidt, que foi seu amigo íntimo, diz: “jamais tive a impressão de que ele fosse um contemporâneo, um homem de minha época” (Schmidt, 1959: 205). Adonias Filho, ao pensar a obra de Cornélio em seu conjunto, diz que ele “não é um herdeiro” e chega a afirmar que se trata de um “ficcionalista sem contatos” (Penna, 1958: XIV).

Ora, o romance social estava vinculado ao pensamento de esquerda e, portanto, a “não filiação” de Cornélio gerou reações. Afrânio Coutinho nos conta que o romance foi, “à revelia do autor”, imediatamente adotado com “bandeira antiesquerdista” (Penna, s.d.: 7). Luís Bueno, sobre o mesmo tema:

Roberto Schwarz, em “Cultura e Política, 1964-1969”, aponta como, na década de 60, a despeito de vivermos uma ditadura de direita, o pensamento de esquerda dominou a intelectualidade – em especial nas universidades. Como a polarização política se

¹ Essa afirmação quem fez foi Afrânio Coutinho.

² Tristão de Ataíde celebra, em Cornélio, “a coragem de sua perfeita inaturalidade”.

realocava, ainda que em bases diferentes, a tendência foi a de se deixar de lado um escritor como Cornélio Penna. Seus romances pararam de circular, pouco se escreveu a seu respeito e essa ausência terminou por fixar a classificação de escritor reacionário, já que era católico. (Bueno, 2006: p.547)

Várias são as possíveis respostas. O que as une é a certeza de que a hesitação identificada por Adonias Filho é real. É verdade que Afrânio Coutinho afirma que a “crítica brasileira jamais lhe regateou elogios” (Penna, s.d.: 7) e que Fausto Cunha não apenas tenha dito que a estreia de Cornélio teve “retumbante consagração”, como também tenha ilustrado muito bem a afirmação de Coutinho ao dizer, a respeito de *Fronteira*, que o romance é exemplo do “artista em estado de gênio” (Cunha, 1949).

Ainda assim, pouco foi escrito sobre a obra de Cornélio Penna. Em 1979, Wander Melo Miranda afirma que “examinando-se a bibliografia existente sobre o autor, notar-se-á que ela é composta, na sua maior parte, de artigos publicados, já de longa data, em periódicos de difícil acesso” (Miranda, 1979: 1) e, em 2005, Luiz Costa Lima afirma, no prefácio à 2ª edição de *O romance em Cornélio Penna*³, que “o que era então verdade, assim permanece até agora: as obras de Cornélio Penna [...] nunca se integraram às obras consagradas” (Lima, 2005: 12). Nesse mesmo prefácio, ele afirma que de 1975 para cá não houve, por parte da “comunidade letrada”, reconhecimento da obra de Cornélio, “ao contrário, morto em 1958, Cornélio Penna parece ainda mais distante de uma compreensão razoável” (*idem*: 9).

Mesmo quando nos dispomos a discutir questões elementares, como tempo e espaço, é preciso ter muito cuidado e avançar com extrema cautela, duvidando de tudo. Caso contrário, seria fácil se perder e ficar emaranhado na densa tessitura da narrativa. É preciso ter sempre em mente o valioso alerta de Otávio de Faria, pois *Fronteira* “lança cerração sobre todos os caminhos habituais” (Penna, 1958: XXII).

Para alimentar aquilo que acredito ser uma muito bem ajustada máquina de enigmas, o romance oferece pequenas dicas, quase secretas, que podem servir como indicativos espaço-temporais. Não são muitos, é verdade, mas certamente apontam numa direção e é para lá que vamos seguir.

³ Em sua primeira edição, de 1975, o livro se chamava *A Perversão do Trapezista: o romance em Cornélio Penna*, para a segunda edição, lançada 30 anos mais tarde, Luiz Costa Lima resolveu abandonar o título e promover o subtítulo.

2.1. Localizando no Espaço

Logo no início do livro, já no primeiro capítulo, o narrador nos dá algumas indicações importantes sobre a localização da cidade em que se desenrola a narrativa. A primeira coisa que ele nos diz sobre o cenário é que há montanhas: “montanhas negras [...] caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante” (p.11)⁴.

A terra é “calçada de ferro” (*idem*) e na estrada lamacenta que leva à entrada da cidade há uma velha placa com “dizeres em inglês [...] indicando a entrada das minas de ouro abandonadas” (*idem*). Um pouco mais adiante, no capítulo 6, diz o narrador que nessas montanhas vive ainda o “sonho imperial de ferro e ouro” (p.14).

Há, entre a crítica, um consenso. Aqueles que tentam localizar a narrativa, elegem como cenário a cidade de Itabira. A verdade é que há poucos motivos para duvidar disso. Por lá, a extração do ouro entrou em crise no começo do século XIX, justamente quando a exploração do ferro recebia maior impulso. Além disso, a cidade é cercada por montanhas, o que faz dela a candidata perfeita.

No capítulo 49 o narrador sobe essas montanhas e diz que, lá de cima, é possível ver sete cidades como que incrustadas nas montanhas: “ora agarradas aos flancos das serras, e ora seguiam, apressadas, em longos meandros, as estradas dos bandeirantes” (p.57) – antes, no capítulo 6, ele havia se referido de passagem a essas cidades como “doença aviltante e tenaz” (p.14) crescendo como craca nos “dorsos poderosos” das montanhas –, e embora não pareça, há aí uma dica importante.

Mas antes disso, vamos saltar para o capítulo 60, no qual o Narrador enumera cidades de onde vinham peregrinos para tomar parte no milagre de Maria Santa. “São Gonçalo do Rio Abaixo! São João da Borda da Mata! Itabira do Campo!” (p.68). São João da Mata fica muito perto do município de Borda da Mata (74km de distância) e provavelmente é a ele(s) que o narrador se refere. Itabira do Campo mudou de nome em 1923, quando se tornou Itabirito.

Se consultarmos um mapa rodoviário atual, veremos que a viagem de São João da Mata até São Gonçalo do Rio Abaixo é quase uma linha reta que passa por Itabirito e cuja próxima parada é Itabira. Ainda mais interessante é o fato de que a viagem, em sua maior parte, percorre

⁴ Doravante, para simplificar, todas as citações que forem referenciadas apenas pela página, foram retiradas da edição de *Fronteira* da editora Ediouro (s.d.).

a BR-381, cujo nome é Rodovia Fernão Dias, em homenagem ao Bandeirante que, no século XVII, foi o responsável pela abertura do caminho que mais tarde originou a rodovia. Embora as obras para sua construção tenham sido concluídas só no começo dos anos 60 (do século XX), o caminho já estava lá e era utilizado muito antes disso: eis aí, possivelmente, a “estrada dos bandeirantes” de que fala o Narrador.

Estamos, portanto, numa pequena cidade de Minas Gerais, cercada de montanhas e repleta das marcas profundas deixadas pela extração mineral. Pelas informações práticas que nos dá o romance, pode ser Itabira, assim como pode ser qualquer outra cidade da região.

Nesse caso, quem esclarece a situação é o próprio Cornélio Penna, que em entrevista revela:

Como lhe contei, meus pais foram para Itabira do Mato Dentro, e eu estive lá um ano. Mais tarde, em 1917, fui assistir à morte de minha avó paterna [...] e lá estive dois meses. Depois, em 1937 e 1939, lá voltei por três ou quatro dias. 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 liberar de sua obsessão escrevendo. Pedi a muitos escritores que o fizessem, que se voltassem para o tesouro que representava a alma dos itabiranos, mas não consegui interessar a nenhum deles, e assim foi que escrevi *Fronteira*, que consegui publicar em 1935, e que representou para mim apenas um desabafo, uma confidência, ou melhor, uma confissão pública, a compreensão de Itabira. (Penna, 1958: LXII)

2.2. Localizando no Tempo

O romance mais famoso de Cornélio Penna é, sem dúvida, *Menina Morta*. Com relação a ele não há muito o que discutir: a ação se passa no século XIX. Talvez esse seja um dos motivos que torna tão popular entre os críticos a ideia de que toda a obra de Cornélio se passa no XIX. É possível mesmo encontrar afirmações categóricas nesse sentido, como nos casos de Jozelma de Oliveira Ramos – “apesar de ter lançado os seus livros a partir dos anos 30 do séc. XX, toda a obra de Cornélio Penna está ambientada no séc. XIX” (2012: 100) – e Josalva Fabiana dos Santos – que, falando dos romances de Cornélio, afirma que “todos são ambientados em Minas Gerais, no século XIX” (2005: 77).

Falando mais diretamente de *Fronreira*, me parece absolutamente compreensível que se imagine, já nas primeiras páginas, que o romance se passa, se não especificamente no XIX, num tempo afastado de nós, como numa espécie de passado remoto que é relativamente fácil de localizar de modo geral, mas quase impossível determinar com precisão.

Acontece que nessa cabeça de cavalo tem chifre.

Numa primeira olhada pode parecer bobagem e desperdício de energia dedicar tanta atenção a um detalhe aparentemente assim tão pequeno. Mas não é. Explico: esse é um daqueles detalhes cuja mais insignificante variação acaba representando uma transformação total do modo como vemos nosso objeto. É difícil explicar com precisão aquilo que tento dizer aqui, mas certamente todos nós conhecemos a sensação. Falo daqueles momentos em que a sensação geral sobre algo sofre uma alteração totalmente desproporcional àquilo que fez com que a víssemos como algo diferente daquilo que até há pouco víamos. Falo de quando uma variação que, na prática, é insignificante, transforma completamente o modo como percebemos uma coisa qualquer. É como pagar R\$1,99, e não R\$2,00.

Definitivamente não é olhando para toda crítica que falo aquilo que a seguir vou falar, nem me refiro diretamente aos possivelmente errôneos esforços de localizar temporalmente *Fronreira*, respondo mais àquilo que me parece ser uma “aura de XIX” que paira sobre as leituras do romance. Tentando explicar de outra forma: não me interessa simplesmente chamar atenção para o fato de que há uma ideia bastante corrente – provavelmente equivocada – de que *Fronreira* se passa no XIX, e sim entender *o que* o romance se passar no XIX pode significar.

Nesse caso, penso que “fim do XIX”, onde *Fronteira* estaria localizado, parece funcionar mais como um meio para apontar um “passado mítico”, do que como uma indicação temporal prática. Parece um movimento apaziguador, que empurra o desconforto para longe e faz força para mantê-lo afastado. “Fim do XIX” fica sendo esse tempo não muito distante, mas distante o suficiente para que seja possível vê-lo como outra coisa que não nosso próprio tempo, funcionando como uma espécie de massa temporal meio amorfa em que “aquele tipo de coisa acontecia”. Parece que o século XIX acaba fazendo a função que a idade média muitas vezes faz no nosso imaginário: geralmente somos rápidos em apontar que algo é “medieval”, como se aquele período de mil anos da história da Europa não fosse mais do que um punhado de camponeses desdentados, uns sujeitos armados montados a cavalo e doenças terríveis que assolavam cidadelas imundas.

Os acontecimentos certamente ganham outro peso, e a narrativa se torna muito mais intrigante, se começamos a investigar a possibilidade de ela não ser tão antiga quanto a princípio parece ser. E a verdade é que há fortes indícios de que o suplício de Maria Santa não tenha acontecido no longínquo fim do XIX, e sim no muito mais próximo início do XX.

No texto é possível identificar algumas pistas importantes, mas são três as mais promissoras e é nelas que quero me concentrar.

A partir do capítulo 13 acompanhamos a visita do juiz ao casarão. Ele pede para conversar com Maria e o Narrador e, dentre outras coisas, fala de sua suposta participação na revolta de Saldanha da Gama⁵. Definitivamente esse é um material mais sólido para trabalhar. A Segunda Revolta da Armada, tendo o Almirante Saldanha da Gama como um de seus líderes, aconteceu em 1893. O Narrador se refere ao juiz como “velho senhor” e, além disso, nos faz crer que para ele os envolvidos na revolta parecem objetos estranhos, distantes.

E eu acompanhava, vendo-a dentro de mim, a série interminável de visitas a uns e a outros, as conversações e as hesitações, o percurso das ruas, os comentários, tudo por tal forma, que via com real nitidez aqueles homens graves, um pouco ridículos, de calças brancas, sobrecasaca, colarinho alto de borracha, e cartola de seda, a andar solenemente pela cidade, transpirando lamentavelmente. (p.20)

⁵ Explico a desconfiança presente em “suposta participação”: o juiz, um pouco adiante, no capítulo 15, vai falar sobre alguns detalhes e afirmar que até o “dia da revolta” ainda não estava certo que Saldanha da Gama seria o líder. Esse dia, ele diz, seria 15 de junho. Acontece que a carta assinada pelo Contra-Almirante Custódio José de Melo, que marca a primeira ação do grupo de revoltosos, data do dia 6 de setembro de 1893.

É certo que estamos no terreno da imprecisão e, já que estamos lidando com *Fronteira*, quanto antes nos acostumarmos com isso, melhor. Tudo aqui é difícil de agarrar: “velho senhor” está longe de ser um dado preciso e, de mais a mais, nada confirma que foi em sua mocidade que o Juiz contribuiu com a Revolta. De qualquer forma, os eventos narrados no romance têm que ser posteriores à Revolta e, portanto, estamos, no mínimo, diante das portas do século XX. Somemos a isso o fato de que há motivos para considerar que o Juiz conta e reconta sua história há muitos anos.

Devia repetir pela milésima vez a sua história, porque falava com firmeza, marcando bem a palavras, como se depois de correr e perder-se em muitos atalhos, desconhecidos e incertos, tivesse finalmente entrado em uma estrada ampla e batida, trilhada por ele próprio muitas vezes. (p.19)

Mais adiante, nos capítulos 47 e 48, o Narrador fala sobre a “casa dos bexiguentos”, uma antiga construção da cidade, transformada em “improvisado e bárbaro lazareto” (p.56), onde outrora haviam sido isolados e trancafiados os doentes da varíola, que “havia sido ali abandonados em plena febre” (p.55). Ele conta uma história envolvendo a construção de uma grande cruz (que tinha o objetivo de proteger a região) e a infecção de dois trabalhadores que havia acontecido “há muitos anos, quando a varíola percorria o interior, seguia as grandes estradas e contornava as montanhas, devastando cidade, vilas e fazendas” (p.56).

É sabido que uma terrível epidemia de varíola atingiu Minas Gerais entre 1873 e 1874, infectando pelo menos 2911 pessoas, das quais 669 morreram (Gurgel, Rosa e Camercini, 2011). É provavelmente a esse surto que o narrador se refere.

[Em Minas Gerais] à exceção do cólera, nenhuma doença mobilizou tantos esforços e atenção no correr do século XIX como a varíola. As manifestações da moléstia nesse período variaram bastante na sua intensidade. Várias das menções feitas à varíola resumiam-se a uma pequena notícia, dando conta de sua presença em determinada localidade, apontando ter a doença uma propagação restrita, com poucas pessoas atingidas e, às vezes, nenhuma vítima. [...]

Em outras ocasiões, porém, a varíola assumia um caráter mais agressivo, expandindo-se por diversas regiões num mesmo período, como se observou nos anos de 1873-1874, quando a doença atingiu várias cidades mineiras.

[...]

O balanço da epidemia divulgado pelas autoridades da província dava conta de que entre os 71 municípios que integravam o território de Minas no período em exame, 31

havam acusado a presença da doença ao Inspetor de Saúde Provincial. (Silveira e Marques, 2011: 389)

No romance, os doentes acabaram morrendo dentro da casa, que desde então permaneceu abandonada: “e ninguém mais entrou na ‘Casa dos Bexiguentos’, a não ser minha imaginação de criança” (p.57), afirma o Narrador. Quando ele era criança os doentes já haviam morrido, ao que tudo indica, há muito tempo. As demais crianças que com ele brincavam nas imediações da casa parecem desconhecer (ou pelo menos não ligar para) o fato de que a casa havia servido de lazareto.

Se essas suposições básicas estiverem corretas (e elas me parecem estar longe de ser descabidas), podemos dizer que a infância do narrador está localizada, pelo menos, entre os anos 80 e 90 do século XIX.

A próxima pista talvez nos ajude a dar mais peso a essa teoria. No belíssimo capítulo 69, quando já nos encaminhando para o final do livro, o narrador nos fala da luz elétrica:

De joelhos, com o rosto entre as mãos, e apoiado ao meu leito, revi-me criança, e lembrei-me da transformação que nela se fez, em momentos, e com grande perturbação de minha alma infantil, quando se deu a mudança da luz do gás para a eletricidade, em nossa casa. (p.80-81)

A luz elétrica invade a infância do Narrador. Em sua casa. Mais uma vez vamos ter que trabalhar com aproximações. “Criança” poderia ser tão vago quanto “velho senhor”, mas nesse caso não é, porque nos diz o narrador que seus “amigos noturnos” se esgueiravam pelos cantos escuros do quarto antes de vir afoitos “até as grades que me cercavam e protegiam” (p.81). Grades? Provavelmente ele está falando de um berço. Portanto, ele era muito menino. Isso, de todo modo, não define nada, pois não sabemos qual é a idade do Narrador durante os eventos diretamente cobertos pela narrativa. Mas, é preciso dizer, me parece muito difícil argumentar que o diário não tenha sido escrito por um adulto, mesmo que seja um jovem adulto, com seus 25 ou 30 anos.

Vamos lá, a luz elétrica chegou ao Brasil em 1879, quando Dom Pedro II permitiu que Thomaz Edison trouxesse para cá aparelhos relacionados à iluminação pública. Há casos documentados de empreendimentos de iluminação pública envolvendo a nova tecnologia ocorrendo no Brasil já nos anos 80 do XIX, mas a iluminação residencial é outra coisa.

Acrescentemos a tudo aquilo que não sabemos o fato de não sabermos onde o narrador viveu durante a infância (embora haja uma prova de que ele frequentava a cidade onde se desenrola a ação do romance quando era criança, de acordo com o que é dito no já citado capítulo 47, não é certo que ele vivia lá). Embora essa equação tenha mais incógnitas do que elementos conhecidos, vale a Penna forçar mais um pouco.

Mesmo que a família do Narrador seja abastada – há vários motivos para acreditarmos nisso, incluindo o acima citado fato de que em casa tinham instalações para iluminação a gás – é muito pouco provável que tenham recebido iluminação elétrica em casa antes da última década do XIX. Vale lembrar que ele era “criança de berço” quando isso aconteceu. Fazendo umas continhas rápidas, veremos que é muito provável que *Fronteira* esteja situado, pelo menos, em meados dos anos 10, talvez 20 do século XX.

Ainda nesse terreno, vale salientar um detalhe a mais. Em conversa com o “amigo da consulta”, o Narrador fala da cidade, de suas “ruas letárgicas”, iluminadas por “intermináveis postes de luz elétrica” (p.90). No *Anuario de Minas Geraes: 1906*, ficamos sabendo que “estão servidas por illumination electrica varias cidades e povoações mineiras” (1906: 118), ao que se segue uma lista de cidades (além de minas e fábricas de tecido) dentre as quais não está Itabira. Na sequência ficamos sabendo que “a gaz acetyleno, são illuminadas Carangola, Guanhões, Ubá, Curvello e outras cidades mineiras; e a kerozene quasi todas as cidades do interior de Minas” (*idem*). Antes de 1906, portanto, a iluminação pública de Itabira era feita, provavelmente, a querosene. Os postes de luz dos quais fala o Narrador, portanto, colocam a narrativa depois disso.

Como dito na seção anterior, o Narrador fala de Itabira do Campo, o que deveria assegurar que a narrativa se passa antes de 1923, ano em que a cidade muda de nome. Se aceitarmos essas balizas, o romance se passa entre 1906 e 1923.

Mais uma vez: nada é certo, mas é muito provável. E de qualquer forma, esses indícios existem, estão no romance e, portanto, não podem ser ignorados. O que me parece mais intrigante é que num livro tão cheio de segredos como *Fronteira*, tão cheio de alusões a caminhos que não podemos seguir, essas pistas tão promissoras que não se escondem, ou se escondem à vista de todos, não recebam a devida atenção.

Fronteira é muitas vezes sutil o suficiente para nos enganar sem que sequer estivéssemos cientes de que havia algo com o que se enganar. Resistamos o quanto for possível.

2.3. Tempo Narrativo

Se nos lembrarmos que temos em mãos aquilo que nos é apresentado como sendo um diário, certamente nos parecerá que saber exatamente quanto tempo é coberto pela narrativa não há de ser grande problema. Mas é. Em teoria um diário deveria nos ajudar imensamente na hora de definir o tempo transcorrido de acordo com suas entradas, mas o Narrador fica nos devendo mais essa. Para começo de conversa as entradas no diário não estão datadas e, além disso, são completamente irregulares.

Não há como saber exatamente quando o Narrador chega à cidade – evento que abre o romance –, mas sabemos que o diário termina no último dia da semana santa, no domingo de páscoa, portanto. Poderíamos, então, fazer uma espécie de contagem regressiva, certo? Não importa que as entradas não estejam datadas, temos 84 capítulos e, portanto, 84 dias transcorridos, certo?

Errado.

É bem verdade que algumas raras vezes o leitor atento há de se espantar com a inesperada solidez de algumas marcas. Nos capítulos 64, 68 e 70, por exemplo, temos inícios claríssimos. Respectivamente: “chegou finalmente o primeiro dia da Semana Santa” (p.74), “era o segundo dia de visitação” (p.78) e o muito surpreendente “no dia seguinte” (p.82).

Em outros casos, no entanto, nos deparamos com aberturas que eliminam qualquer possibilidade de se sentir confiante com relação a nossa posição na linha do tempo: “passamos algum tempo sem trocar palavra” (p.32), “os dias se passaram” (p.37), “um dia, vesti-me lentamente de negro [...]” (p.52), “os dias se passavam” (p.65) etc.

Parece bastante lógico considerar que cada capítulo corresponde a uma entrada do diário e que cada entrada corresponde a um dia diferente, mas, caso nos apeguemos demais à lógica, nos enganaremos já na próxima curva. Há vários momentos do livro em que acompanhamos capítulos que funcionam como sequência direta um do outro, como é o caso da visita do juiz, que se desenrola entre os capítulos 13 e 18, que acabam funcionando como partes de uma narrativa fragmentada que acompanha a mente dispersa do Narrador enquanto ele observa a cena. Também há momentos em que o tempo entre um capítulo e outro não se estende por mais do que uma fração de segundos, como é o caso das passagens do capítulo 22 para o 23 e do 23

para o 24, que ocorrem no meio de uma conversação, com uma pergunta encerrando um capítulo e a resposta a ela abrindo o seguinte.

Essa inconstância acaba chamando a atenção. No esforço de identificar essas ocorrências, outras coisas se tornam evidentes. E são todas essas “pequenas estranhezas” que, juntas, justificam uma discussão acerca da natureza desse pretense diário.

No epílogo, alguém que não se identifica diz ter publicado o diário na íntegra, resistindo ao impulso de “corrigi-lo” (p.99). Para simplificar as coisas, a partir de agora irei me referir a essa pessoa desconhecida como “Editor”.

Sendo assim, é o Editor quem afirma que o que acabamos de ler é um diário e, muito provavelmente, essa classificação tem como base a definição mais corriqueira daquilo que seria um diário: “escrito em que se registram os acontecimentos de cada dia”⁶.

Mas há uma outra possibilidade que eu particularmente considero muito mais divertida e aproveitável. Vamos começar do começo, até porque ele é indispensável: o epílogo não está fora do romance, faz parte dele assim como qualquer outro capítulo da narrativa, e é tão importante quanto qualquer outro para estabelecermos uma leitura. O ponto que é importante esclarecer aqui, é que a voz do epílogo pertence a um sujeito ficcional, que faz parte do romance, e não ao próprio Cornélio, que nesse caso não seria romancista, e sim historiador (é bem verdade que essas duas coisas, aparentemente tão distantes, podem se confundir, mas essa é uma outra discussão). Pode parecer exagero ser tão incisivo sobre esse ponto, mas no final das contas é necessário. Na edição de *Fronteira* da Ediouro há uma nota, referente à primeira aparição de Maria Santa: a pessoa que escreveu as notas diz que ela é uma personagem real da história de Itabira, provavelmente porque confunde a voz do Editor com a voz do próprio Cornélio.

Retomando: o epílogo faz parte do romance e é nesse jogo que o romance se constrói. Podemos dizer sobre o Editor que ele é um sujeito lúcido e perspicaz, capaz, inclusive, de elaborar sobre o romance reflexões muito agudas. Mas ele é também um sujeito muito cartesiano, ou pelo menos cartesiano demais para entender nosso narrador.

Ele acredita não ter alterado a narrativa, mas se engana com relação a isso. Quando afirma, sem titubear, que aquilo que acabamos de ler é um diário, ele está, talvez sem intenção

⁶ De acordo com o dicionário Houaiss. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=di%25C3%25A1rio>

deliberada de fazê-lo, criando uma fronteira intransponível, para ele e para o leitor desavisado. Veja, é imprescindível lembrar que quem diz que o manuscrito é um diário, não é seu autor, e sim o Editor.

Para iniciar a discussão sobre esse ponto, voltemos alguns parágrafos para analisar uma abertura de capítulo que eu disse ser surpreendentemente “domesticada”: “no dia seguinte”. Que espécie de diário é esse que não diz “hoje”, e sim “no dia seguinte”? “No dia seguinte” é uma expressão que cabe quando fazemos o exercício de organizar uma visão geral sobre uma determinada sequência de eventos, quando olhamos para algo que pertence ao passado: fiz não sei o que e, no dia seguinte...

Esse paradoxo se estende ainda mais. Já no capítulo 4, o Narrador nos diz que “a primeira criatura humana que encontrei [na casa], sentada em um sofá, diante de mim, como se estivesse à minha espera, foi Maria Santa” (p.13). No capítulo 12, ele nos diz que

Tia Emiliania conservou, desde então e sempre, diante da sobrinha, quando se achavam presentes pessoas estranhas ou os empregados, a mesma atitude reverente e misteriosa.

E, dentro em pouco, toda a cidade repetia a meia voz, que Maria era mesmo Santa, e firmou-se o seu nome, que a acompanhou até o fim. (p.17-18)

Se Maria “torna-se” Maria Santa só nas imediações do capítulo 12, por que é que o Narrador, desde o capítulo 4, se refere a ela como “Maria Santa”?

No capítulo 13, o Juiz visita o casarão. Diz o Narrador que o juiz “desejava falar com Maria Santa e comigo, prescindindo da presença da velha senhora [Tia Emiliania]”. A presença do Juiz atormenta terrivelmente o Narrador e, portanto, “sua partida fora como o anúncio de uma aurora próxima na noite que se formava em meu espírito” (p.19). Partida? Do que é que ele está falando? Bom, acontece que lá no capítulo 57, ele vai nos dizer que “foi num dia cinzento que eu recebi a notícia da morte do Juiz” (p.65). Não há dúvida: o capítulo 13 foi escrito depois que os eventos narrados no capítulo 57 haviam ocorrido.

Voltando à Tia Emiliania, notemos que no capítulo 9, quando da primeira menção a ela, o Narrador diz:

O sortilégio desesperado que eu sentia crescer em torno de mim, e no qual me sentia dissolver, não me deixou, desde logo, compreender toda a extensão e importância do papel que Tia Emiliana representaria, posteriormente, em minha vida. (p.9)

É muito revelador (mesmo que a revelação se dê de modo muito sutil) o modo como ele elabora a afirmação acima. Como é possível que, num diário, o Narrador se refira ao futuro com tanta propriedade?

Para qualquer um que leu o romance, é muito claro a que ele está se referindo. Nesse trecho, por mais discreto que seja, fica claro que o Narrador escreve sobre o passado, fica claro que, ao escrever, ele já conhece o impacto que a presença de Tia Emiliana vai ter sobre sua vida. Esse trecho, mesmo se analisado de forma isolada, é suficiente para pôr em xeque a ideia de que estamos lidando com um diário.

É evidente que o manuscrito se parece com um diário, justamente porque a ênfase no caráter íntimo das afirmações e descrições é absolutamente dominante. É perfeitamente compreensível que o Editor tenha se deixado levar pela ideia de que tinha em mãos um diário, sobretudo se pensarmos nas condições em que o manuscrito lhe foi entregue. Mas não me interessa nem um pouco elaborar uma ampla defesa do Editor e de sua habilidade enquanto leitor, o que me interessa é mostrar que ele está errado.

O fato é que temos motivos para duvidar da competência do Editor enquanto leitor. Ele não é tão obcecado pelo manuscrito quanto faz parecer. Apesar de fazer alguns apontamentos verdadeiramente interessantes, ele dá provas de não ser o mais atento dos leitores, começando com o fato de que afirma não saber se o manuscrito pertencia a um homem ou a uma mulher. Ora, já no capítulo 2 o Narrador diz estar “trêmulo” (p.12), coisa que repete no capítulo 43. Logo em seguida, no capítulo 45, diz ele: “algum tempo depois, disse-lhe, *apoiado* a um móvel [...]” (p.54). Essas podem muito bem ser as únicas marcas de gênero presentes no manuscrito, mas estão lá e um leitor obcecado certamente as encontraria.

Isso tudo é para dizer que o editor está errado. Ele se engana e acaba por enganar também o leitor. O “diário” não é um diário.

3. A ESTRUTURA DO ROMANCE

3.1. Diário?

O primeiro capítulo de *Fronteira* começa com um título (o único do livro), que, podemos dizer, é um aviso: “Do Diário”. O diário, nos diz o Editor, está na íntegra, inalterado, o que só foi possível porque foi capaz de vencer seu desejo de “corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida” (p.99).

O manuscrito que lhe foi entregue estava em posse da mucama da tia do editor, que havia sido também mucama de Maria Santa. Sobre o autor do manuscrito não há nada além de segredo. Pensar nele parece uma experiência sombria, sua figura parece carregar uma maldição potente: a tia, quando perguntada a respeito, “apenas se persignou, e desviou o olhar de meu rosto” (p.99).

Descobrir quem é o autor do manuscrito não é tarefa que possamos cumprir, uma vez que o próprio manuscrito é nossa única fonte e ele é bem pouco pródigo nesse aspecto. De uma forma ou de outra, a leitura do manuscrito continua sendo reveladora, já que é ele que contém a matéria bruta que está na base dos argumentos que constroem minha afirmação: o “diário” não é um diário.

Mas antes de nos embrenharmos nessa discussão e tentarmos dizer o que “é”, e não apenas o que “não é”, quero começar por uma coisa difícil de explicar e que, talvez, não seja um fator decisivo na hora de elaborar minha argumentação. E mesmo que o custo-benefício do esforço não pareça vantajoso, não é algo que eu possa levemente contornar, já que a impressão que isso me causou, especialmente na primeira leitura, foi muito poderosa. Falo da artificialidade, da “distância artificial”.

Usemos como canal a relação mais íntima que podemos encontrar no romance, analisando momentos distintos da relação entre Maria Santa e o Narrador. As cenas que escolhi definitivamente não são as que de modo mais explícito ilustram o que quero dizer, mas chamam a atenção por outro motivo notável: elas narram momentos distantes no tempo, mas que, na narrativa, estão muito próximos.

No capítulo 35 o Narrador nos conta que:

Em raras ocasiões, nós ríamos, às ocultas de Tia Emiliana, eu a ler e ela [Maria Santa] ouvindo, uma velha edição do Paraíso Perdido, com a capa de couro toda comida [...].

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

– É um livro de magia...

[...]

Quando, com repentina desconfiança, eu parava de súbito, e perscrutava em seus olhos, ou em sua boca, uma sombra qualquer de ironia ou de fingimento em seu inalterado interesse, ela animava-se, e, imediatamente, sem transição, punha-se a falar, tirava o livro de minhas mãos, e folheando-o com curiosidade infantil, mirava as suas gravuras arruinadas, crivadas de milhares de pequenos furos, sempre com o mesmo indisfarçável, incoerente e risonho desejo de tudo adivinhar, tudo saber. (p.41-42)

A cena se estende um pouco mais, mantendo o mesmo registro. O que me chama a atenção é a intimidade entre os dois. Estão brincando às escondidas de Tia Emiliana, divertindo-se, procurando no rosto um do outro aquilo que pode estar escondido por uma falsa expressão. Vale lembrar que os versos estão em inglês, que Maria não os compreende, e que o narrador faz mal o papel de tradutor (segundo Maria, ele não para de gaguejar e repetir “isto é, isto é...” [p.42]), portanto está claro que o interesse principal não está nos versos de Milton, e sim no tempo que passam juntos, naquele momento que, segundo o Narrador, “parecia um maravilhoso milagre da vida, na atmosfera de morte e desconfiança que nos envolvia” (p.42). O capítulo, inclusive, termina com as palavras de Maria que diz ao Narrador, solene: “e você ficará aqui para sempre... e não me fará perguntas...” (p.42).

Essa cena mostra como a relação entre eles é capaz de produzir, dentre outras coisas, momentos de divertida intimidade. Mas nós nunca vemos esse tipo de coisa acontecendo em “primeiro plano”. O trecho citado começa com “em raras ocasiões, nós ríamos, às ocultas de Tia Emiliana”, de tal forma que essas “raras ocasiões” formam uma massa que só acompanhamos à distância, como algo que aconteceu, mas que nós não veremos “de perto”.

Nas cenas em que o Narrador nos traz mais para perto, o cenário se transforma drasticamente. No capítulo imediatamente anterior (34), o Narrador passeia à noite pelo “jardim silencioso e devastado” e sente uma “presença misteriosa”:

Deve ser do rio, e de algum animal morto aqui por perto – disse Maria Santa, em resposta à pergunta que me fazia interiormente. – Mas o frio está esquisito. Passa por nós, e depois volta como se fosse alguém que quisesse...

Calou-se subitamente, porque justo nesse momento a presença invisível passou por nós, o mesmo arrepio que me fez estremecer, sacudiu as espáduas de Maria em um choque brusco.

Murmurei, dominando os nervos:

– Vamos embora, se você está com medo.

– Mas você é que está com medo... – respondeu-me, e deu uma risada clara, mas logo imobilizou-se, rígida, à escuta, como se esperasse a resposta ao seu desafio.

Depois afastou-se de mim e perdeu-se na sombra, que se tornara espessa, compacta, como se tivesse caído sobre mim um bloco de massa negra. (p.39)

É inegável que a narrativa nos leva a crer que há entre eles uma poderosa conexão. Ambos sentem a “presença invisível” e Maria responde em voz alta a uma pergunta que o Narrador fazia só em pensamento. Ao mesmo tempo, há muita frieza no modo como se comportam. Estamos diante de um diálogo que parece ter sofrido uma série de interrupções, que não vêm “de fora” como era de se esperar. Está em jogo uma espécie de paradoxo: a conexão entre os dois é muito forte, mas o resultado do encontro é tão estéril quanto o jardim devastado. A risada de Maria, aqui, é muito diferente das risadas abafadas que permeavam a leitura dos versos em inglês. Em meio ao silêncio ela some nas sombras e é impossível escapar da sensação de que o problema não está naquilo que foi dito, e sim na insistência com que se sustenta uma infinidade de não ditos. O silêncio não é o mesmo silêncio da cena dos versos, em que com um olhar eles podiam decifrar um ao outro, é um silêncio pesado, um “bloco de massa negra”. É como se houvesse entre eles um estranhamento autoimposto, artificial.

Quando digo “artificial”, penso não só na ideia de afetação, de fingimento, mas também na ideia de artifício, como se esse estranhamento, essa distância, fosse uma ferramenta, utilizada por eles com intuítos definidos, embora nunca muito claros. Como é muito arriscado falar em termos gerais, prefiro aceitar o risco menor, falando apenas do Narrador: ele parece se valer

dessa distância artificial a fim de evitar o confronto direto com aquilo que o amedronta (mesmo sabendo que esses desvios acabam por conduzi-lo, invariavelmente, a lugares escuros). O Narrador pode até não ter medo de Maria, mas certamente tem medo daquilo que ela o faz sentir. Artificialmente, então, ele tenta controlar a distância que se põe entre os dois, ele insiste na existência do muro, ele insiste na fronteira.

E esse não é apenas o modo como nosso narrador vive, é também assim que ele escreve. Quem, se não ele próprio, organiza a narrativa de modo a nos aproximar nos momentos de artificialidade e nos manter distantes nos momentos de espontaneidade? Se aceitarmos que todos os eventos narrados pelo Narrador envolvendo Maria e ele próprio “de fato” aconteceram, teremos que lidar com o seguinte: embora não tenha poder total sobre os fatos, ele tem poder total sobre a narrativa desses mesmos fatos. Sendo assim, para além da artificialidade que ele pôde criar em sua relação com Maria, há uma espécie de artificialidade de segunda ordem, que se refere à narrativa dessa relação. Ou seja, embora não haja motivos para crer que o Narrador tivesse meios de governar sua realidade, não há como duvidar que ele governa com plena soberania a narrativa dessa mesma realidade.

Todos os eventos do diário chegam a nós por intermédio do Narrador. Sendo assim, a chave de acesso a esse mundo está nas mãos dele. A artificialidade pode muito bem estar na narrativa, e não no ato que ela narra. Nesse caso a artificialidade não é só um artifício para a vida, é também um recurso narrativo.

Deixemos isso em suspenso por um instante, e voltemos brevemente à discussão que encerra o capítulo anterior. Como vimos, no capítulo 9 o Narrador “deixa escapar” que já conhece até o final a história que está narrando. Mas sua narrativa dissimulada faz com que seja muito fácil perder isso de vista. Explico: embora o Narrador tenha, como “pessoa”, uma visão geral dos acontecimentos, ele insiste em manter, enquanto narrador, uma visão curta. Raríssimas são as vezes em que ele permite que a visão sinótica contamine a recriação, não só de eventos específicos, mas da experiência ligada ao evento no momento em que ele aconteceu.

Talvez um exemplo ajude a esclarecer essa ideia. Como vimos, no capítulo 9 o Narrador revela que conhece os desdobramentos da presença de Tia Emiliana. Logo depois, no capítulo 13, ele nos diz que “a embriaguez orgânica de alegria e de esquecimento imprevisto que me trouxera a chegada de Tia Emiliana e de suas ideias, desapareceu um dia, subitamente” (p.18). É verdade que no capítulo 9 o Narrador fala apenas da “extensão” e da “importância” que Tia Emiliana teria sobre sua vida, sem atribuir a isso nenhum valor, mas qualquer um que leu o

romance sabe que não é coisa boa. No capítulo 13, no entanto, ele não se lamenta diante do fato de ter se fascinado pelas ideias de Tia Emiliana, não lamenta a “embriaguez orgânica de alegria e de esquecimento”, na verdade, não faz nenhum comentário a respeito disso, não tenta se justificar ou se defender. É essa manobra que chamo de dissimulação narrativa.

O leitor pode não concordar e até argumentar que isso é prova de sinceridade e franqueza, não de dissimulação. Vá lá, pode até ser. Mas a dissimulação narrativa está aí, e é ela que me interessa. Apesar do “deslize” no capítulo 9, é seguindo o modelo do capítulo 13 que o Narrador vai construir a narrativa, ou seja, ele esconde, na narrativa, o fato de que está escrevendo sobre o passado. Com isso ele engana o Editor, que por sua vez engana o leitor.

Antes de amarrar as pontas, vou tentar deixar ainda mais claro esse ponto. O que interrompe a “embriaguez de alegria” do Narrador no capítulo 13 é a chegada do Juiz. O Juiz vai ficar com eles até o capítulo 17, quando vai embora do casarão, se despedindo com aquilo que parece ser uma ameaça: “eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!” (p.22). Embora o juiz deixe o casarão no capítulo 17, e nenhuma outra vez durante o romance ele apareça, o peso de sua visita (e sobretudo de sua “ameaça”) continuam presentes por toda a narrativa. No capítulo 20, o Narrador pergunta à Maria, nervoso: “o juiz sabe, *realmente*, de alguma coisa?”.

Como já vimos, é só no capítulo 57 que o Narrador revela a morte do Juiz. Ele já sabia de sua morte ao narrar a visita ao casarão, mas deixa o leitor viver até o capítulo 57, como ele mesmo deve ter vivido, a apreensão de que a qualquer momento o Juiz pode voltar à cena, descortinar segredos e revelar, finalmente, a verdade. Ele, ao escrever, já passou por isso, mas nós, leitores, não temos acesso a nada que está fora da narrativa, vivemos as experiências conforme ela avança.

Aqui retomo a ideia de artificialidade com uma pergunta que acredito ser perfeitamente justificável: se ele sabe que o Juiz vai morrer e que com ele morrerá a “ameaça”, por que é que mantém a tensão da narrativa? Se ele está escrevendo um diário, por que é que esconde o jogo? E mais importante: de quem está escondendo?

Ora, todas essas perguntas se resolvem com uma resposta: ele está pensando num leitor. Não num leitor específico, mas ainda assim, num leitor. O manuscrito é cheio de pequenas provocações, que não poderiam ter outro alvo que não o leitor. E se esse texto prevê um leitor, se a narrativa se estrutura de modo a manter o interesse de um leitor, comportando-se muitas vezes quase como um romance policial (falaremos mais sobre isso no próximo capítulo), então

esse texto não pode ser um diário, pelo menos não um “diário comum”. O diário é escrito para não ser lido.

Agora nos aproximamos do ponto central dessa discussão: o “diário” não é um diário. Além de tudo o que já foi dito sobre isso, ainda vale lembrar que mais de uma vez o Narrador muda o registro completamente, fazendo a narrativa abandonar o intimismo que a caracteriza, assumindo uma posição narrativa completamente diferente. No capítulo 45, por exemplo, o Narrador fala sobre o misterioso peregrino que o sr. Martins pensa ser um enviado do bispo. O Narrador decide fazer desse homem misterioso seu companheiro: “acabei dando a ele o nome de amigo” (p.54). Mas antes mesmo de conversarem pela primeira vez, o Narrador dispara: “isolado, calado, triste, sempre a rezar, ele [o peregrino] não visitou os missionários, e seus encontros com Padre Olímpio eram rápidos, bruscos, como se ambos estivessem sempre aflitos por se desobrigarem do dever de se verem” (p.53).

Como é que o Narrador conhece esse tipo de detalhe? Há duas opções: ou o peregrino contou a ele esses detalhes; ou ele os inventou. Se for o primeiro caso, temos reforçada a ideia de que os capítulos não eram escritos conforme as coisas aconteciam, já que, como disse há pouco, nesse momento os dois ainda não trocaram uma palavra sequer. Em ambos os casos, no entanto, fica descaracterizado aquilo que de modo mais duro chamaríamos de “diário”.

Um pouco adiante, no capítulo 48, acompanhamos uma conversa entre o padre que pediu a construção de uma cruz para proteger a região do avanço da varíola e o professor de desenho, “que, ao que parecia, viera do Rio de Janeiro” (p.56), responsável pelo projeto. Eles discutem perspectiva. O professor de desenho tenta explicar que a cruz não pode ser normal, caso contrário, ao olhar do pé do morro onde ela seria construída, o observador teria a impressão de que a cabeça era pequena demais e os braços muito longos.

– É preciso que a cruz tenha a cabeça da altura dos braços – dissera, nessa ocasião, o professor de desenho [...].

– Por quê? – interrogou secamente o vigário de então, jovem e alto sertanejo, apenas ligeiramente quebrantado pela disciplina do Seminário do Caraça. (p.56)

Um pouco adiante, no mesmo capítulo, o Narrador conta brevemente alguns detalhes do suplício dos “bexiguentos” encarcerados, que vinham até o portão da casa “buscar os alimentos que lhes eram jogados de longe” (p.56):

A princípio vinham os dois “bexigentos” até o portão desmantelado [...].

Depois, veio um só, o preto, que dizia, quando lhe perguntavam pelo companheiro:

– E o outro?

– Siô... não siô... não siô... – repetia muitas vezes, batendo os dentes, e enxugava com um trapo sujo as feridas. (p.57)

O que chama a atenção não são propriamente os diálogos, é sim os travessões e os detalhes. Sabemos, com base em alguns cálculos que fizemos há pouco, que o Narrador não podia estar presente quando da construção da cruz e nas cenas que envolvem os bexigentos. Ainda assim ele usa o discurso direto e faz comentários muito específicos, tais como “explicou o pintor, com seu falso ar de artista latino, mas um pouco tímido e interdito diante das pupilas sadias do vigário” (p.56).

Nesses trechos o manuscrito se comporta muito mais como um romance do que como um diário. O Narrador assume uma voz que tudo vê e tudo sabe, que não está, de modo algum, limitada pela própria observação.

Amarrando tudo: não temos entradas diárias, e sim um texto organizado depois de todos os eventos terem ocorrido; o narrador controla com artificialidade a proximidade e a distância não só das relações, mas também do nosso contato com elas; se valendo de uma narrativa dissimulada, o Narrador esconde dos eventos específicos a visão geral que sabemos que ele possui, o que indica que o texto prevê um leitor; há momentos em que a narração sofre alterações severas e o foco narrativo muda drasticamente, com um narrador onisciente que narra em terceira pessoa.

Não podemos questionar a existência do Narrador, uma vez que ela é comprovada no epílogo pelas falas da tia do Editor e da antiga mucama de Maria Santa. Também sabemos que, pelo menos em parte, a narrativa tem ligação direta com a realidade do Narrador, uma vez que, junto com o manuscrito, o Editor recebe os documentos que o Juiz deixara para ele. Em suma, não temos motivos para duvidar de que o manuscrito se trata de um esforço de reconstrução narrativa – o que se encaixa com a ideia de diário assumida pelo Editor –, mas não podemos perder de vista que o resultado é uma narrativa com preocupações estéticas, que prevê um leitor.

O manuscrito não é um diário, como acredita o Editor. O manuscrito é um romance. O que não significa que o Narrador não seja quem diz ser, ou que não tenha vivido aquilo que diz ter sido sua vida.

A chave para entender a motivação do Narrador talvez esteja nas palavras de Ana, personagem de *Crônica da Casa Assassinada*: “o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a em sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres” (Cardoso, 1999: 110). Estaria aí a motivação do Narrador para escrever o romance de Maria Santa?

É possível que sim. Ter sobrevivido aos efeitos devastadores do face-a-face com a crueza da realidade, é possivelmente aquilo que fez nascer no Narrador a necessidade de recriar essa realidade, dessa vez pintada com as cores da ficção. Não porque a ficção suavize a dor do mundo, mas porque a transforma, dá a ela a possibilidade do artifício. De mais a mais, a fragmentação do romance se explicaria pela ideia que o Narrador tem acerca da vida: “minha vida como a de todo mundo, é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica” (p.72).

3.2. Romance de Mistério?

Já em 1936, Tristão de Ataíde fala de *Fronteira* aquilo que todos depois dele vão repetir: “desde o título até a paisagem, tudo se passa numa atmosfera de mistério” (Ataíde, 1936). “Mistério” é palavra-chave para entender *Fronteira*. Quando digo que o manuscrito prevê um leitor, penso, mais do que qualquer outra coisa, em sua construção, que muitas vezes se assemelha à estrutura daquilo que podemos grosseiramente chamar de “romance de mistério”. O Narrador trabalha o tempo todo com mistérios, provocações que nos fazem acreditar que logo tudo será trazido às claras – não, sem antes, sofrer com a expectativa, é claro.

Começando com um dos grandes, cabe perguntar: quem é o Narrador? Sabemos que ele é famoso na cidade. As pessoas o conhecem por sua reputação de “maluqueira” (p.48). Além disso, no capítulo 33, durante uma das “entrevistas” de Tia Emiliana, um homem chama a atenção do Narrador por conta de seu “vestuário mais cuidado, quase cidadão” (p.37). Não podendo resistir ao ímpeto de “saber da vida do mundo, do que se passava lá fora” (*idem*), o Narrador faz sinal ao homem que, para sua surpresa, responde “com perfeita naturalidade ao meu aceno” (*idem*). Esse homem, diz o Narrador, “veio ao meu encontro, para dizer-me com simplicidade que me conhecia de longos anos, e *compreendia a minha situação*” (*idem*). E só para esclarecer, esse grifo não é meu, é do próprio Narrador.

Esse é um excelente ponto para entrarmos na discussão sobre uma cadeia de mistérios que vai se alongar por todo o romance. Depois de umas breves palavras, que por conta da perturbação escapam do Narrador como que automaticamente, o homem diz que tem “muita curiosidade de conhecer Dona Emiliana, mas principalmente sua sobrinha” (p.37). “Não conhece Maria Santa?” (p.38), pergunta o Narrador.

Toda a cidade a conhece, mas apenas pela sua fama de santidade e pelos milagres que, dizem, já tem feito. Eu já a vi, seguramente há dez anos, e nesse tempo só se falava em seu martírio e nos crimes de sua família brutal. Disseram mesmo que ela ia casar-se, e aqui esteve hospedado o seu noivo, que saiu dessa casa para ser enterrado, e isso deu muito o que falar. Mas, já sabe de todas essas histórias, não é verdade? (p.38)

O Narrador responde que “não, não sei...” (p.38), o que o aproxima de nós, que, de repente, somos obrigados a lidar com essas coisas todas que surgem “do nada”, sem aviso prévio. O resultado desse diálogo fortuito é realmente uma surpresa, pois a essa altura do

romance já estamos acostumados a não saber de nada, de forma que ter em mãos esse monte de informações se torna quase desesperador.

Aqui temos o núcleo de uma técnica narrativa da qual o Narrador vai abusar durante todo o manuscrito: o mistério, a provocação.

Desde já adianto que não é preciso se alarmar com a iminência da clareza. Seguindo o andar normal do romance, essas informações vão permanecer nas sombras, como um fantasma. Mas assim como os fantasmas que perseguem o Narrador, esses aqui se fazem presentes, podemos senti-los no virar de cada esquina, quase corpóreos.

De qualquer forma, só sei que não haverá clareza porque passei pelo livro todo. Para o bem ou para mal, recriar com precisão as impressões de uma primeira leitura é tão impossível para mim quanto é para qualquer outra pessoa. Mas não é preciso muito esforço para adivinhar que a tensão criada por uma cena como essa é real. Ela faz você arregalar os olhos, ler mais uma vez o parágrafo e pensar “agora sim, estamos chegando a algum lugar”. Não é que não haja nenhuma alusão anterior a essas coisas, mas nesse momento elas vêm com força total, trazidas pelas palavras de alguém que escapa do círculo íntimo da família e que, talvez por isso mesmo, fala sobre elas sem embaraço ou meia-palavras.

Vamos seguir o rastro dessa provocação e ver até onde ela nos leva. O homem fala do “martírio” de Maria. No capítulo 10, o Narrador fala da “santidade em formação” (p.16) de Maria, e da “estranha lenda que se fizera em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam” (*idem*). A santidade em formação é, para mim, o grande mistério que move o romance. Por ora nos interessam a “moléstia e os crimes que a precederam”. Que moléstia é essa? Que crimes são esses?

No capítulo 20, o Narrador encontra Maria deitada na rede, sobre alguma coisa que a princípio ele não identifica. “Estendi as mãos e percebi que era meu violão, que ali esquecera, e que nunca pudera tocar, pois Maria Santa, desde sua primeira crise, não queria ouvir outros ruídos que não fossem os costumeiros” (p.24). Crise? Essa crise teria a ver com a misteriosa doença?

O homem também fala dos crimes daquela “família brutal”. Que crimes seriam esses? Logo depois da partida do Juiz, Maria e o Narrador observam por um instante a cidade e ao longe o Narrador identifica o “edifício da cadeia, muito grande, espaçado lá no alto, todo cheio de sinais misteriosos, traçados pelas crianças, pelo tempo e pela umidade” (p.22-23), diz ele

que a cadeia parece “o crânio apodrecido de uma caveira enterrada ali há muitos anos” (p.23). Está chovendo e “quando chovia, as águas formavam logo um riacho, que corria por sua base, formada de pedras irregulares, como grandes dentes maltratados, quase desprendendo-se do gigantesco maxilar...” (*idem*), sendo assim, ele diz a Maria que “a caveira está babando [...] e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa” (*idem*). Maria se sobressalta e o Narrador percebe a besteira que fez: “minha alusão ao último crime fora demasiado direta...” (*idem*).

Ora, isso não nos diz nada de concreto. Podemos até fazer algumas conjecturas, mas absolutamente nada é definido. Estamos lidando com uma sequência de bem orquestradas provocações, breves alusões a acontecimentos que chamam nossa atenção, e que aparecem de tempos em tempos, como se o Narrador fizesse questão de que não nos esquecêssemos de que eles estão por aí e que, talvez em breve, a verdade venha à tona. Tanto o autor do manuscrito (o Narrador), quanto o autor do romance (Cornélio Penna), sabem muito bem o que estão fazendo e manipulam a narrativa de forma a fazer com que nosso interesse por esses segredos não morra. Nós queremos a verdade.

E é justamente isso que Maria parece nos oferecer quando a oferece ao Narrador: “quer saber tudo? Quer *ver* a verdade? Ali, atrás daquela porta, naquele quarto está a verdade” (p.36). Muito conveniente, não é mesmo? O Narrador hesita, a princípio, mas acaba entrando no “quarto da verdade”. O que ele vê é “o mesmo quarto de sempre”, que parece ter parado no tempo, “colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo” (p.36). Mas logo

[...] diante de meus olhos dilatados pela atenção, as 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, lembranças de ignóbeis volúpias...

Pareciam de sangue!

[...]

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. (p.36-37)

É difícil saber a que verdade Maria se refere, mas parece não só que o Narrador a encontra naquele quarto, parece também que a verdade que está lá é terrível, insuportável, pois logo em seguida ele foge “sem destino certo” (p.37).

No último parágrafo da citação acima, está concentrada a proximidade entre o sexo e a violência – potencialmente o crime – que está presente em todo o livro (sobretudo em “crime humano da reprodução”). Essa aproximação – além de justificar a escolha de Luiz Costa Lima, que vai usar o conceito de “erotismo”, de Georges Bataille, para ler *Fronteira*, também – nos faz pensar que os crimes, dos quais o Narrador tanto fala e que tão insistentemente ocupam seus pensamentos, talvez sejam “crimes morais”, “indecências”. (Obviamente todo crime é um ato contra a moral, mas nem todo ato contra a moral é um crime.)

Essa definitivamente seria uma possibilidade interessante para perseguir, mas, já de saída, o medo de que o Juiz conheça a verdade desses crimes aponta para o fato de que os crimes são de fato crimes, puníveis judicialmente. Algum ato criminoso, hediondo, do qual temos apenas notícias vagas, une o passado de Maria e do Narrador num só. Evidentemente temos mais elementos para avaliar o peso que esse “passado de remorso e de ideia negras” (p.19) tem sobre o Narrador, mas Maria, em seus breves momentos de “liberdade”, nos permite um vislumbre das trevas que habitam seus pensamentos: “Não sou digna! mas, não sou digna! Agora é tarde! depois do que se passou é tarde! é tarde!” (p.35), diz ela logo depois de ter anunciado que Tia Emiliana prometera em breve “revelar sua missão” (*idem*).

Diante da santidade que se aproxima, Maria vê naquilo “que se passou”, a impossibilidade de seguir adiante. O passado exerce um peso esmagador sobre os personagens de *Fronteira*, e parece que eles recorrem ao discurso consciente como antídoto para o veneno que lhes corrói os pensamentos. Após a saída do Juiz, o Narrador, sozinho em seu quarto, parece fazer um esforço, que vai se mostrar absolutamente inútil, para apaziguar o alvoroço de seus demônios:

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... (p.23)

Maria, por sua vez, antes de “se agarrar convulsivamente” (p.35) ao braço do Narrador, no capítulo 31, e repetir “não sou digna!”, vai dizer, no capítulo 22, “não sei porque você se preocupa tanto com essas coisas [...], eu já me esqueci de tudo” (p.25).

A verdade é que quanto mais esmiuçamos, quanto mais tentamos estabelecer um modo esquemático de entender o que está se passando, mais claro fica que não é assim que o romance funciona. Todo novo elemento que envolve os mistérios centrais da narrativa serve não para elucidá-los, e sim para torná-los ainda maiores, mais insondáveis.

O que parece é que as “coisas” das quais eles falam não são sempre as mesmas coisas. Ou seja, em *Fronteira*, assim como na vida, várias são as coisas que se escondem na palavra “coisa”. Nervoso, o Narrador pergunta ao próprio reflexo no espelho se as coisas que o Juiz quer esclarecer podem ser “as mesmas ‘coisas’ que nos atormentam” (p.23). Sendo assim, aqui tenho que argumentar contra meu próprio argumento, e afirmar que talvez as enunciações de apaziguamento não sejam apenas um esforço para se convencer de que é possível seguir em frente, é mesmo possível que Maria tenha “se esquecido” das coisas que afligem o Narrador naquele momento e que, na verdade, as coisas que a impedem de seguir sejam outras coisas.

Não sabemos o que são essas coisas – nenhuma delas, se adotarmos a ideia de que são várias – e muito menos qual foi (ou é) a participação de cada um deles para que elas tenham acontecido (ou aconteçam). “Crimes” provavelmente também não se refere a uma coisa só.

Será que o assunto que o Juiz quer tratar com os dois tem a ver com os crimes dos quais fala o homem que conversou com o Narrador durante a entrevista? No capítulo 24, Maria diz a Tia Emiliana que o Juiz queria apenas lhe trazer “uma quitação do antigo procurador” (p.28). Diz o Narrador que viu “com espanto, Maria tirar do seio um papel, do qual não me lembrava, e contar muitas coisas que fizera e dissera, e que eu não tinha visto nem ouvido, apesar de ter os olhos bem abertos e os ouvidos atentos” (*idem*). O Narrador mente. Quando da visita do Juiz, vimos que ele estava bastante avoado. Longe de ter “olhos bem abertos e ouvidos atentos”, diz ele que “tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e, no meu cérebro, os pensamentos uniam-se [...] como se tivessem preguiça de se formar completamente” (p.20), “a voz monótona do Juiz perdia-se no zunzum do besouro incansável, que devia teimar em fugir pelos vidros das janelas de guilhotina” (*idem*).

Em algum momento ele mente, ou quando narrou a visita do Juiz, ou agora, que diz ter estado alerta. Se de fato ele esteve alerta, Maria mente e o assunto que o Juiz tinha a tratar não tem nada a ver com uma antiga quitação. E parece mesmo que não, uma vez que sua “despedida” é a ameaça que há pouco vimos: “eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!”.

Aqui precisamos parar um pouco e voltar à questão do diário. Diante dessa excessiva reticência, dessa falta de clareza e de fechamento, a ideia do diário acaba sendo perfeita. Ora, se estou escrevendo um diário, um texto que não prevê outro leitor que não eu mesmo, não há a menor necessidade de esclarecer tudo nos mínimos detalhes. Se digo a mim mesmo que “aquelas coisas” estão me incomodando, não preciso articular uma explicação sobre o significado de “aquelas coisas”, porque sei muito bem do que estou falando. A explicação se faz necessária 1) se meu interlocutor não sabe do que estou falando e 2) se eu quiser que ele conheça em detalhes aquilo a que me refiro. Seguindo essa linha de pensamento, temos que creditar outro ponto à conta do Editor. Isso significa que vou, pela segunda vez neste capítulo, contra argumentar meus próprios argumentos? Não.

Como eu disse, tanto o autor do manuscrito quanto o autor do romance sabem muito bem o que estão fazendo. Ambos sabem que aquilo que nos mantém presos a uma trama de mistério são os mistérios em si, e não sua resolução. Em *Fronteira* temos uma cena que põe isso em primeiro plano. No capítulo 35, o capítulo dos versos em inglês, vemos que Maria se delicia com os mistérios que aquelas palavras desconhecidas carregam em si. Longe de afastá-la, o mistério a atrai, de modo que em determinado momento o Narrador nos diz que ela “tirava o livro de minhas mãos, e folheando-o com curiosidade infantil, mirava suas gravuras arruinadas, crivadas de milhares de pequenos furos, sempre com o mesmo indistigível, inconfundível e risonho desejo de tudo adivinhar, tudo saber” (p.41-42).

É claro que a resolução pode ser o clímax de uma estrutura narrativa que se constrói com mistérios, e é justamente essa, me parece, a fórmula básica do romance policial. Em *Fronteira*, vemos um embaralhamento “simples” que acaba criando uma equação difícil de entender, justamente pela estranheza que nos causa. O que acontece é que o elemento que normalmente desempenha a função de valor conhecido, passa a funcionar como incógnita. Diferente de um romance policial, em que de costume se sabe qual foi o crime, e que tem como principal mistério a identidade de seu perpetrador, em *Fronteira*, sabemos que houve um crime, conhecemos parte dos envolvidos, mas não sabemos que crime é esse. Ainda pensando na

equação, podemos dizer que *Fronteira* abdica do elemento final, o produto. Isso não impede, contudo, que seus mistérios nos cativem (e que possivelmente o leitor deteste o livro).

Mas longe de querer dizer que *Fronteira* é um “romance policial falhado”, ou que lhe faltam recursos básicos, acredito que sua estrutura – que nos provoca com mistérios e se aproveita da expectativa do leitor – trabalha com extrema precisão e cria no jogo entre mistério e lacuna uma espécie de dialética que abre mão da síntese apenas para ter uma potência final que a resolução não poderia ter. A falta de fecho e a “abertura”, não são erros, são recurso e, como recursos, oferecem algo que só eles são capazes de oferecer.

Tudo aquilo que não aparece numa narrativa, mas a que há alusão direta ou indireta, tudo isso pertence ao reino do não-verificável. Capitu traiu Bentinho? Assim como a maioria das pessoas, tenho uma resposta para essa pergunta. Assim como no caso da totalidade das pessoas, minha resposta não é verificável. Pensar o romance como “maquina preguiçosa”, como propõe Umberto Eco, pode nos ajudar bastante nesse ponto. A verdade é que nossa imaginação e nosso caráter, assim como a leitura que fazemos do caráter dos personagens – tendo apoio naquilo que sabemos deles e também naquilo que não sabemos –, é ponto fundamental para estabelecer uma leitura.

Nossa imaginação, e as projeções que ela é capaz de fazer a partir do material de que dispomos, é parte essencial da leitura de uma narrativa (escrita ou não). Um romance “esburacado”, como é o caso de *Fronteira*, exige do leitor muita atividade. É por isso que, apesar de curto, o romance tem fama de difícil. E embora muitas vezes seja cruel, no geral ele recompensa o leitor que está disposto a abrir mão de uma máxima com a qual estamos tão acostumados a viver, que seus efeitos acabam passando por nós despercebidos: o romance recompensa o leitor que está disposto a aceitar que a verdade não está apenas naquilo que se pode entender com clareza ou verificar de modo objetivo.

As perguntas que o leitor é forçado a fazer, assim que dá o primeiro passo atrás e se depara com o fato de que alguém escreveu esse romance do jeitinho que ele é, são: por que é que esse cara fez isso? Por que é que ele tem que me provocar com esse monte de coisas se ele não vai me dizer o que está acontecendo?

Já nesse ponto, esse livro, que é uma grande lição de empatia, obriga o leitor a pensar nesse outro que ele não conhece bem. Quero falar a respeito de duas coisas em que essas perguntas básicas me fazem pensar.

Primeiro. Embora eu esteja em contato com a vida íntima do personagem, há toda uma extensão dela, talvez até a mais significativa, à qual eu não tenho nenhum acesso. Eu só sei da vida dessa pessoa aquilo que ela decide me contar, do modo como ela consegue me contar, a partir de sua visão que, como a de qualquer outro ser humano, é limitadíssima. Ainda assim, mesmo que não o faça de modo totalmente consciente, acredito ter uma ideia de quem essa pessoa é.

Os mistérios sem resposta servem para que tenhamos plena consciência de que há todo um espectro da vida do Narrador que não conhecemos. Eles servem para que não possamos nos esquivar do fato de que, mesmo sabendo que nos falta conhecer eventos definidores da sua personalidade, é impossível para nós não fazer um julgamento de seu caráter.

E ao mesmo tempo que isso parece apontar para nossa incapacidade de fazer um julgamento justo, também parece apontar para o fato de que há uma verdade pessoal da qual não podemos nos livrar, que há em nossas sensações e impressões, naquilo que sentimos, uma verdade que independe do conhecimento aprofundado de sua origem ou de uma pretensa avaliação objetiva de todos os dados envolvidos. Mesmo que eu não saiba quais são os crimes que atormentam o Narrador e, portanto, não tenha meios de me posicionar moralmente, ou mesmo intelectualmente, naquilo que se refere a isso, não posso negar que seu sofrimento é verdadeiro, assim como é verdadeiro meu envolvimento com seu sofrimento. Ao nos colocar em contato direto com os efeitos, sem permitir que conheçamos os detalhes da causa, o romance nos deixa com apenas duas opções: ou odiamos essa história em que nada acontece; ou somos forçados a lidar com a humanidade desses personagens e com nossa própria humanidade, traduzida em nossa capacidade de empatia. No segundo caso, teremos que lidar com o fato de que o fazemos com mínima intromissão de nossa inteligência, uma vez que há poucos dados concretos com os quais possamos ponderar. De mais a mais, minha curiosidade é verdadeira, e ela tem uma vida absolutamente independente das respostas que a matariam.

Segundo. Ao não explicar quais são os tais crimes, apenas enunciar sua existência, o romance nos deixa entregues à nossa curiosidade e àquilo que ela é capaz de fazer em conluio com nossa imaginação. No capítulo 48, o Narrador fala da casa dos bexigentos e de como, depois da morte dos dois confinados, ninguém mais pôs os pés lá dentro “a não ser a minha imaginação de criança, que acompanhou, muitas vezes e por muitos anos, hora por hora, minuto por minuto, a angústia miserável daquelas agonias...” (p.57).

É inegável que o resultado da descrição é absolutamente diferente do da mera menção a algo. Definitivamente a descrição tem um poder “visual” possivelmente muito impactante, mas, por outro lado, há algo de muito perturbador (e instigante) naquilo que sabemos que é perturbador, sem saber bem o que é.

Quando penso num exemplo que ilustre isso que estou tentando dizer, o primeiro que me vem à cabeça provavelmente não é o melhor e certamente não é o mais erudito, e talvez por isso mesmo funcione perfeitamente bem aqui. Harry Potter. Desde muito cedo na narrativa, sabemos que está estabelecida uma dualidade e que dois extremos estiveram – e ao que tudo indica, ainda estarão – em conflito. De um lado temos um garotinho frágil, um sobrevivente improvável, e, do outro, um poderoso feiticeiro, o “lorde das trevas”. O modo que o livro encontra para demonstrar, nesses primeiros momentos, o quão terrível é a ameaça que representa o vilão, é, pelo menos ao meu ver, tão esperta quanto é efetiva. Ao invés de enumerar e narrar em detalhes suas vilanias, a autora nos faz ver os personagens daquele mundo se referindo ao vilão, não pelo nome, mas por expressões como “você sabe quem” ou “aquele que não se deve nomear”, sempre sussurrando, olhando em redor com olhos esbugalhados, como se a qualquer momento algo terrível pudesse saltar para fora das sombras. O efeito é poderoso, especialmente enquanto não sabemos muito sobre esse homem terrível, pois assim ele fica sendo essencialmente o “inominável”, nesse caso não porque não haja um nome que se refira a ele, mas porque a mera menção desse nome parece carregar em si uma espécie de maldição. O curioso é que não se deixa de falar nele, pelo contrário, só se fala nisso. A maldição, portanto, parece não ser transmissível pela memória de seus atos ou de sua figura, apenas por seu nome.

Em *Fronteira*, o nome do Narrador também parece ter se tornado um tabu. Mas é outro nome que nos interessa agora: “crime” fica sendo “aquilo que não se deve nomear”. Mas no caso de *Fronteira*, Voldemort nunca aparece e, portanto, nunca assume em nossa imaginação o lugar de “aquele que não se deve nomear”. E essa é uma sensação muito desconfortável. Ao mesmo tempo que temos uma definição, algo que nos dá a conhecer pelo menos os contornos básicos daquilo que se apresenta diante de nós, não sabemos ao certo do que se trata. Do modo como vejo, não saber é sempre pior do que saber, por mais terrível que seja aquilo que venhamos a descobrir. Não saber, ou melhor, saber que não se sabe, cria aquela incômoda sensação de incompletude que, no correr da vida, fazemos de tudo para eliminar, acreditando em algumas coisas e inventando outras.

Tudo que se pode dizer sobre o que se passa num romance está no próprio romance. Quando ele se fecha para nós, quando ele faz parecer que não somos bem-vindos para acompanhar aquilo que ele nos oferece, quando ele deixa claro que há coisas das quais nunca saberemos, ele tira de nós aquilo que mais desejamos: conhecer. Me arrisco a dizer que, pelo menos em alguma medida, é justamente isso que se busca na literatura, uma narrativa que tenha fecho.

É óbvio que não estou dizendo que Cornélio Penna é o único, sequer o primeiro, a nos “trair” nesse sentido, mas o que *Fronteira* faz é notável, porque ele nos trai não apenas em nível “macro”, mas também em “micro”. A unidade básica do texto, a “partícula de deus” da narrativa é atacada, o nome perde o sentido.

O que quero dizer é que “crime” não é suficiente. A mente humana não é apenas curiosa, ela é dotada de uma curiosidade bastante específica, ela demanda um domínio sobre as coisas. Como Maria, queremos “tudo saber”. O desconhecido sempre traz em si a semente de uma ameaça, de tal forma que nosso esforço sempre se dá no sentido de “lançar luz” sobre aquilo que não vemos com clareza. Não é à toa que as mais correntes expressões para se referir àquilo que conhecemos e que não conhecemos usem metáforas visuais: se algo não está totalmente *claro* para mim, é porque há detalhes que permanecem *obscuros*. Na História temos o *Iluminismo* como “resposta” ao *Obscurantismo*. O conhecimento lança luz sobre as trevas do desconhecido.

As palavras talvez sejam a forma de domínio mais poderosa a que temos acesso, aquilo que tem nome não tem mesmo como ser assim tão assustador. Mesmo a palavra “desconhecido”, de algum modo localiza e contém esse algo que nos é estranho.

Meu exemplo favorito nesse sentido, que tira poder de sua aparente simplicidade, está em *Vidas Secas*. No oitavo capítulo, Festa, “Fabiano, sinhá Vitória e os meninos iam à festa de natal na cidade” (Ramos, 1997: 71), depois de algum tempo Fabiano se afasta e os demais esperam seu retorno, sentados no meio fio, observando a festa:

O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Seria que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nome. Puseram-se a discutir a questão intrincada.

Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (Ramos, 1997: 83-84)

As coisas que não têm nome são misteriosas, enquanto aquilo que tem nome é “humano”, foi “feito por gente”. Pensando ainda nessa passagem, cabe um breve exercício, porque ele nos ajudará a dar andamento a esta discussão. Falemos um pouco de Baleia. Os meninos conhecem Baleia. Conhecem pelo nome. Aliás, ela tem muitos nomes além de Baleia: cachorro, cachorra, cadela, cão etc. Eles sabem que Baleia, apesar de ter nome, não foi “feita por gente”. Isso para não falar das estrelas, do sol, das pedras, da água etc. Portanto, a expressão “feita por gente” parece ter pouco a ver com a possível produção de algo por mãos humanas, e muito a ver com a proximidade desse mesmo algo, com o fato de que há nele algo de humano, mesmo que seja só o fato de que possui um nome.

Mas, no modo como sustenta o mistério, *Fronteira* opera uma destruição sistemática da familiaridade que os nomes são capazes de oferecer. Independentemente de sua carga negativa, “crime” oferece certo conforto, porque ao menos sabemos de que é que se está falando. “Crime” não é um indefinido qualquer, não é um simples “aquilo”. Ao mesmo tempo, não é suficiente. O fato de que o Narrador insiste na palavra “crime” como sendo o núcleo da estrutura de incertezas que se refere a um passado que não conhecemos, esvazia esse nome, e cria essa situação em que saber não passa de um indício de que não se sabe. O terror em *Fronteira*, está no fato de que nada é seguro, nem mesmo os nomes.

Para temperar ainda mais esse caldo, lembremos que no capítulo 74, o Narrador se vê sozinho, “diante do corpo sem consciência de Maria Santa” (p.86). Diz ele, com ponto de exclamação e tudo, “que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos!” (p.87). Ele nos diz não sentir que cometia 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” (p.86). O que é, então, que ele considera um crime? O que é, segundo ele, que merece esse nome?

É como se dentro de um mistério, houvesse outro, ainda mais profundo. Não se trata apenas de “que crime é esse?”, trata-se, antes disso, de “o que é um crime?”.

Concordo com Adonias Filho quando ele diz que nesse romance “a linguagem adquire extraordinária significação” (Penna, 1958: XIV). Em *Fronteira* o nome – a palavra – não basta, ela não diz aquilo que parece dizer. E para que fique claro, isso tudo não se refere exclusivamente a “crime”, vale para muitos outros nomes, especialmente “santidade”, que é para onde estamos indo.

Mas isso tudo põe um novo problema na mesa – um problema para mim e para minha argumentação, não para o romance. Se em *Fronteira* nada é apanhável, se não há nada em que possamos confiar, como é que ficam os primeiros capítulos desta dissertação? Como serão os próximos? Quer dizer, poucas são as vezes em que nos deparamos com evidências incontestáveis do que quer que seja.

O ponto é que, por mais estranho que possa parecer, ainda somos capazes de encontrar alguma coisa sobre a qual pôr as mãos. Não podemos deixar de lado que, como diria Adonias Filho, o romance mergulha na introversão “sem chegar ao extremo de anular a movimentação episódica” (Penna, 1958: XIV). Por mais que faltem provas, há pistas que levam a algum lugar e parece impossível resistir a seu chamado.

Pensar nisso é curioso, porque nos mostra o quão desesperadamente precisamos de “indícios de verdade”, o quão longe estamos dispostos a chegar para encontrar um nadinha que seja em que possamos nos agarrar. É curioso, e talvez um pouco triste, constatar que não medimos esforços quando se trata de dominar, de domar e tentar domesticar esse bicho bravo – essa “rez desgarrada”, de que tanto gosta Guimarães Rosa – que com todas as forças tenta se safar do nosso laço. Mas ao mesmo tempo, parece que se não houvesse nada, nadinha de nada, que nos oferecesse certa concretude, então isso não seria “feito por gente” e não nos interessaria.

Vimos há pouco o Narrador dizer que sua vida “como a de todo mundo, é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica” (p.72). Se por um lado é difícil para mim discordar totalmente dessa ideia, por outro é impossível concordar plenamente com ela. Ora, se estou lendo sua narrativa e se é possível encontrar nela uma certa unidade, então há aí uma linha, mesmo que essa linha seja definida pela narrativa, porque narrar é inerente à vida humana, vem de quem eu sou a narrativa que construo para tudo aquilo que acontece ao meu redor. O problema não está em pensar que nossa vida segue uma linha, o

problema está em pensar que essa linha é reta. A linha reta pode até ser a menor distância entre dois pontos, mas fora da matemática, ela não é sempre a melhor opção, e se houver alguma dúvida sobre isso, que perguntem ao burrinho pedrês.

Há uma armadilha aí. Uma das boas! Uma daquelas que não parece uma armadilha. O Narrador falha ao tentar encontrar sentido nas partes que formam o todo de sua vida, mas não chega a fazer a pergunta anterior: que sentido é esse? Como é que se identifica e cumpre esse tal sentido?

O que o Narrador não percebe é que a origem desse problema não é a falta de sentido, e sim a necessidade dele. E não de um sentido qualquer, tem que ser um que possa ser compreendido e enunciado claramente. O curioso é que a imagem que faz de si mesmo aponta para o outro lado: diz ele que “uma atitude me convencia melhor do que um raciocínio, porque me cansava menos e satisfazia melhor minha sede de ternura” (p.73).

A prisão da qual não se escapa nunca é a da necessidade humana do sentido. No romance, que não deixa nada passar batido, vemos, no capítulo 49, o Narrador dizendo que sente-se “enlouquecer, ao me lembrar que tenho que viver dentro de mim, como numa prisão pequena e escura, que se fecha aos poucos, em um isolamento de doença e maldade!” (p.58).

Voltando: Cornélio e o Narrador sabem o que estão fazendo. Sabem que estaremos de prontidão para responder com entusiasmo ao menor aceno do mistério, porque o mistério é para nós um anúncio da verdade.

Em algum momento da minha história como leitor desse romance, tive como certo que ele se tratava de um grande exercício de sadismo, convencendo o leitor a aceitar suas provocações apenas para frustrá-lo. Num segundo momento, convencido de que tinha “o romance debaixo do braço”, manso como um gatinho, pensei que era por pura crueldade que algumas pistas levavam a alguma coisa, e que isso servia apenas para judiar daqueles que não abrissem mão do sentido objetivo, ou seja, para deixar o povo sentir-se enlouquecer por não poder escapar de si. Hoje, talvez mais humilde, penso que esse romance cria a ilusão da realidade apenas para poder ser mais real. Porque o livro não é um tratado sobre a inexistência da verdade. As coisas no mundo são feitas por alguém, em algum lugar, em algum momento no tempo. Se digo que Giancarlo Pagliuca defendeu o pênalti cobrado por Romário na final da copa de 94, estou mentindo.

O que o romance parece propor, portanto, é que, naturalmente, há coisas que conhecemos e coisas que não conhecemos. Verdades que podemos atingir e também aquelas que são inatingíveis. E, mais importante, que a verdade de algumas coisas não se aplica a todas as coisas e que, nem sempre, ela é fruto da constatação de um fato.

Mas se falo apenas do mistério que envolve os crimes, ficamos parecendo exagerados, Tristão de Ataíde e eu, por dizer que o livro é repleto de mistérios e, para não correr esse risco – e também para demonstrar melhor aquilo que tenho dito – vamos seguir as trilhas de alguns outros mistérios.

No capítulo 62, a Viajante menciona Padre João. “Não pronuncie esse nome porque você não merece tanto” (p.71), responde de pronto o Narrador. O nome de Padre João não havia aparecido antes e não volta a aparecer nenhuma outra vez no romance. Quem é Padre João? Por que o Narrador o tem em tão alta conta? Nunca saberemos. Mas aqui fica claro o uso de uma dinâmica muito interessante, porque, se por um lado, cria-se um buraco que não podemos tapar, por outro, é entregue a nós uma informação: não conhecemos os detalhes, mas podemos saber, por esse fragmento de diálogo, que o Narrador e a Viajante têm um passado comum.

E falando em passado, há algumas referências fugidias ao passado do Narrador. No capítulo 56 ele nos diz que

De quando em quando, como se surgissem do mistério e do nada, vinham até mim cartas, que eu examinava primeiro com os olhos maravilhados, e procurava decifrar com espanto os dizeres e as indicações de seus carimbos, depois de contemplá-las por muito tempo, sem me resolver a abri-las, guardadas em minhas mãos trêmulas.

Que me diriam elas? Que novas dores, que novas dúvidas despertariam os seus dizeres estrangeiros?

[...]

Talvez, com indiferença, sem dramas, sem beleza, sem romance, o corte definitivo de toda minha ligação com a vida e com as terras longínquas de onde eu vinha, e que já tinham morrido em minha memória... (p.64)

Há indícios de que o Narrador esteve no Rio de Janeiro, mas o que esteve fazendo por lá e quanto tempo ficou, isso não podemos dizer. O quão fundo criou raízes por lá? Quem seria o remetente (ou os remetentes) dessas cartas?

E já que estamos por aqui, quem seria “a única criatura humana que espreitara, há tanto tempo, o que se passava atrás de minha vida imutável e estagnada” (p.60)? Será que o Narrador está falando da mesma pessoa quando, no capítulo 66, diz que “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” (p.76-77)? E as “três figuras que se debruçaram sobre meu o leito” (p.73)? Quem seriam?

E o peregrino que chega à cidade no capítulo 44? Quem é essa pessoa que, depois que todos já haviam deixado a Igreja, “vestido de preto, punha um pouco de mistério na penumbra da nave, apoiado à grade lateral” (p.52)? Por que é que o Sr. Martins pensou que ele havia sido “mandado pelo Sr. Bispo” (*idem*)? Por que é que ele está tão distante e praticamente ignora de todo os comentários do Sr. Martins? Parece que ele quer evitar o Bispo que, segundo o Sr. Martins, em breve virá à cidade.

E a carta que ele, à noite, sorrateiro, joga para dentro do casarão por entre as venezianas da janela? A quem era endereçada? O que dizia?

No capítulo 34 o Narrador está no jardim quando “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...” (p.39-40). O que aconteceu? A quem pertence esse “outro corpo”? Maria havia acabado de deixar a cena e, portanto, talvez tenha sido ela. De qualquer forma, a sensação que fica é a de uma fantasmagoria qualquer, de que esse corpo não é exatamente um corpo.

Vemos algo parecido acontecer no capítulo 38, quando há uma grande comoção tomando conta da casa, pois “há muitos e muitos dias que Maria Santa não aceita, não se serve, não come de coisa alguma” (p.45), os esforços para convencê-la são frustrados e, logo, as mucamas e suas amigas se põem a entoar “um cântico que mais parecia um gemer de bruxas” (p.47). É nesse momento que o Narrador diz ter reparado que “nos corredores escuros, muita gente, silenciosa e recolhida, nos observava com olhos espantados e embrutecidos” (*idem*). A despeito do inegável impacto da cena – o que pode nos distrair um pouco –, é difícil acreditar que nesse momento há gente – ainda mais “muita gente” – perambulando pelos corredores do casarão que, sabemos, permanece hermeticamente fechado na maior parte do tempo. Quem seria essa “muita gente”? ou melhor, o que é que isso significa? É mais fácil acreditar que ele está vendo fantasmas do que acreditar que um monte de gente (viva) os está observando de

dentro da casa. Parece que o Narrador, pelo menos no texto, está atribuído corporeidade àquilo que não tem corpo. Sobre isso, Fausto Cunha propõe uma interessantíssima formulação ao dizer que “Cornélio Penna trazia para nós um subjetivismo quase fantástico” (Cunha, 1949).

No capítulo 79, quando já nos encaminhamos para o final do romance, o Narrador diz que, estando sozinho no quarto, “senti de novo passos silenciosos... depois murmuram alguma coisa, como se interrogassem insistentemente a um enfermo, cujas respostas eu não ouvia, perdidas na distância” (p.91-92). A solução do Narrador para essa fantasmagoria vem direto da maleta de truques da literatura fantástica: “depois, o ruído quase imperceptível diminuiu ainda mais, cessou por instantes, começou de novo, cortado por um frouxo de tosse convulsa, e *tudo se confundiu em meu sono agitado, exaustivo...*” (grifo meu) (p.92).

Sobre essa fantasmagoria, voltaremos a falar mais tarde, por ora nos concentremos nos mistérios e em suas variantes. No capítulo 54 temos um exemplar interessante:

A princípio ouvi um cochicho áspero, violento, que ora baixava, ora se erguia, irregular e brusco, como uma discussão secreta, brutal, de vida ou morte, e que deveria decidir dos nossos destinos, de todos os pobres fantasmas que se debatiam em torno de um mesmo e criminoso problema.

Era estranho aquele diálogo acérrimo, que me chegava através da porta fechada, e no qual as palavras soavam como golpes secos, mortais, em um duelo travado com a última das violências e às cegas, mas sem que eu lhes percebesse o sentido. (p.62)

O que é isso? Quem está brigando? Como é que ele não entende o que estão dizendo? O Narrador ouve, do outro lado da porta, “um grande grito, longo, trêmulo, desesperado” e, logo depois, “outro grito, agora um uivo sobre-humano, como um pedido de socorro de fera vencida...” (p.63). Ele não se assusta, como era de se esperar, na verdade se anima, movido pela mesma ânsia que guia o leitor: “ouvi esse chamado com súbita delícia, como a salvação que chegava; um ponto de apoio e de realidade que afinal encontrava ao meu lado” (*idem*). “Tentei abrir a porta”, diz ele, e a expectativa de que “algo real” está para ser desvendado nos anima, “mas o ferrolho tinha sido corrido” (*idem*). É claro! Não é só do leitor que a realidade se esconde, o Narrador, em alguns casos, é nosso companheiro.

Alguns mistérios envolvendo Tia Emiliana são divertidos porque podemos rastreá-los e atingir surpreendente grau de resolução. No capítulo 33 ouvimos, pela primeira vez, se falar na riqueza de Tia Emiliana. O mesmo homem que havia falado do passado do casarão, diz que é

admirável a paciência da velha senhora, que atende os “vadios e vadias dessa cidade”, mesmo “sendo rica como ela é” (p.38). O Narrador se espanta e chega a dizer que o homem está enganado, “Tia Emiliana não é rica, é pobre!” (*idem*).

Um pouco adiante, no capítulo 36, padre Olímpio se diverte com os boatos e afirma que até seus “meninos do catecismo” (p.42) falam disso o tempo todo. “Para eles”, diz padre Olímpio, “a pobre senhora acabou sendo um ente mágico, de grande poder, e a sua saia preta e seu conjunto de quatinhos devem ter sido costurados pela lua ou pelo saci-pererê...” (*idem*). Pela altura do capítulo 59 a coisa toda já saiu de controle e “não se sabe como, a fama das pedras preciosas, avaramente guardadas por ela, cresceu e se alargou, e nas sete cidades que se avistavam do Pico, falava-se com espanto, e intermináveis conversas cochichadas, na riqueza imensa de Tia Emiliana” (p.68).

Segundo os boatos, a riqueza de Tia Emiliana estaria contida em suas “canastrinhas cheias de saquinhos de pano, contendo cada um uma riqueza enorme em gemas envoltas em algodão” (p.42).

No capítulo 77 é que vamos descobrir que as tais gemas de imensurável valor não passam de “ametistas, topázios, berilos, águas-marinhas, crisólitos, colofanas [...]. São rubis, esmeraldas e brilhantes dos pobres” (p.89). Quem descobre a verdade é a Viajante, que levou as pedras de Tia Emiliana a um ourives com o fim de obter uma avaliação. Segundo ela “o mais engraçado” é que Tia Emiliana “já sabe de tudo” (*idem*).

Mas como é que as pedras foram parar com a Viajante? Ora, ela as surrupiou. No Capítulo 70, quando o Narrador vê Tia Emiliana sair do próprio quarto tendo nos olhos a expressão de alguém que “fechou atrás de si um crime” (p.82), provavelmente estamos diante do momento imediatamente seguinte à descoberta de que as pedras haviam sido “roubadas”.

No capítulo 71, portanto, quando Tia Emiliana diz ao Narrador que ele “velará Maria esta noite” (p.84), ela tem um plano em mente. Tanto é que o Narrador, no capítulo seguinte, vai dizer que “desde que ouvi essas palavras, e senti nelas uma secreta intenção, não tive ânimo de sair de perto de Maria Santa” (p.84). Sim, havia nelas uma secreta intenção, Tia Emiliana tinha um plano. De volta ao seu quarto o Narrador sabe que “mãos inimigas” o percorreram todo, e que tudo fora mexido e depois “metodicamente posto em seu lugar” (p.88). Ele sabe que as mãos inimigas pertencem a Tia Emiliana, mas, como nesse momento ainda não sabe que foi

o sumiço das pedras que causou o rebuliço, acredita que a velha estava atrás dos papéis deixados pelo Juiz.

É curioso como as peças se encaixam nesse caso, ou melhor, como elas não se encaixam. Quem tem que encaixá-las é o leitor, caso ele consiga conectar informações que não têm conexão evidente e que não aparecem “em ordem”. O leitor que vai solucionar alguns mistérios é, exclusivamente, o leitor investigador.

No capítulo 26 diz Tia Emiliana que “hoje deve chegar o Manuel Tropeiro com as encomendas que fiz” (p.29). Depois de uma breve discussão, já no capítulo 27, diz ela que não admite que “pessoa alguma, *ninguém*, receba as minhas encomendas, a não ser eu mesma, eu própria” (p.30). E essa história das encomendas, que a paranoia de Tia Emiliana já tornava curiosa, ganha cores ainda mais vivas quando o Narrador diz, logo após a saída de Tia Emiliana da sala, que “Manuel Tropeiro já descarregou as famosas encomendas”, “descarregou o carro de bois no escuro, durante a noite, e com homens que trouxe da outra cidade, e para lá voltaram imediatamente” (p.31). Diz que eram “duas caixas muito grandes, de pinho, compridas, e parecem cheias de palha. São muito pesadas, devendo ter dentro alguma coisa de quebrar” (*idem*). Isso tudo, relembro, ficamos sabendo no capítulo 27.

Sendo assim, é natural que o leitor, ao chegar no capítulo 68, não faça a ponte entre as grandes caixas que pareciam carregar “algo de quebrar” e as “duas imagens, uma do Senhor dos Passos e a outra da Virgem das Dores, que tinham sido postas ali [no quarto em que estava Maria] sem que se visse quando nem como” (p.78). É natural não só porque há uma grande distância entre uma informação e outra, mas também porque o Narrador não faz nenhum comentário que funcione como dica, como algo que reavive nossa memória. Mais do que qualquer outra coisa, essa ponte (que o romance não explicita) serve para comprovar aquilo que, sobre Tia Emiliana, o Narrador repete várias vezes: ela tinha, desde o princípio, um plano muito bem definido, arquitetado em seus mínimos detalhes – “a dureza nervosa de seu corpo, o olhar extinto, os movimentos e gestos, toda a sua atitude tinha um fim, um sentido lúcido e forte, que não compreendíamos ainda” (p.16).

O grande mistério que envolve a narrativa – aquele que vai ser o ponto de fuga de todas as imagens criadas pelo Narrador –, a “santidade em formação” de Maria, é assunto que abordaremos mais adiante.

4. POR QUE É TUDO TÃO ESCURO?

O mundo em torno do Narrador, se o considerarmos de acordo com sua percepção, é completamente hostil. Em *Fronteira*, ao seguir o Narrador, nos vemos diante da possibilidade de que o mundo tenha uma espécie qualquer de consciência articulada e que, enquanto ser consciente, odeie o Narrador. Um ódio direcionado, pessoal. O texto, embora não o faça de modo explícito, muitas vezes vitimiza o Narrador. Não nos esqueçamos, no entanto, que quem escreveu o texto foi ele próprio. Não podemos deixar de considerar que a solidão esmagadora que toma conta do Narrador tem muito a ver com seu comportamento, com o modo como ele percebe o mundo e reage a ele.

De modo geral, ele faz pouca (ou nenhuma) questão de estudar e considerar as coisas do mundo com o cuidado que, talvez, elas mereçam, recorrendo muitas vezes a generalizações que parecem, muito mais do que um esforço sincero de entendimento, um recurso retórico, uma formulação discursiva que emula um profundo conhecimento a respeito de algo que, justamente pela visão demasiadamente panorâmica, o Narrador não vê com clareza. Isso fica evidente quando o vemos interagir com aquilo que é diferente dele, pois é nesses casos que os objetos de sua observação acabam sofrendo as reduções mais drásticas. Parece que o medo das sombras que a luz traz consigo acaba fazendo com que ele sequer perceba que está no escuro.

Para mostrar de forma mais direta aquilo que tento dizer, vamos ao texto. As mucamas protagonizam dois momentos muito marcantes dessa “redução”. No capítulo 11 o Narrador diz que “as duas mucamas negras [...] tinham-se encostado aos umbrais do quarto, com a liberdade dos criados sertanejos” (p.17), no capítulo 38 o Narrador fala da “mucama negra” que, entre amigas “também negras e de lenço à cabeça”, “parecia celebrar uma cerimônia tranquila de sua religião primitiva e confusa” (p.45).

Na segunda afirmação parece estar a chave para entender o modo de pensar que do Narrador. As duas expressões usadas por ele, “primitiva” e “confusa”, são extremamente valiosas para essa análise. Antes de mais nada, não resta muita dúvida de que a escolha dessas palavras está carregada de um tom depreciativo. Não defendo aqui, é obvio, que elas, em termos absolutos, sejam uma ofensa, apenas que, nesse contexto, são claramente utilizadas como uma forma de ataque ou, ainda melhor, como uma espécie de certificado de superioridade da parte daquele que as utiliza a fim de definir o outro.

Para entender o movimento que está em curso, precisaremos desmontar a coisa toda. Na ideia de que algo “confuso” é inferior, está implícita a ideia de que no outro polo, no ponto oposto e “elevado”, está a ordem. Nenhuma novidade aí, já que essa é a base do discurso matemático-científico que tão esmagadoramente domina o “mundo culto” já há alguns séculos. Mas quando olhamos para exemplos particulares, como é o caso aqui, fica muito claro o quanto um discurso geral sobre o mundo pode ser violento. O Narrador é muito rápido em apontar a confusão daquela “religião primitiva”, o que só é possível porque ele desconsidera completamente o outro que está envolvido na situação. O detalhe mais cruel fica por conta do fato de que, mesmo de acordo com seus próprios parâmetros, o Narrador comete uma injustiça. Ora, para as mucamas certamente não há confusão alguma – é possível sim que haja mistérios, mas isso está previsto em todo discurso religioso. O que afasta o Narrador das mucamas é muito mais do que um conjunto de elementos e símbolos para ele desconhecidos, é algo muito mais profundo do que isso: é a total incapacidade de aceitar que o mundo seja visto com olhos que não são os seus.

O que acontece é que essas diferentes formas de ver o mundo coexistem numa feroz cadeia alimentar. De modo geral, elas não se suportam e tendem a criar cortes muito claros, dividindo discursos contrastantes que são empunhados como estandartes. Permitindo-me uma breve (aparente) digressão, gostaria de comentar um detalhe sobre a leitura do conto “A Feiticeira”, de Inglês de Sousa, que desenvolvi em minha monografia. Simplificando muito a discussão – porque o que nos interessa é o núcleo dela –, defendo que, no centro do conto, está a questão do lugar que cada um daqueles personagens ocupa na sociedade local. Dois são os elementos definitivos para apontar se alguém está “do lado de cá” ou “do lado de lá”: dinheiro e discurso, o discurso fundamental que sustenta suas diferentes visões de mundo.

No que diz respeito ao dinheiro a coisa toda é mais simples, pelo menos olhando sob essa ótica: quem tem dinheiro está no topo do mundo. O discurso, no entanto, é uma questão muito mais complexa. O que acontece em “A Feiticeira” é uma demarcação muito clara da posição que os personagens assumem diante da vida, tendo sempre como guia o modo como veem o mundo. O ponto fundamental em torno do qual gira a discussão, naquele caso, é a superstição. Ou se acredita nos poderes mágicos da bruxa do Paranamiri, ou não se acredita. Ou se acredita que duvidar da bruxa é mau agouro, ou se acredita que crer em feitiçaria é um mal que assola nossas terras. Não existe “ficar em cima do muro”. Estar de um dos lados é negar o outro, é criar uma fronteira que não se pode atravessar.

Pois essa discussão também está presente em *Fronteira*, de modo capilar, fragmentado e espalhado por todo o romance. No capítulo 78 o Narrador fala abertamente daquilo que ela acredita serem indícios da loucura que assola a cidade, e é justamente a superstição que ele vai atacar. “Já estive com a mulher do ‘seu’ Zé Júlio, que tem um cancro enorme, aberto em flor, a devorar-lhe a perna, ‘porque uma mulher de xale preto na cabeça, verteu água atrás da porta de seu quarto?’” (p.90), pergunta ele ao interlocutor. “E a porta da Câmara, do lado esquerdo, que não se abre porque foi fechada por um fantasma?” (*idem*).

No capítulo 39 as negras entoam um cântico, “um verdadeiro canto litúrgico, cantado por vozes de timbre velado, em harmonia bela e cansada” (p.47), padre Olímpio entra na casa e pergunta ao Narrador quem está cantando. As perguntas, feitas em sequência, são as seguintes: “Quem está cantando? Que música é esta?”. O Narrador não nos dá nenhum indício do tom em que tais perguntas foram feitas, mas ele, o Narrador, responde, “com cólera, arrebatadamente”: “entre e veja o senhor mesmo! Esta casa é muito própria para um sacerdote como o senhor!” (*idem*).

O que parece é que o Narrador se irrita com Padre Olímpio por conta de sua permissividade, pelo fato de que ele “aceita” diferentes manifestações religiosas e, aquilo que seria ainda mais grave, o sincretismo. E, quem diria, aqui o Narrador se aproxima da tão odiosa Tia Emiliana, porque não posso deixar de pensar que é justamente esse o motivo que guia o ódio que ela nutre por Padre Olímpio, chegando a dizer, no capítulo 27, que “padre Olímpio é filho do demônio” (p.30).

A violência de ambos, então, é movida por aquilo que acreditam ser um ataque à ordem que para eles é tão fundamental. O curioso é que a defesa da “ordem cristã” (nesse caso seguindo aquilo que acreditam ser as diretrizes do catolicismo) gera sentimentos nada cristãos (blasfemos, no caso de Tia Emiliana), o que afasta de si a caridade, a empatia necessária para cultivar o amor ao próximo. O diabo está na ordem. Ou, melhor dizendo com palavras que não são minhas: “o diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (Cardoso, 1999: 291).

Maria é diferente. No capítulo 26, de forma muito direta, ela defende padre Olímpio:

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 o remorso alheio, sem saber para que ou por que vive... (p.30)

Olhar para o mundo e se recusar a enxergar nele cortes estanques, fronteiras em todos os cantos, exige e cultiva um modo bem específico de pensar e de se colocar diante das questões que a vida invariavelmente põe diante de nós. Maria parece aceitar que o mundo tem muito mais cores do que aquelas que às vezes queremos que ele tenha. Ela entende que nosso olhar não foi feito para contemplar a totalidade das coisas. Assim, ela trilha o caminho da humildade cristã e abre para si a possibilidade de uma percepção do mundo que os outros personagens não são capazes de acompanhar. O mais impressionante sobre Maria é que nesse movimento de suspender e duvidar do pensamento que outorga a si o poder de tudo conhecer, da profunda e sincera aceitação da imensidão da vida humana também no outro, e da própria limitação enquanto observadora, ela volta os olhos à vida individual e à sua particular complexidade. Parece-me muito significativo que muitos anos depois do sacrifício, sua mucama seja “a única pessoa na cidade que guardava seu culto” (p.99).

Voltando ao Narrador, é interessante pensar que ele usa a palavra “primitiva”. É interessante, sobretudo, se levarmos em conta que ela está sendo usada em conjunto com a palavra “confusa”. Mais uma vez fica evidente que o discurso que governa o modo como o Narrador vê o mundo é o discurso do progresso, que não titubeia antes de afirmar categoricamente que algo é inferior por ser mais antigo ou meramente diferente. Ainda pior do que isso, fora de si, tudo se torna ultrapassado. O que está em jogo é a certeza de que a história está sempre avançando, não apenas se movendo, o que normalmente faz com que as pessoas se tornem absolutamente cegas com relação à complexidade daquilo que não é a própria experiência do mundo – coletiva e individual dentro dessa coletividade – e não está sujeito ao conjunto de “verdades” que dele conhecemos e que devem reger seu funcionamento.

Enfim, nessa frase aparentemente banal dita pelo Narrador, temos a cristalização do núcleo de um dos motivos centrais para que seu mundo esteja tomado pelas sombras. O que o romance faz, ao nos mostrar o modo como o Narrador vê o “outro”, é atribuir a ele responsabilidade – se não integral, ao menos parcial – pelo mundo em que vive. É evidente que sobre o mundo o Narrador não tem os poderes demiúrgicos que tem sobre a narrativa desse mundo, mas ele é responsável, pelo menos em parte, pela vida que leva.

Pensando ainda sobre esse ponto, há algumas coisas fundamentais que precisamos analisar. O peregrino diz ao Narrador, diretamente, isso que venho tentando dizer: “você não vê, não ouve, não sente se não a dúvida ou a certeza miserável que traz em si!” (p.58). O Narrador fica completamente transtornado, e acredito que a pancada só é tão forte porque ele, de alguma forma, sabe que esse é precisamente o caso. Daí o esforço tremendo para fugir da própria responsabilidade. Quando fala dos índios, uma das coisas da qual diz ter inveja, é o fato de que “sua moralidade era uma só” (p.58). Deixando de lado o fato de que, como afirmação, essa ideia é uma grande bobagem, sobra o fato de que o Narrador, ao seu modo, está pensando no problema que deriva da coexistência desses diferentes modos de pensar o mundo (“moralidade” na fala dele).

Adonias Filho escreve algo impressionante, por ser tão completo ao ser tão sucinto. Diz ele que, “o que importa, e conta verdadeiramente [em *Fronteira*], é o ser humano que, face a *l’acte d’exister*, ultrapassa o mundo e as próprias relações para encontrar-se com Deus em plena solidão de si mesmo” (Penna, 1958: XLV). Maria é aquela que vai entender e viver essa solidão, enquanto o Narrador é aquele que vai tentar fugir desesperadamente dela. Maria é aquela que fica, enquanto o Narrador é aquele que vai. Maria tem olhos para o particular, enquanto o Narrador sonha com essa estranha unidade, essa moralidade única, que, ele parece acreditar, simplificaria o mundo e tiraria dele um pouco do peso e da responsabilidade de ser quem é.

A ideia da fuga, diga-se de passagem, é uma constante na mente do Narrador e, se olharmos com cuidado, perceberemos que ela está sempre associada com o medo de se ver obrigado a assumir uma postura diante de algo, de ter que, irremediavelmente, assumir responsabilidade pelas próprias decisões.

A figura do peregrino, e sobretudo a relação que se estabelece entre o Narrador e ele, trabalha de modo muito evidente essa problemática. Pensemos na cena em que o Narrador flagra o peregrino no momento em que ele joga uma carta para dentro do casarão. Diz ele: “vendo-me, perturbou-se por tal forma, que se deixou conduzir por mim até o meu quarto, como uma presa, sem interrogação, sem um gesto de recusa” (p.54). A justificativa do Narrador para arrastar com ele o peregrino é sua “intensa necessidade de ter ao meu lado um sentimento qualquer, uma vida que atentasse para mim” (*idem*).

A figura do peregrino é cercada de sombras e ele se torna um dos grandes mistérios do romance, como vimos há pouco. O modo como ele nos é apresentado atíça nossa curiosidade de modo que é impossível não ver nele o prenúncio de algo muito importante que está para

acontecer. Ele permanece na igreja, solitário, depois que todos já se foram embora. Está parado “na penumbra”, (p.52) “vestido de preto” (*idem*). O Narrador se refere a ele como “vulto” e diz que seu rosto é “pálido e vulgar” (*idem*). O Sr. Martins o aborda “com a familiaridade dos mordomos e secretários de irmandades” (*idem*), pensando que o peregrino está ali a mando do bispo. O peregrino, como se nem ao menos percebesse a presença do Sr. Martins, termina sua oração antes de caminhar na direção da porta, “sempre em silêncio” (*idem*). Finalmente se dirige a seu interlocutor para dizer que “não vim a mandado do Sr. Bispo” (p.53).

Pessoalmente, tenho que admitir, esse homem me faz pensar num vilão dos *westerns* dos anos 60. Ele não é só misterioso, é intimidador e mesmo um pouco assustador, sobretudo quando está conversando com o Sr. Martins e parece mergulhar em si mesmo, como se por alguns instantes ele perdesse de vista tudo aquilo que o cerca. Talvez por isso seja tão impactante a imagem desse homem sendo conduzido, totalmente vencido, pelo Narrador, que chega a dizer: “eu era uma criança nova, que tinha um novo brinquedo” (p.55).

Mas o ponto que me interessa diretamente, e que completa aquilo que eu vinha dizendo sobre a responsabilidade, é o seguinte: “nos dias seguintes, às mesmas horas, eu o via chegar, sempre com um longo olhar em que se lia toda a tristeza, toda a resignação, e, ao mesmo tempo, toda a alegria humana” (p.54). Antes de seguir adiante, preparemos um pouco o terreno.

Esse homem definitivamente está perturbado. Alguma coisa séria aconteceu com ele e é bem provável que tenha sido recentemente. Ele é, ou costumava ser, alguém importante. O Sr. Martins faz questão de fazer dele seu “hóspede de honra” (p.53), o que acaba por gerar frutos, já que “as eleições na Irmandade anunciavam-se em excelentes condições, e parecia-lhe que tudo se dava por causa de seu hóspede” (*idem*). A verdade é que a cidade se movimenta com a chegada desse homem misterioso – ao que tudo indica ele tinha encontros regulares com padre Olímpio e até mesmo Tia Emiliana queria conhecê-lo –, que parece extremamente desconfortável com isso.

Quem é de fato esse homem? O que era a carta? O que exatamente faziam, ele e o Narrador, todas as noites? Nunca saberemos. De seu passado temos apenas algumas poucas pistas quase totalmente intangíveis. Ao que tudo indica, a relação entre ele e o bispo foi rompida. Não só ele não está na cidade em nome do bispo, como a princípio imaginou o Sr. Martins, como ele também desconhece totalmente seu itinerário: “Ah? O Sr. Bispo vem a essa cidade...” (p.53), diz ele, visivelmente desconcertado com a informação. Parece mesmo que ele está fugindo e que não está disposto a correr o risco de se encontrar com o bispo. Antes de partir

ele diz ao Narrador que pretende ir a “Catas-Altas”, “aquela cidade que está lá, tão perto e tão longe...” (p.58).

Levando em consideração aquilo que acompanhamos no romance, me interessa a atitude desse homem quando colocado na situação de presa indefesa, absolutamente resignado, dominado pelas vontades do Narrador. O peregrino fica tão desconcertado ao ser pego em flagrante no momento em que está jogando a carta para dentro da casa, que, sem reação, é conduzido pelo Narrador. É uma cena estranha, mas de algum modo compreensível, sobretudo se considerarmos que muito do que aconteceu fica escondido de nós. Muito estranho é fato de que isso se torna uma rotina e que o peregrino, pelo menos o texto faz parecer, é quem se entrega voluntariamente ao Narrador. Ainda mais estranho é o fato de que o Narrador via no olhar do peregrino, sempre que ele voltava, “toda a alegria humana”. Podemos, é claro, pensar que isso não corresponde de modo algum à verdade, que o Narrador ou está redondamente enganado, ou que estava vendo no peregrino somente aquilo que quer ver.

Não acho que seja o caso. É fácil imaginar o porquê de seu olhar trazer em si “toda a tristeza, toda a resignação”, o que é realmente intrigante é “toda a alegria”. Pensemos por um instante em Alieksiéi Karamázov, herói de *Irmãos Karamázov*, e no modo como ele entrega a própria vida, voluntariamente, nas mãos do *stáriets* Zózima. Nos informa o narrador que o *stáriets* é aquele que “absorve vossa alma e vossa vontade nas suas. Tendo escolhido um *stáriets*, vós abdicais de vossa vontade e lha entregais com toda a obediência, com inteira resignação” (Dostoievski, s.d.: 28). Essa entrega é feita com um objetivo: alcançar a “liberdade perfeita”. A princípio a coisa toda parece um disparate, mas existe um jeito de encontrar sentido nisso tudo. Minha hipótese é a seguinte: ao se entregar à vontade do Narrador, como Aliócha se entrega ao *stáriets*, o peregrino vive momentos de “liberdade”, porque estar sob domínio do outro é não ter que assumir responsabilidades. E se pensarmos bem, isso não é assim tão incomum, “só estava fazendo meu trabalho” e “só estava cumprindo ordens” são frases que, infelizmente, ouvimos com frequência. O que o peregrino faz é muito semelhante àquilo que o Narrador faz o tempo todo, atribuindo ao passado o papel de força controladora. A relação entre os dois, portanto, fica sendo uma espécie de reencenação, em miniatura, de um dos aspectos fundamentais do romance.

No final das contas, é óbvio, isso não dá certo para ninguém. Pensando no quadro geral, o Narrador nunca se vê livre do sofrimento e da culpa; pensando na miniatura, o Narrador e o peregrino se desentendem e não é em bons termos que acaba a “amizade”. Quando o peregrino,

ao deixar a cidade, se despede do Narrador, ele nos diz: “foi com indiferença e espantada repugnância que o vi tirar seu chapéu tão pobre [...], e o seu adeus nada me disse, como se fosse dirigido à outra pessoa” (p.59).

A responsabilidade – mais precisamente o ato de assumir responsabilidade – é uma questão transformadora nesse romance. Olhando por esse viés, é impossível ver no Narrador apenas um pobre diabo, bom dos pés à cabeça, que faz tudo certo, mas injusta e inexplicavelmente é atacado com ferocidade pelo mundo mau que o cerca. Convenhamos, ele é um homem preconceituoso, orgulhoso e egoísta. Enfim, é um homem.

Para dar um último nó nesse laço, falemos um pouco mais da sensação do Narrador diante da Natureza. No alto das montanhas, diante da imensidão do vale que se estende a sua frente, temos um momento de cristalização do sentimento de que a própria realidade, carregada como está da história, é fonte da mais profunda angústia: o Narrador diz sentir “emanar confusamente de tudo isto como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro [...], que nós, como estrangeiros matadores, não podemos compreender” (p.57-58). Ele se põe de um lado, como “estrangeiro matador”, ficando do outro os índios que “neste mesmo lugar olharam sem espanto para tudo isso” (p.58).

Antes de mais nada, vemos as marcas profundas deixadas, na vida e na consciência do Narrador, pela tradição e pela história da qual ele não pode se desvencilhar: “estrangeiros matadores”. E por mais que possa parecer um exagero, a verdade é que, pouco importa o quão claramente perceba o Narrador, ele é um ponto na continuidade da tradição que com tanta violência modificou o panorama da terra: estão nele, enquanto indivíduo, a mesma intolerância e o mesmo sentimento de inegável superioridade que movem – e de alguma forma justificam – os empreendimentos do progresso. Existe nele um senso de avanço que vincula o antigo ao “primitivo” e o diferente ao “confuso”.

O curioso é que essa certeza da superioridade, que garante à marcha do progresso um ímpeto irrefreável, nele, indivíduo, não é suficiente para eliminar o desconforto. Prova disso é que, incapaz de se livrar de quem é, sobra espaço em sua consciência para “invejar” esse outro inventado, ou, mais precisamente, detestar a si mesmo por meio do louvor (algo idealizado) desse outro. Há no Narrador uma percepção muito clara de que na base de sua história está a violência e que tudo aquilo que por ela foi erigido, invariavelmente, apodrece e, ao apodrecer, deixa exposta a pestilência de suas entranhas. Pensemos na antiga casa abandonada que serviu

de “lazareto improvisado” para os bexiguentos: diz o Narrador que a respeito da casa existiam “velhos contos” (p.55).

Os escravos, que a edificaram, trabalhavam dia e noite, espancados pelos longos chicotes de pontas de ferro dos feitores, e o sangue que corria de suas feridas misturava-se ao cimento, e ao reboco, em grandes golfadas.

A minha imaginação infantil fazia-me ver nas manchas sombrias das paredes enormes placas coaguladas, ainda sangrentas, e a chuva a escorrer em gotas múltiplas e apressadas, tomava tons avermelhados, e formava pequenos regatos que iam apodrecer, depois, lentamente, por dias e dias, nos charcos vizinhos, miraculosamente conservados naquelas alturas, na terra negra, semeada de grandes pedras de dorso encrespado e esmaltado de malacacheta. (p.55)

Com isso entramos numa discussão essencial para o romance: a violência do passado não fica restrita a ele. Ainda escorre de suas edificações o sangue daqueles que pagaram com a vida a criação de um mundo que não era para eles. A terra de hoje bebe o sangue de ontem. Aqui talvez esteja a falha fundamental do Narrador: viver com tamanha intensidade os erros do passado, e não atentar para os erros do presente. Ele culpa a história e a tradição por criarem nele um sentimento de opressão do qual é impossível escapar, mas também não parece muito disposto a assumir a responsabilidade por sua parte nessa tradição. Me lembro de Paulo Honório: “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (Ramos, 1976: 105).

Por que é tudo tão escuro? A resposta é simples, ao mesmo tempo que é terrivelmente complicada: porque há luz demais.

Vejam como o romance trata essa questão. No capítulo 69 o Narrador se vê de volta à infância, ao lembrar-se da “transformação que nela se fez, em momentos, e com grande perturbação de minha alma infantil, quando se deu a mudança da luz do gás para a eletricidade, em nossa casa” (p.80-81). O grande problema com a luz elétrica, segundo o Narrador, é o fato de que “sucendo a luz suave e difusa do bico que se mantinha sempre aceso em meu quarto, com sua borboleta azul e ouro vacilante e crepitando misteriosamente, veio a luz nova, muito branca, cortar as sombras em secos e compactos blocos” (p.81).

O problema talvez seja, então, o excesso de luz, dessa luz “muito branca” que arremessa na escuridão tudo aquilo que ela não toca. O advento da eletricidade está diretamente

relacionado ao imaginário (e não só a ele) do que foi (e continua sendo) a marcha do progresso técnico e científico dos últimos séculos. Então mais uma vez voltamos à questão do progresso, ou melhor, do discurso que se vincula ao progresso (a saber, de que a humanidade caminha sempre para frente), e de como ele, ao lançar luzes fortes sobre algumas coisas, relega outras a mais tenebrosa escuridão.

Por que é tudo tão escuro? Ora, não é porque os olhos do Narrador não veem a luz, mas porque eles não são capazes de vencer o pretume dos “blocos de sombra”, “secos e compactos”, que ela cria.

O Narrador faz parte de uma tradição de pensamento, assim como qualquer pessoa, em qualquer lugar e em qualquer ponto do tempo, faz. Isso é fazer parte de uma cultura. É assim que o intimismo de *Fronteira* fala do mundo. O romance vê na vida particular, na particularidade da vivência do mundo, os elementos que alimentam a verdadeira discussão sobre a vida de um tempo, de uma comunidade. Afrânio Coutinho comenta essa questão numa formulação bastante concisa, dizendo que, em *Fronteira*, Cornélio “disseca as sutilezas da alma humana sem esquecer as peculiaridades do homem brasileiro” (p.7).

Confesso que tenho dificuldade de pensar o que seriam essas “particularidades do homem brasileiro”, mas me interessa muito a direção para a qual ele aponta, porque, para mim, *Fronteira* é, muito mais do que um mergulho na alma humana, o mergulho em *uma* alma humana. Definitivamente é impossível escapar do fato de que há muito de “genérico” na visão do Narrador (o que, inclusive, vem ao encontro do que eu vinha dizendo), mas isso não torna menos verdadeira a sensação de que aquilo que acompanhamos seja o arrastar-se da angústia pelos caminhos de sua alma.

A verdade, não tão secreta assim, sobre o Narrador é que ele é uma pessoa limitada, como todos somos. A visão dele não tem alcance infinito e as luzes que ele projeta sobre o mundo, bem como as sombras que disso derivam, fazem com que ele veja algumas coisas e não veja outras.

É só por isso que ele pode falar, dentre outras coisas, da “natural desconfiança das mulheres do sertão” (p14) e, sobretudo,

das mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras do sertão indecifrável, ameaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um “pouso” onde

pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e de lar, sempre no encalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante. (p.25)

O que o Narrador parece ignorar é que há uma tremenda violência nesse modo de pensar. É violência assumir que as pessoas percebam e sintam como grupo (nesse caso “mulheres do sertão”) e que, mais do que isso, ele não só saiba como esse grupo pensa, mas também conheça suas motivações. Mas não para por aí, porque o mesmo que faz com as pessoas, ele faz com o mundo todo. O Narrador parece ser capaz de enxergar em cada mínimo movimento do mundo, o erguer de uma gigantesca mão mágica que não tem outro intento senão lhe acertar um bofetão. Ele é muito convincente quando, falando de si, pinta a imagem de um sujeito lastimável, algo desprezível, e mesmo que ele esteja sendo sincero, isso de modo algum impede que ele acredite que o mundo gira ao seu redor – mesmo que não se dê conta de que é isso o que faz.

Antes mesmo de chegar à cidade, ele sente que não é bem-vindo. Faltam ainda duas léguas para chegarem à cidade, de acordo com o que informa seu acompanhante e, já ali, os “ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hostilidade” (p.11). Depois disso o que se segue é uma “ladeira rude, chapinhada de lama, entre pedras soltas, que rolam para os lados”. Ele faz parecer que a cidade realmente não o quer por ali e faz de tudo para afugentá-lo. O motivo pelo qual ele se sente assim aparece logo em seguida: “quero chegar, não quero chegar...” (*idem*).

Mas não é só com lama e galhos que a Natureza hostiliza o Narrador, não senhor. No capítulo 37 ele vincula a imobilidade da cidade ao calor, que tinha “crescido e pesado sobre tudo e sobre todos” (p.44). Mais adiante, no capítulo 56, chove abundantemente e as gotas caindo sobre o telhado faziam “um ruído de punhados de moedas, atiradas por antigos demônios” (p.64). As montanhas que parecem esmagar a cidade também enclausuram o pensamento do Narrador, que se mostra totalmente incapaz de vencer sua influência, seu “silêncio inquietante”. Ao “amigo da consulta”, chega a perguntar, em momento de particular perturbação, se ele

Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas, não se arrepiam diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um remédio? (p.90-91)

Aquilo que foi “feito por gente” também desperta no Narrador a sensação de que ele é *persona non grata*, como é o caso das janelas “enormes e gradeadas” do antigo presídio, que parecem olhos que o “espreitavam de longe, hostilmente” (p.23). O mesmo vale para a muralha do cemitério – muralha “formidável e maciça, que parecia querer esmagar-me com sua sombra intensa, violentamente recortada no solo, em contraste de roxo e amarelo” (p.49) –, assim como as ruas, cheias de “pedras pontiagudas”, “erçadas de minério de ferro”, que exigiam o uso de “pesados sapatos” (*idem*).

O terror está na cidade, nessa “cidade sem alegria”, nas pessoas que se escondem com suas famílias, que “degeneram lentamente”, em suas casas onde “está a loucura à espreita de novas vítimas” (p.90). Ao interlocutor o Narrador propõe:

Ande à noite por aí, por essas ruas letárgicas, por esses intermináveis postes de luz elétrica, que clareiam com silenciosa pompa, misérias e ruínas, e ouvirá gemidos, tosses, uivos e gritos alucinantes, ouvirá, *realmente*, tudo isso, como se percorresse as alamedas de um grande hospício, por entre seus pavilhões gradeados.

[...]

Vivemos como sitiados, como prisioneiros que se entreolham, raivosos, pressentindo a chegada de uma desgraça, que não sabem qual é, mas que deve ser, infalivelmente, dolorosa e sem perdão? (p.90)

Mais uma vez, o que vemos é o efeito da visão do Narrador incidindo sobre o mundo e dando forma a ele. Mas ele é uma espécie de demiurgo fracassado, já que as formas que ele dá ao mundo não causam nos outros o efeito que ele provavelmente imagina que causarão. Depois do discurso apocalíptico, o interlocutor diz ao Narrador, de modo muito afável: “parece-me que não está bem, que está doente” (p.91).

Eis outro ponto importante. Pensemos duas coisas de modo separado. Primeiro, não vejo motivos para duvidar de que o sofrimento do Narrador é real e, portanto, isso é algo que devemos levar em consideração. Ele se sente solitário e incompreendido, ou, como dirá ele próprio no capítulo 43, “só no meio da multidão”, “horriavelmente só, longe de toda a vida, de toda a inteligência e, sobretudo, de toda a bondade” (p.52). Isso é um ponto.

A outra coisa que temos que levar em consideração, e é disso que venho tentando falar neste capítulo, é que o Narrador na maior parte do tempo não se dá conta de que sua forma de ver o mundo é apenas *uma* forma de ver o mundo. E ao imaginar que o outro tem que ver as coisas

com a mesma “clareza” com que ele as vê, está operando uma diminuição do outro, está atacando, no outro, aquilo que ele tanto preza: a vida íntima. Diante da reação de seu interlocutor, nos diz o Narrador que “qualquer coisa caiu entre nós, como uma cortina espessa e negra, para excluir meu interlocutor, e fechar meu coração” (p.91).

Podemos continuar quase indefinidamente por esse caminho, enumerando atitudes, tentando entender quem é o Narrador. Mas uma pergunta insistente lateja na minha cabeça e, por mais traiçoeira que ela pareça, talvez seja o momento de encará-la: o Narrador está errado? Ele é uma pessoa terrível por pensar assim?

A única coisa sólida em que consigo pensar é que essa não é uma pergunta que deveria ser respondida com um definitivo “sim” ou um definitivo “não”. Isso é muito interessante, porque ao dificultar tanto a resposta, o romance enche de carne esse personagem. Sim, o Narrador vive como se o mundo girasse em torno do próprio umbigo; sim, ele se sente incompreendido e solitário; e sim, ele parece acreditar no milagroso encontro com “um igual”. Mas isso faz dele um sujeito assim tão desprezível? Ou, para melhor formular a questão, isso faz dele alguém mais desprezível do que qualquer outro alguém?

Procurar um igual é sinônimo de procurar conforto, procurar “pouso”, mesmo que temporário. Lembro de Ulisses que, quando junto dos feácios, narra suas peripécias. Diz ele que, após escapar de Circe, ficou por nove dias à deriva, junto com seus companheiros, antes de chegar à terra dos lotófagos. “Os companheiros prepararam uma refeição perto dos navios. Saciada a fome e a sede, resolvi formar uma delegação para conhecer os comedores de pão daquele lugar” (Homero, 2010: 119). O primeiro pensamento de Ulisses, uma vez saciada a fome e a sede, o empurra na direção de seus iguais, de “gente civilizada”, de “comedores de pão”.

O mais impressionante está na sequência, quando narra sua visita à ilha dos ciclopes. Diz Ulisses que na terra dos ciclopes “o solo produz sem cultivo nem semente, trigo, cevada, videira” e que, além disso, “cachos carnudos vertem vinho” (Homero, 2010: 121). Mas não é em louvar esse favor dos deuses que ele está interessado. Ele não dá mostras de maravilhar-se com esses prodígios e, ainda por cima, ataca em seu discurso os ciclopes, “povo rude, sem lei”, porque “não sabem de assembleias deliberativas nem leis” (*idem*).

Apenas para ir um pouco mais adiante nesse ponto, vale lembrar que ele mente ou que, se quisermos ver de outra forma, é incapaz de ver aquilo que de fato viu. Após invadir e saquear

uma gruta que servia de abrigo a alguém, Ulisses faz questão de esperar o dono da casa, contrariando o desejo de seus companheiros, a fim de descobrir se seria “tratado como hóspede” (Homero, 2010: 127). A chegada do gigante Polifemo assusta os homens que, escondidos no fundo da gruta acompanham seus movimentos:

O espaço da gruta ia sendo ocupado pelas nutridas
lanudas que ele introduzia para a ordenha. Os
machos ficaram fora [...]
[...]
Veio a hora da ordenha. Esse trabalho ele fazia
sentado. Ovelhas e balidoras cabritas se acomodaram
guiadas pelo hábito. As crias sugaram o leite que
restou nos ubres. Destinou metade do alvo líquido
ao coalho, que, comprimido em pequenos cestos de
junco, secaria nas grades. Reservou a outra metade
para beber quando lhe desse na telha e para regar a
refeição vespertina. Acendeu o fogo. Percebendo-nos
à luz da chama, entrou a rosnar: “mas o que é isso?” (*idem*)

Então esse “monstro”, que segundo o próprio Ulisses, “não lembra em nada comedores de pão” (Homero, 2010: 125), separa os machos, *ordenha* as fêmeas e não esquece de deixar nos ubres leite suficiente para os filhotes. Metade do leite ele destina ao *preparo de queijos*, no *coalho* que consiste de pequenos *cestos*, enquanto a outra metade separa para beber no café da manhã. Depois disso ele *acende o fogo* e, com a gruta iluminada, identifica os invasores a quem se dirige não com grunhidos ou balbucios, mas com palavras perfeitamente articuladas.

É desse tipo de cegueira que falo. Desse esforço, consciente ou não, que se faz para ver no outro um outro absoluto, como se a negação das ligações entre o eu e o ele fosse um meio para assegurar com mais propriedade aquilo que sou ou que penso ser. Ver no outro o absoluto diferente, julgar que suas ideias e sua visão são inferiores como se houvesse um valor absoluto a partir do qual se pudesse fazer esse julgamento, é dessa cegueira, demasiado humana, que falo. Essa é a cegueira da tradição que o Narrador tanto detesta (e que já está em Ulisses), mas é também sua “cegueira pessoal”.

Uma cena particularmente interessante para pensarmos a respeito disso se desenrola entre os capítulos 61 e 63, nos quais acompanhamos uma longa conversa entre o Narrador e a

Viajante. O Narrador, imediatamente após perceber a presença da Viajante, faz menção de se retirar. Ela reage com uma pergunta: “também se retira quando chego?” (p.69). O Narrador é ríspido e responde “com azedume”, “você ri muito e isso não me agrada [...], me repugna e me faz medo” (p.70). Ela, contudo, não recua e insiste na conversa, motivo pelo qual temos que ser gratos à Viajante, já que, a despeito do início pouco promissor, esse acaba sendo um dos mais reveladores diálogos do romance.

A beleza e a força desse diálogo nada têm a ver com unidade. Ele não se trata de um momento de descoberta porque o Narrador que se julgava isolado encontra um igual, um “comedor de pão”, não, é um momento revelador justamente porque entram em choque duas lógicas diferentes, dois modos diferentes de pensar e de se comunicar. Esse choque causa um tremor, que obriga que esses dois discursos se rearranjem, de modo que, no final das contas, nenhum deles sai incólume do contato com o outro.

Em cena vemos uma transformação: aquilo que parece o princípio de uma desavença, avança e se transforma num momento de reconhecimento.

Nossos olhos se cruzaram, e nossos olhares como que se embaraçaram um no outro, com seus raios oblíquos e fugitivos.

Imediatamente a voz me fugiu, e com ela todos os pensamentos que me acudiam em borbotão, como se vissem de fora, e que a inspiravam e lhe insuflavam vida.

Fitamo-nos por momentos e senti a duplicidade sem fundo que também nos escutara, como um ouvinte importuno. (p.73)

Notemos que esse momento de reconhecimento e breve calma é um momento de silêncio, é aquele em que faltam não só as palavras, mas também os pensamentos. É como se as palavras, e sobretudo os discursos que elas compõem, fosse justamente aquilo que os mantinha apartados. É nesse momento “além das palavras” que se sente a duplicidade, como que a presença de um duplo de si no outro.

O instante seguinte está carregado de desconforto, um princípio de constrangimento que é muito rapidamente soterrado sob um “acesso de riso que nos assaltou” (p.73). Pensar que o sorriso é uma forma de escape dá aos surpreendentemente frequentes sorrisos de *Fronteira* um peso diferente. Também nos ajuda a pensar na controversa figura da Viajante. Se o sorriso é uma forma de esconder o constrangimento, o que dizer dessa mulher que “ri muito” e que, ao

aparecer no romance, é, antes de ser corpo presente, “um riso argentino, estrídulo [...], graduado com afetação” (p.45) que se ouve do lado de fora da casa?

Diz Mario de Andrade que “em *Fronteira* surgia uma Viajante, ser misterioso, inexplicável [...], espécie de símbolo intangível que o romancista fez questão em não nos explicar quem era. O pior é que na realidade essa viajante não aumentava nada ao drama intrínseco do livro” (2002: 127). Luiz Costa Lima concorda com Mario e afirma não só que a personagem é “mal trabalhada” (2005: 65), mas também que ela está “a serviço de propósitos que ficcionalmente não se fundamentam” (*idem*). Sinceramente, não sei que romance estavam lendo.

O que é o viajante? É aquele que está em movimento, aquele que atravessa fronteiras. A Viajante “faz o romance andar”, ela muda a dinâmica da casa. Todos reagem à sua presença.

Ainda segundo Costa Lima ela seria um esboço do “núcleo do problema do duplo, que só no romance seguinte [*Dois Romances de Nico Horta*] alcançará uma mínima formulação” (2005: 65-66). Para ele a Viajante seria “o duplo esboçado de Maria Santa” (2005: 66). Discordo veementemente de ambas as afirmações. Do modo como vejo, a Viajante não é um duplo “em formação”, nem é o duplo de Maria. A Viajante é o duplo do Narrador. É diante dela, no contato com ela, que o vemos com clareza, “por inteiro”.

É natural que a princípio ela tenha causado desconforto ao Narrador, porque para ele o reconhecimento é um problema. Existe um tremendo incômodo relacionado ao ato de encontrar-se consigo mesmo, o que fica muito claro já no início do romance. Logo no capítulo 2 o Narrador se surpreende (“não posso conter um movimento de recuo medroso” [p.12]) com o próprio reflexo no espelho. A princípio não se reconhece naquele outro, de “face manchada e lívida”, cujos olhos baços cruzam com os seus, mas logo chega à conclusão de que “o cavado do rosto, o cabelo empastado, a desordem do vestuário, o ar de inconsciência humilhada confundem-me, como se me lançassem em rosto uma verdade que eu quisesse ocultar” (p.12).

Voltando à hostilidade, Tia Emiliana, sempre ela, também tem algo a nos dizer. No capítulo 25 ela conversa com Maria na presença do Narrador e, quando já ia concluindo o que tinha a dizer, volta o olhar para o Narrador e “com infinito desdém, acrescentou, movendo de leve seus lábios secos: ‘Felizmente *ninguém* nos ouve...’” (p.29). A ênfase em “ninguém” não é minha, é da própria Tia Emiliana, a figura que com mais eficiência no romance esmaga os outros. A desenvoltura e a eficiência na arte de esmagar se justificam com o fato de que ela não

precisa (ou pelos menos assim parece) lidar com a própria consciência, uma vez que, como muito bem diz Luís Bueno, “o discurso de Tia Emiliana faz coincidirem sua vontade e a vontade de Deus” (2006: 536).

Ela cria para si um espaço especial dentro da vida da pequena cidade, e não abre mão de exercer controle total também sobre a vida do casarão. No capítulo 59 ficamos sabendo que todas as noites ela, “com extraordinária precaução”, fazia questão de trancar todas as janelas e portas, botando em atividade as “trancas pesadas da casa, quase inutilizadas pela ferrugem de longos anos de desuso” (p.67). Não é só isso, ficamos sabendo também que ela fazia “rondas noturnas” (p.68). A sensação do Narrador é que ela o fazia com o intuito de “nos emparedar no enorme casarão” (*idem*), o que não é nada despropositado, uma vez que a velha senhora faz da casa uma prisão, ou antes um relicário. Tia Emiliana sabe o que vê, e as portas trancadas e rondas noturnas não podem ter outro objetivo que não a supressão da realização de desejos que, ela sabe, rondam o casarão, assim como ela.

Mas não é só no enredo, no cenário e nos personagens que está essa hostilidade. Lembremos da “densa tessitura” de Adonias Filho. O tecido do texto é áspero e parece o tempo todo que quer nos repelir, desencorajando o tato. Ler o texto do Narrador é sentir-se um invasor, um intruso, justamente porque ele nos nega um mergulho pleno. É bem verdade que, como disse nos primeiros capítulos deste trabalho, ele nos atrai e tenta nos seduzir, mas com a mesma intensidade e redobrada violência ele nos empurra para fora. Ele nos dá uns poucos pontos de luz, mas de modo geral, o que nos entrega é escuridão. Pensando nisso, uma descrição em particular me vem à mente. No capítulo 20, o Narrador se encontra com Maria, que está “assentada na rede”. Diz ele que “a sombra da árvore onde se prendia a rede, cujo gancho de ferro se enterrava profundamente em seu cerne, era como uma pele de onça estendida na terra” (p.24).

Mais uma vez o que me chama a atenção é o cuidado com os detalhes. O interesse central da cena está em Maria e no diálogo que se segue entre ela e o Narrador, mas há esse detalhe, esse gancho de ferro enterrado profundamente no tronco da árvore. Evidentemente não estou questionando a veracidade da afirmação do Narrador, nem propondo uma contenda técnica acerca da profundidade de perfuração necessária para ter configurada uma perfuração profunda, apenas chamo a atenção para a escolha narrativa, não só para as palavras escolhidas, mas, antes disso, para a escolha de fazer desse detalhe uma parte da narrativa.

O texto fica sendo assim uma espécie de espelho da percepção do Narrador, refletindo o mundo visto por ele: hostil, cruel e monolítico, marcado por algumas poucas fissuras por meio das quais o observador atento pode ver de relance o que se passa. É dessa clausura que o Narrador quer se afastar, pois é “sufocante, como um grande véu” (p.47). O que lhe passa pela cabeça nesse momento de desespero é a vontade de “ver lá fora o mundo cotidiano, os dias que passam sem análise, rosto e olhos sem segundos planos” (p.48).

Como já disse, a fuga é tema constante. Estanho seria se fosse diferente, uma vez que o Narrador se vê numa prisão da qual não se escapa sem cair em outra. Primeiro as poderosas montanhas que circundam e esmagam a cidade, depois a própria cidade – que os mantém “eternamente presos aos pequenos acontecimentos da vida local” (p.44) –, depois o casarão e, por fim, a prisão definitiva, ele próprio.

4.1. O Casarão

Talvez o capítulo que de forma mais concentrada nos dê uma ideia da vida no casarão seja o capítulo 7. É aqui que recebemos uma espécie de confirmação direta daquilo que as várias descrições espalhadas pelo romance não escondem, o Narrador se refere à casa como “casarão enorme”.

Antes de seguirmos, quero fazer um breve comentário sobre isso. Luiz Costa Lima chama atenção para um detalhe interessante. Diz ele sobre os personagens de Cornélio que sua “incapacidade de viver chega a extremos de pouco ou nada sabermos de como se sustentam” (Lima, 2005: 32). É a pura verdade. Até onde sabemos, os personagens vivem entregues ao ócio. Maria parece mesmo surpresa ao constatar que “vivia ainda, ainda não morrera de aborrecimento ou da sua incurável falta do que fazer” (p.41).

Aparentemente nenhum deles tem uma ocupação remunerada (lembramos que Maria vive sozinha no casarão) e, ainda assim, vivem nesse “casarão enorme”. Não temos a menor ideia de onde vem o dinheiro deles e, de mais a mais, isso não parece ser uma questão para o romance. Há indícios, como vimos em capítulos anteriores, de que a família do Narrador possuía recursos e é com isso que teremos que nos satisfazer. O mais curioso é pensar que esse dado parece não fazer falta no romance. *Fronteira* funciona de acordo com uma mecânica tão própria, que esse tipo de preocupação, básica, eu diria, dificilmente chega a figurar entre as questões que povoam a mente dos leitores.

É também nesse capítulo que vemos uma descrição sucinta daquilo que seria a “aura” do casarão, o sossego “tão ‘habitual’, tão de acordo com o casarão” (p.15). Mas não nos enganemos, esse sossego não tem nada a ver com paz e tranquilidade, pelo contrário, ele funciona como uma espécie de torpor, uma sensação opressiva que faz parecer que tudo ali está absolutamente estagnado. É com isso que começamos a construir nosso entendimento dessa casa e de seu papel na narrativa.

Nos diz o Narrador que “era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercava de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos” (p.15). A esse respeito Luiz Costa Lima faz um rápido, porém muito pertinente, comentário, ao dizer que a casa “antes que habitação de

homens, parece adaptada ao convívio de fantasmas” (Lima, 2005: 60). Voltaremos a isso num instante, mas antes ouçamos mais do que o Narrador tem a dizer:

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer.

[...]

Tudo se conservava nos mesmo lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinha suas lembranças perpetuamente na mesma posição.

Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual:

– Foram de minha mãe – eram de meu avô – compraram para o casamento de meus pais – todos já morreram...

Não se sabe por que, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles. (p.15)

Há uma força que com extrema persistência agarra os personagens de *Fronteira*, uma força que pesa sobre eles e faz com que se arrastem, tomados pela inação. É pensando nisso que Fausto Cunha usa a expressão “dor em câmera lenta”, o que faz todo sentido. Luiz Costa Lima, para falar dos personagens, usa termos como “sonâmbulos” e “inaptidão para a vida”. Particularmente, não gosto dessas ideias, porque me parece que elas mascaram um fato importantíssimo: o problema com esses personagens não é que eles “não vivem”, pelo contrário, penso que vivem muito intensamente. O ponto é que a intensidade dessas vidas tem muito pouco a ver com a ação. É uma vida de intensa inação, ou, para ser mais exato, uma vida interior intensamente ativa.

Há pouco eu falava do peso esmagador que a história e a tradição têm sobre o Narrador. Pois é exatamente disso que estou falando mais uma vez. Esses personagens estão absolutamente engessados pelo passado. Por esse motivo o casarão é o cenário perfeito, é o único abrigo possível para Maria, em torno de quem “tudo se imobilizara”.

Naquela que é uma das minhas cenas favoritas do romance, o Narrador fala sobre o retrato da avó de Maria e da estranha similaridade entre as duas: “do retrato o meu olhar desceu para Maria Santa, e notei então a semelhança esquisita que havia entre a avó e a neta. Sendo os seus traços tão diferentes, havia, entretanto, entre elas, uma concordância visível, mas inexplicável” (p.21). Como é que são parecidas se têm “traços tão diferentes”? Como pessoas que não se parecem podem se parecer?

Sem a menor sombra de dúvida, a similaridade que o Narrador identifica entre as duas, não podendo ser objetiva – uma vez que ele próprio declara que elas não se parecem uma com a outra –, é definida de modo muito mais subjetivo, e tem a ver com o modo como *ele* vê (não com os olhos) essas duas mulheres. Retratos funcionam como uma espécie de suspensão temporal. Eles suspendem um momento, dando a ele uma duração que, no mundo, ele não tem. Mas o quadro enquanto objeto – assim como as partes que o compõem – está sujeito à passagem do tempo. É por isso que ambas se parecem, porque ambas são essa coisa que pertence ao presente, mas que traz consigo uma carga muito grande de passado. O mesmo vale para o casarão.

É curioso perceber que pensar no casarão é também pensar nos personagens, como se eles fossem sua parte viva ou como se ele próprio fosse um personagem. Costa Lima afirma que, em *Fronteira*, “o espaço se desliga de sua mera nomeação real e ingressa em um plano simbólico, em que se define como *isento à passagem do tempo*” (p.60). Discordo completamente.

Primeiro porque me parece que ver o espaço como um símbolo do que quer que seja, é diminuir tremendamente seu poder. O casarão não é uma figura simbólica do passado que persiste, ele é justamente o oposto disso, é a realização palpável desse passado no presente. Ele é matéria do presente, profundamente infectada pelo passado. O casarão não permite que o Narrador se livre do passado, da mesma forma que não permite que a “moral da história” seja “bola para frente, vida que segue, não adianta chorar sobre o leite derramado, deixa a vida me levar”. Porque ele é o passado no presente, é o passado que permanece, que persiste.

Em segundo lugar porque o casarão não é “isento à passagem do tempo”. Como dizer que o tempo não passa, se a poeira, a ferrugem e a ruína estão em cada canto do casarão? O espaço não está isento à passagem do tempo, pelo contrário, ele traz em si marcas profundas deixadas por ele, marcas que fazem do casarão algo diferente daquilo que foi no tempo dos avós

de Maria, porque, ao menos nesse caso, não é contraditório dizer que algo sofre transformações profundas justamente porque permanece “o mesmo”.

Se quando falo em “marcas profundas” falo de modo figurado, o Narrador é muito mais literal. Em seu quarto no casarão, ao vasculhar as gavetas, o amedronta a expectativa de que possa encontrar algo que pertence a outra pessoa, e mesmo depois de constatar que “foram esvaziadas todas para mim”, não deixa de notar “no usado dos cantos, o trabalho de muitas mãos que passaram e, no assoalho, a marca de muitos pés que por ele caminharam, talvez alegremente” (p.12).

Eis aí os fantasmas de *Fronteira*. O fantasma é justamente isso, esse pedaço do passado que se nega a permanecer no passado, que causa desassossego justamente porque não deveria estar aqui, porque não pertence ao aqui e ao agora. Os fantasmas de *Fronteira* pertencem ao espaço, porque nesse romance é impossível falar do tempo sem falar do espaço, é impossível não olhar para um e pensar no outro, porque espaço e tempo estão associados de tal modo que não se pode abrir mão de um deles sem prejudicar o modo como vemos o outro.

Para mim esse é um detalhe fundamental do romance. Para me fazer mais claro, peço ajuda a Jean-Pierre Vernant. Diz ele que nossa memória, a narrativa que criamos na tentativa de entender o passado, pode acabar fazendo com que esse passado seja “muito mais do que o antecedente do presente: seja sua fonte”, de tal forma que acabamos vendo nele um modo de “compreender o devir em seu conjunto” (Vernant, 2002: 141). Essa formulação parece ter sido feita sob medida para nós.

Para o Narrador, o mundo é cercado por uma “espera inútil e angustiosa” de alguma coisa “que nunca pudera precisar o que fosse” (p.60). Parece que o passado – que sabemos estar carregado de coisas não resolvidas – é a origem dessa “espera angustiosa”, é o motivo pelo qual para ele é impossível imaginar o que está por vir, ou pelo menos é impossível fazê-lo sem culpa. O passado “pesa sobre mim, sufoca qualquer alegria futura, qualquer iniciativa de vida nova” (p.26), diz o Narrador. Nesse sentido, penso que a fala mais potente vem de Maria, que em conversa com o Narrador, começa dizendo “tenho pena de nós” e conclui com um reticente “mas você continuou – e repetiu – você continuou...” (p.27).

É tentador dizer categoricamente que os personagens de *Fronteira* só vivem o passado, mas é preciso ter muito cuidado, porque essa não é – e não poderia ser – a verdade. O fato de que estão profundamente ligados ao passado – ou presos a ele, se essa formulação parecer mais

adequada – não quer dizer que não vivam o presente, mesmo que “viver o presente” signifique constantemente remoer o passado. Ainda mais importante, não quer dizer que não pensem no futuro. Por mais angustiosa que possa ser, paira sobre a cabeça do Narrador a ideia de uma espera.

Não é que o futuro não tenha nada a oferecer. O que acontece é que, se o passado é a fonte do futuro, e é por meio dele que se pode “compreender o devir em seu conjunto”, é perfeitamente natural que “continuar”, para eles, represente um imenso problema. Lembro dos versos de Wallace Stevens: “Oh, homens magros de Haddam / Por que imaginais pássaros dourados? / Não vedes como o melro / Caminha à volta dos pés / Das mulheres à vossa volta?”⁷.

O que vale para o casarão vale para os personagens: estar tão profundamente ligado ao passado não significa que não mudem e, principalmente, não significa que o passado, como aquilo que eles veem atrás de si, também não mude no modo como eles o percebem, ou no modo como se percebem como parte dele. Nas próprias palavras do Narrador que, no capítulo 67 fala consigo mesmo: “é melhor você voltar ao seu passado, procurar outro ponto de partida, mudar as etiquetas de seu sofrimento, e você encontrará, talvez, a sua perda simplicidade...” (p.78).

O casarão é o cenário apropriado para esse drama, é apropriado como epicentro espacial dos eventos que se desenrolam no romance. É perfeito, porque, assim como o romance no geral, ele é difícil de compreender naquilo que seriam suas bases, e, a despeito disso, dessa “falta de corpo”, ele é capaz de causar uma impressão muito poderosa. O que sabemos sobre o casarão tem muito a ver com a sensação que ele cria, não com um conhecimento “matemático” do espaço que ele representa.

Em algum momento do meu trabalho com *Fronteira*, escrevi que o casarão é sempre descrito de forma vaga – por meio de observações pontuais espalhadas pelo romance –, o que cria a sensação de que seus vários corredores e cômodos formam um labirinto, o que permite, mais de uma vez, que haja períodos relativamente longos em que não ocorrem (ou pelo menos não são narrados) encontros entre os personagens que, sob o mesmo teto, parecem seguir com vidas absolutamente apartadas.

⁷ *Treze Formas de Olhar um Melro*. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/opoema/wallacestevens/wallacestevens_poema.htm

O que eu diria hoje para esse eu do passado é que a ideia dele a respeito do casarão é interessante, mas peca ao ser organizada demais. Hoje, quando penso no casarão de *Fronteira*, me vem à mente um híbrido. Penso em castelos de filme de aventura, cheios de passagens secretas, armadilhas, túneis internos e cômodos escondidos. Penso no templo/cativeiro submerso do Cthulhu, com seus ângulos absurdos, descrito no conto como algo concebido de acordo com uma geometria “anormal, não euclidiana” (Lovecraft: 15). Mas, de forma bastante paradoxal, também penso em algo muito mais concreto, muito mais “pé no chão”.

Os créditos por essa maravilha da arquitetura imaginativa são do Narrador. Ele é o responsável pelo projeto. No capítulo 68 a casa está tomada pelos peregrinos que vieram ver Maria Santa, e o Narrador, de dentro do quarto, sente “o rumor surdo da multidão que passava pelos corredores escuros” (p.78), logo em seguida constata que “não tinham ainda entrado junto de Maria Santa, e enchiam, por enquanto, apenas as salas e antessalas que precediam o aposento onde se achava” (*idem*), aposento que ele acessa “furtivamente, por outra porta interna, que dava para um quarto deserto e condenado” (*idem*).

No capítulo 24 vemos uma das menções ao “jardim desmantelado”, “sem plantas” e “cercado de altos muros de pedra” (p.28). No capítulo 38 o Narrador encontra Tia Emiliana numa “sala escura e sinistra, com seu misterioso alçapão de pesadas argolas de ferro, muito empoeiradas e enferrujadas, [...], e mal tapava o riacho murmurante que passava por debaixo das arcadas da velha casa” (p.45).

Sabemos que há uma “imensa claraboia de telhas enormes” (p.19), responsável por boa parte da iluminação da casa que, em seu “estado natural” está sempre com portas e janelas bem fechadas, o que acaba transformando a casa numa espécie de estufa: “que calor!” (*idem*), comenta o Narrador a esse respeito. Também sabemos que a casa é dividida em “duas partes quase independentes” (*idem*) por um corredor.

O fato de que a casa está sempre fechada contribui para a criação da incômoda sensação de sossego, tão “habitual”, que cerca o casarão. Há outros momentos em que o Narrador se dirige diretamente a essa questão, como no início capítulo 37, em que ele afirma que “as janelas cerradas deixavam passar apenas uma luz morna, e tapavam lá fora o pôr-do-sol desbotado e a cidade sempre ausente” (p.43). Sem a devida atenção, podemos ser levados a acreditar que é Tia Emiliana a responsável pela casa fechada, o que não é inteiramente verdade. Ela é sim responsável pelo hábito que se cria de trancar a casa toda, todas as noites, mas, segundo nos

informa o Narrador, “como sempre, suas grossas portadas de madeira antiga estavam cuidadosamente cerradas, *segundo as ordens de Maria Santa*” (p.19).

Para completar a atmosfera de fantasmagoria: “quando tudo sossegava, e todos se retiravam, a casa parecia suspirar e gemer, em ruídos inexplicáveis, interrompidos de vez em quando pela queda sonora de uma pedra, no sótão, ou pelo ranger violento de tábuas que estalavam” (p.69). “A casa, em silêncio, ressoava toda, como uma grande caixa de harmonia, com o estalido lento e espaçado das tábuas do teto, do assoalho e dos móveis” (p.91). A casa é sempre “silenciosa, enorme, sinistra em sua paz” (p.59).

Temos então essa casa velha, enorme, habitada por poucas pessoas. Ela permanece sempre fechada, como se temesse que algo entrasse pela porta, ou pior, que algo saísse por ela. E já que estamos falando da paz sinistra que cerca o casarão, falemos um pouco daquela que, há muito tempo, é sua única senhora.

4.2. Maria, a Olímpia do Sertão

A ideia de falar diretamente sobre Maria é tremendamente intimidadora. Confiar nos olhos do Narrador, nesse caso mais do que em qualquer outro, é se distrair. Salvo pelas exceções, ele apenas contracena com a máscara que Maria, na maior parte do tempo, mantém com sofreguidão diante do rosto.

Como personagem, Maria funciona como uma brilhante condensação, mais um dos excelentes exemplos, que de dentro do romance mostram como o romance funciona. Aquilo que diretamente sabemos sobre ela, assim como de todo o resto, chega a nós por intermédio do Narrador. Mais importante do que isso, chega a nós porque ele decidiu nos contar, e o modo como o faz está em algum ponto dentro da área de intersecção entre suas escolhas e suas habilidades narrativas. Aquilo que vemos no texto, portanto, não é uma “Maria pura”. Felizmente a pretensão de definir o que viria a ser essa “pureza” não se configura como um dos objetivos deste trabalho, já que nosso interesse está no polo oposto, muito mais facilmente definível: o que vemos é uma Maria sob os olhos do Narrador.

É bem verdade que essa mesma coisa pode ser dita de qualquer outro personagem em qualquer outro romance, bem como, se quisermos ir um pouco além, de qualquer pessoa no mundo. Sim, é verdade, mas não é uma verdade que contradiz minha afirmação, antes disso, a ratifica. E embora inegavelmente haja casos de extrema redução, dentro do romance e fora dele, sobretudo quando tratamos de relações distantes, breves ou novas, há de se acreditar, mesmo que seja apenas a fim de construir uma narrativa, que relações mais duradoras ou intensas (não sendo platônicas ou de alguma outra forma unilaterais) são fonte, pelo menos na maior parte das vezes, para uma observação acurada sobre o caráter de um indivíduo. O que quero dizer é que a “Maria do Narrador” deve conter, mesmo que não seja em todas as partes que a compõem, algo de verdadeiro sobre Maria.

Assumo e aceito desde já que esse é um caminho pedregoso e que, talvez, segui-lo exija não um salto lógico, e sim um salto de fé. É uma manobra arriscada, e vejo que em alguma instância ela pode ser acusada de causar um falseamento na base da argumentação, não só daquilo que falo a partir de agora, mas também de coisas que já disse. A esse respeito gostaria de esclarecer: não acredito que seja o caso.

Lendo *Fronteira* Luiz Costa Lima vai dizer que “talvez a tentativa de tornar científica a interpretação literária seja uma busca frustrada” (Lima, 2005: 59). É claro que os parâmetros daquilo que seria uma “leitura científica” pode alterar meu posicionamento, mas para simplificar a questão, concordo com ele. Assim como aceito totalmente os termos da aposta que ele faz logo em seguida, a fim de complementar essa ideia: “a linguagem não conceitual da literatura não impede a objetividade” (*idem*).

Para “vencer” a atmosfera de incerteza de *Fronteira* e sair de lá com alguma coisa nas mãos, é preciso ser flexível. Esse talvez seja o principal motivo da “hesitação crítica”: tente traçar uma linha reta que atravessasse o romance e você vai acabar com um milhão de pedaços cujas pontas não se tocam. Se não estou enganado, o modo mais acertado de propor uma leitura desse romance (e não apenas desse) é segui-lo à medida que ele se constrói, do modo como se constrói, tomando o exemplo do Narrador que não permite que uma visão panorâmica – que tem o benefício da extensão, mas perde em detalhe – tenha impacto definitivo sobre o particular das cenas e das impressões dos personagens.

Maria tem “tamanho demais” e, contrariando aquilo que diz o Editor, acredito que há muito mais dela nas páginas de *Fronteira* do que a mera “projeção de Maria” (p.100) sobre a alma do Narrador.

Ela chama atenção, antes de qualquer outra coisa, pela aura de mistério que a acompanha. Nos é apresentada como a primeira “criatura humana” que o Narrador encontra no casarão, na ocasião em que ela o observa com “esquisita timidez” (p.13), antes de assumir a postura que para ela será habitual: “seu olhar verde e vago, misteriosamente perscrutador, me ultrapassou, negou minha presença, apagou-me completamente” (*idem*).

Há momentos em que a ignorância do Narrador o aproxima de nós: “foi assim que levei muito tempo sem saber se ela era agora viúva, solteira ou mesmo casada” (p.14). Aquilo que ele não sabe, não sabemos, é claro. Mas a despeito do que pode parecer, não há nenhuma igualdade aí. Nós não temos mesmo como resolver isso, enquanto ele só precisava perguntar. Além disso, muito do que ele sabe, não sabemos. Isso diz respeito, obviamente, ao passado dos crimes brutais, mas também a outras coisas que ele, talvez por sincera falta de interesse, nos priva de conhecer:

Já muitas vezes eu perguntara a Maria coisas de seu passado, e ela me respondia com aparente distração, de modo vago, como se se referisse a alguém de muito longe. Ou então, animada, risonha, com intermináveis detalhes, explicava-me fatos que não

tinham relação com o que eu perguntara, e não me interessavam de todo. (p.16)

Do ponto de vista da economia do romance, mais uma vez me vejo na posição de quem tem que perguntar “por quê?”. Por que esses “intermináveis detalhes” não aparecem? E se não aparecem, por que são mencionados?

Ora, existe uma escolha aí, uma decisão foi tomada. O mistério é uma opção frequente do romance (ambos os romances) e, acredito eu, são inúmeras as suas funções. Falo aqui de modo mais direto – porque acredito que a essa altura a ideia já esteja bastante madura – do estranho paradoxo que os mistérios de *Fronteira* – dos quais a citação acima é um perfeito exemplo – lançam sobre nossa percepção do “não saber”: nós *sempre* sabemos. Seja porque pensamos saber, seja porque sabemos que não sabemos.

Ao ver nas mãos de Maria duas “alianças simples e de modelo antiquado”, o Narrador pergunta se são dela, ao que ela responde, “sem a menor entonação em sua voz um pouco rouca” (*idem*): “não sei... já faz tanto tempo que as tenho que não me lembro se são minhas ou eram de minha mãe” (*idem*). Eis aí, mais uma vez, o passado que persiste e vive no presente, a fantasmagoria que habita o casarão.

O interesse que a figura de Maria suscita sofre transformações no correr do romance. Naquilo que pode parecer um paradoxo, o interesse em torno dela se estabelece por conta de sua “mobilidade”, de seu caráter proteico. Maria, “em torno de quem tudo se imobilizou”, é um ser em movimento, como nenhum outro no romance: ela é santa, é ave noturna, é onça enjaulada, é fantasma, é autômato, é mulher. Falar sobre Maria é um desafio porque, mesmo que façamos força para achatá-la e transformá-la numa peça de quebra-cabeça, ela continua sendo um enigma. Como peça ela às vezes parece caber aqui, às vezes ali, e minha palavra final é que, no fundo, o lugar dela é todo lugar, ou lugar nenhum. O fascínio do Narrador por ela é absolutamente compreensível, porque tudo leva à Maria.

Nossa única opção é olhar para aquilo que o Narrador vê e, a partir disso, fazer o esforço de enxergar além, procurar as brechas que nos permitam ver Maria se movendo sob a máscara. Tendo isso em mente, penso que a melhor escolha é dedicar nossa atenção ao “automatismo” que o Narrador identifica em Maria.

Comecemos, então, com o capítulo 30, pois é ele que vai ditar o tom da nossa análise. O Narrador segura nas mãos o quadro de insetos da Marquesa e “sente” a tristeza que ele carrega. Diante das lágrimas que começam a escorrer, Maria fica confusa. “É uma tolice minha, que não compreenderá, com certeza, Maria Santa” (p.34), responde o Narrador quando ela lhe pergunta o que está acontecendo.

Não há melhor resumo do comportamento do Narrador: para ele, a própria complexidade é sempre mais complexa do que a dos outros. Volto a dizer: seu mundo é habitado por fantasmas não apenas porque ele se sente preso ao passado, mas também porque é incapaz de ver nos outros, alguém que tenha “substância” como ele. Se há muros se erguendo entre ele e o mundo, não nos enganemos, ele é responsável por eles estarem lá.

Seguindo com a cena, vemos um dos momentos de maior exposição de Maria.

Não creio nessa tristeza sem remédio, que me parece também sem causa – respondeu-me Maria, agora com desusada atenção, e fitou-me curiosamente nos olhos – Não sei se lhe contei que, quando pequena, me desesperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiada interrogação: que é que eu faço? que é que eu faço? (p.34)

A primeira coisa para a qual gostaria de chamar a atenção é a “desusada atenção” com a qual Maria ouve o Narrador, porque isso é uma referência à habitual frieza e indiferença com que ela se comporta. O segundo ponto é, para mim, o núcleo da discussão, o caminho que teremos que seguir para começar a compreender de modo mais profundo quem é Maria.

Quando pequena ela se sentia como “onça na jaula”, ideia que ela completa, na sequência, dizendo que “ainda hoje sou assim” (*idem*). Ela sofre por nunca ter encontrado “alguém que me compreendesse, que entendesse minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha, e tenho medo de mim mesma” (*idem*).

A imagem da prisão que Maria cria aqui é muito parecida com aquela criada pelo Narrador quando de sua visita às montanhas. Mas é preciso extremo cuidado, porque esse é precisamente um daqueles momentos em que se faz necessário desacelerar e calcular cada passo. É imprescindível notar que as grades de um cativo são diferentes das grades do outro.

O grande problema do Narrador reside no fato de que ele não consegue se sentir parte do mundo que enxerga, não se sente em casa, é um homem que “idealizava por vezes tornar-se

um homem igual aos outros” (Penna, 1958: XXXV), como diz Adonias Filho. O problema de Maria é outro: “todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, absoluta, que eu sinto confusamente, e que me faz pensar coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa” (p.34). Há sim uma aproximação entre os dois, uma vez que ambos se sentem sozinhos, isolados – Maria chega a dizer “sou a última das mulheres” (p.40) –, ambos vivem a eterna condição do estrangeiro. Mas *Frenteira*, como grande romance que é, se nega terminantemente a simplificar aquilo que é complicado. Estamos diante de uma aproximação se considerarmos os termos com os quais enunciam o que sentem, mas, ao mesmo tempo, estamos diante de algo que os aparta completamente se considerarmos os caminhos que os conduzem até esse ponto. O Narrador sofre porque não consegue se ver como parte do mundo, Maria, por sua vez, podemos dizer, sofre por ser Maria.

Ela vive entre a cruz e a espada. Por um lado, a aflige, aparentemente há muito tempo, aquilo que ela chama de “falta de finalidade” e, somado a isso, a falta de alguém que entenda esse sofrimento, ou mesmo que esteja disposto a falar sobre ele; por outro lado, ela sofre porque pensa que essas preocupações não deveriam atingi-la, de modo que aquilo que sente (e sobre o quê evidentemente não tem o menor controle) é por si só fonte de sofrimento. É como dizer que, por ser quem é, e estar onde está, Maria sofre duplamente: em primeiro lugar porque se sente presa e, em segundo lugar, porque sente que não deveria se sentir assim.

Esse é um dos exemplos mais claros de como, em *Frenteira*, as coisas se misturam – ou, melhor dizendo, não precisam se misturar porque nunca estiveram separadas – de modo que sentimentos e pensamentos acabam se entrecruzando e atropelando, nos deixando com um emaranhado que é impossível desfazer. Vale mais uma vez lembrar da “densa tessitura”, já que no discurso dos personagens, com maior ou menor intensidade, os sentimentos se misturam com aquilo que pensam que deveriam sentir.

Fausto Cunha parece estar atento a essa questão quando afirma que “os problemas em Cornélio Penna são de ordem espiritual; todavia, quando passados para o romance, se transformam em problemas de ordem mental” (Cunha, 1949). A formulação de Cunha tem um poder sintético notável, mas acaba “esquemmatizando” demais a questão. Antes de mais nada porque, do modo como ele coloca, “problemas espirituais” e “problemas mentais” ficam sendo duas coisas diferentes, que poderiam ser isoladas. Penso eu que é justamente essa pretensa separação que o romance desconstrói. Aquilo que eu vinha dizendo sobre a “verdade”, nesse

caso, aparece em primeiro plano no romance: há uma urgente verdade em tudo aquilo que sentimos.

A problemática de *Fronteira* parece propor que a vida dos personagens é uma vida essencialmente mental, possivelmente conturbada e agitada, mesmo em meio à inação da “vida do corpo”. É para essa vida mental que convergem todos os problemas, que são sempre intelectuais, e, portanto, quem se propõe a enfrentar problemas, não tem outro remédio senão enfrenta-los nesse “mundo mental”. Maria não foge à luta, mas isso tem seu preço: “tenho medo de mim mesma” (p.34).

Vale lembrar, ainda, que essa fala de Maria traduz a experiência de um momento muito agudo nesse sentido, pois se há muito tempo ela se incomoda com os próprios pensamentos, agora há um motivo ainda mais pontual e incisivo, físico até, para isso: Tia Emiliana. A velha senhora exerce um peso fatal sobre a sobrinha. O capítulo 30, que estamos discutindo, trabalha de modo orquestrado com o capítulo 25, no qual Tia Emiliana diz a Maria que “esses seus pensamentos é que não são cristãos, minha filha, e fazem mal até aos que ouvem, e *você* não pode pensar nem dizer essas coisas... principalmente em voz alta” (p.29).

Quando aparece para nós, a bronca de Tia Emiliana é um código cifrado para o qual não temos a chave. No capítulo 30, no entanto, fica claro à que ela se referia quando fala dos pensamentos “não cristãos” de Maria. “Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas ‘maluquices’” (p.34). O pecado de Maria, portanto, é “se estudar”.

Que pecado é esse? Diz Ricardo Reis que “Os deuses são deuses / Porque não se pensam”⁸. Esse é um bom começo para nossa resposta, porque Maria certamente se pensa muito, e talvez esse seu “pecado” esteja relacionado justamente ao fato de que ela – com esporádica relutância, é verdade – abraça a própria humanidade. Eis aí o que há de mais interessante sobre Maria (e, confesso, talvez eu tenha sido até aqui desleal com ela nesse sentido): por trás do “olhar verde e vago”, no meio de toda sua humildade, Maria Santa é uma pessoa. Sim, uma pessoa extremamente sensível, capaz de entender que se “sofra do remorso alheio” (p.30), mas ainda assim uma pessoa, que carrega em si o “desejo de tudo adivinhar, tudo saber” (p.42), que se aflige pela “falta de finalidade” da própria vida, que, “com os ombros

⁸ *Segue o teu Destino*. Disponível em: <http://www.citador.pt/poemas/segue-o-teu-destino-ricardo-reisbrheteronimo-de-fernando-pessoa>

e os braços nus” (p.61), pergunta ao Narrador, “com voz ciciante”, “acha-me bonita? Acha que estou bem?” (*idem*).

Quando fala de si, Maria não fala em “pássaro na gaiola”, e sim em “onça na jaula”. Para mim, parece perfeitamente apropriado. Falemos um pouco mais da jaula, antes de voltar a falar da onça.

“Percebi que sua atenção estava muito longe de tudo que nos rodeava, e um sonho antigo, surdo, monótono, distante, a dominara, em estranha hipnose interior” (p.14). “Finalmente pude ver seu rosto pálido, mas, *como sempre*, indiferente” (p.25). “Toda a sua animação de há pouco desaparecera. O seu olhar tornou-se fixo, o rosto sério, impassível” (p.35). “Maria continuava quieta, com os olhos opacos e lentos, com o olhar espesso, imóvel” (p.44).

Todas essas cenas têm algo em comum: em todas elas o Narrador fala de Maria. Se não conhecêssemos um outro lado dela, vivaz e desejoso, ela ficaria sendo isso mesmo, uma pessoa fria e distante, indiferente a tudo e a todos. Definitivamente esse não é o caso. Portanto, temos aí algo que vale investigar.

No capítulo 53 o Narrador usa a expressão que, penso eu, movimenta essa discussão. Depois de uma conversa acalorada, decisiva, Maria, “fazendo um grande esforço, reuniu toda a sua energia, caminhou como um *autômato* para a porta” (p.61). O Narrador identifica em Maria, em vários momentos do livro, uma muito bem treinada artificialidade, como se ela – tal qual um autômato – estivesse apenas reproduzindo movimentos e reações que lhe parecem apropriadas.

Os motivos que a fazem assumir esse comportamento ficam mais claros em algumas passagens, nas quais, por trás do automatismo de Maria, fica evidente o pulsar de sua humanidade. Um bom exemplo está no capítulo 28, que se abre com um daqueles tão poderosos momentos de silenciosa intimidade: “outro dia nossos olhos se encontraram [...]. E sentimos que eles nos denunciavam, simultaneamente” (p.31). Logo na sequência o Narrador fala do “ritmo maquinal” dos passos de Maria, “muito largos, um pouco arrastados” (p.32), que completam a cena que também envolve a percepção de que “era estranha a crescente perturbação que se fazia sentir em sua voz e nos seus olhos” (*idem*).

Vejo nesses momentos maquinais de Maria, a manifestação de uma espécie de paralisia, de impossibilidade de se decidir entre aquilo que deseja fazer e aquilo que pensa que deveria

fazer. É como se ela não conseguisse, naquele momento, vestir sua habitual máscara de indiferença, e fosse pega “em flagrante”, no meio do caminho. Quando vemos em Maria “fecharem-se um a um os refolhos de sua alma” (p.23), o que estamos vendo é sua tentativa de se defender. A aparente distância de Maria com relação àquilo que a cerca é exatamente isso, aparência.

Logo na sequência do diálogo que se passa no capítulo 30 – e que deixa o Narrador admirado, já que “ela nunca me dissera tanto” (p.35) –, Maria parece esperar um encorajamento qualquer, coisa que o próprio Narrador percebe, “calou-se e pareceu esperar que eu insistisse que falasse ainda” (*idem*). Como já era de se esperar do nosso herói, ele não diz nada, de modo que ocorre uma transformação em Maria: “toda a animação de há pouco desaparecera. O seu olhar tornou-se fixo, o rosto sério, impassível” (*idem*).

Esse ar distante é, então, um artifício de Maria, uma técnica que ela deve ter desenvolvido ao longo dos anos como resposta à reação das pessoas diante da externalização de suas angústias. É a própria Maria quem deixa claro que seus desabafos costumam consternar as pessoas. Diz ela que “todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade”, o que nos leva a crer que foram várias as suas tentativas para encontrar em alguém o eco de suas dores. Aliás, vale lembrar que ela não desistiu, já que tenta em mais de uma oportunidade conversar “às claras” com o Narrador, e mesmo com Tia Emiliana. As respostas, até onde sabemos, foram invariavelmente negativas, atingindo, com Tia Emiliana, o limite. Maria confessa ao Narrador que, ao ouvi-la falar sobre suas angústias, Tia Emiliana perturbou-se de tal maneira que lhe pediu que parasse de falar, “senão ela se *mataria*” (p.34).

O comportamento mais intrigante certamente é o do Narrador. Por que ele não se envolve mais? Por que diabos não conversa com Maria? O passado definitivamente tem peso nessa decisão, mas isso, por si só, não justifica a invencível insistência em manter o muro onde está. É bem provável que haja, também aqui, a efervescência dos impasses entre a vontade do Narrador e aquilo que ele pensa que deve fazer. Talvez esteja agindo aí uma necessidade de punição que ele aplica a si mesmo, não se permitindo esse passo. A hipótese que me parece mais interessante, no entanto, se desenha com muita nitidez no capítulo 31.

Após falar abertamente com o Narrador e não receber dele a resposta que esperava, Maria se retrai, como de costume. Dessa vez, no entanto, ela parece não resistir à angústia que lhe domina. Nos diz o Narrador que “de repente, sem que eu percebesse a transição, senti Maria agarrada convulsivamente ao meu braço, [...] em um ímpeto que, não sei explicar por que, me

pareceu sacrílego” (p.35). O Narrador olha para Maria e enxerga Maria Santa. E aqui vem à tona um aspecto muito interessante da santidade como ela parece ao Narrador nesse momento: ela é cruel. Porque a presença daquilo que seria o sagrado acaba significando a condenação dos “elementos humanos” que estão em jogo. Tanto é verdade que, na explícita humanidade de Maria – que dessa vez não se esconde e dá vazão aos próprios sentimentos, às próprias angústias –, o Narrador vê uma profanação. É uma cena terrivelmente triste. Sobretudo porque ele sabe que Maria sente tudo isso, ele sabe que ela finge indiferença.

O “pecado” de Maria Santa é ser Maria. Me pergunto: quanta violência foi necessária para que ela mesma acabasse se convencendo disso?

Apesar de tudo, alguma coisa em Maria resiste, de modo que ela ainda está sujeita a novas feridas. A atitude do Narrador a destrói porque é a ele que Maria entrega a própria humanidade em “tempos de santidade”. Ela deixa isso claro: “depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que nossos olhos, os meus e os seus, descem juntos dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada ainda de minha consciência” (p.34). Maria tem medo, mas, diferente do Narrador, está disposta a enfrentá-lo.

No capítulo 53 vemos o último esforço de Maria. O Narrador vem a sua procura, porque “a verdade estava com Maria Santa, que decerto poderia salvar-me” (p.60). É uma terrível injustiça essa que ele comete, atribuindo a Maria o poder (talvez o dever) de salvá-lo, tarefa da qual ela provavelmente quer se ver livre, pelo menos quando junto dele. Ele entra na casa procurando por ela, “sem ter voz para chamá-la” (*idem*). Ela o recebe, “toda iluminada, em plena claridade, banhada de luz” (p.61), e é bastante evidente que está disposta a aceitá-lo, completamente. Longe de alegrá-lo, isso causa nele um tremendo desconforto, já que, aquilo que ele realmente esperava – e é bem possível que só o tenha percebido quando não foi isso que recebeu – era que ela o rejeitasse. Ele esperava “uma reprovação, violenta e brusca que me afastasse para sempre de seu convívio, e me precipitasse de novo no meu aflitivo e incurável isolamento moral” (p.60).

É nesse ponto que ela pergunta a ele “acha-me bonita? Acha que estou bem?” (p.61). Nesse momento de total entrega o golpe final, nada misericordioso, é desferido: “talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...” (p.61), diz o Narrador.

“*Talvez eu queira salvar-me*”, é a resposta balbuciada por Maria.

Tia Emiliana “viera de muito longe” (p.16). Pôs-se a caminho assim que chegou a 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” (*idem*). Com relação à “santidade em formação”, meu palpite é que, à boca pequena, quando se falava de Maria, falava-se de um mártir, alguém que se apega com fervor a Deus diante das mais duras provas. Tia Emiliana tinha um plano, que ela começa a pôr em prática assim que põe os pés para dentro do casarão. O romance dá a entender que a história de Maria era bem conhecida em toda a cidade, mas quem a transforma numa santa e cria a expectativa pelo milagre é, sem sombra de dúvidas, Tia Emiliana.

Já disse aqui que é ela quem transforma Maria em “Maria Santa”. Também já disse que as palavras têm um poder que não pode ser menosprezado, e essa “pequena” mudança altera todo o cenário da cidade, transformando o casarão em seu “centro íntimo” (p.18). Sabemos que os planos de Tia Emiliana eram só dela e que mesmo Maria não conhecia seus detalhes, como é possível ver no capítulo 30: “ela prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha missão” (p.35), diz Maria ao Narrador.

Quando de seu primeiro encontro com Maria, Tia Emiliana se ajoelha, “como se estivesse diante do altar da virgem” (p.17), e beija as mãos da sobrinha: “oremos, Maria, porque quero agradecer ao Divino Criador sua proteção sobre essa casa” (*idem*). Esse gesto simples é o primeiro passo para a criação do culto à Maria, o que podemos ver imediatamente, já que as mucamas que estão em cena

sem alcançarem o sentido do que se passava, puseram, com simplicidade, as mãos em cruz sobre o peito, e repetiram baixinho, olhando com medo novo para Maria Santa:

— Oraí por nós, oraí por nós... (p.17)

É verdade que Maria não se rebela, não se opõe terminantemente ao plano de Tia Emiliana, e que, talvez por falta de opção, aceita as condições a ela impostas. Talvez ela acredite ser portadora da Graça, talvez tenha sido convencida disso, talvez esteja apenas deslumbrada pela possibilidade, não temos como ter certeza. Mas não é sem reação que ela enfrenta o destino que lhe é revelado por Tia Emiliana. É absolutamente impossível recriar os pormenores da relação entre as duas, mas é possível tentar entender o movimento geral que compõe essa

relação. A respeito da chegada de Tia Emiliana, nos diz o Narrador que jamais havia visto em Maria tanta “vivacidade” (p.17), e que naquele dia ela “estava perfeitamente boa” (*idem*).

Os planos de Tia Emiliana, a essa altura, estavam longe de ser revelados, até porque ela “surgira de improviso” (p.16) na casa da sobrinha. A boa vontade com que Maria recebe a tia, portanto, parece não ter nada a ver com a administração de sua santidade. Parece que o entusiasmo de Maria está relacionado ao fato de que alguém vem de longe para vê-la, alguém que tem por ela um interesse especial, pessoal.

Sabemos que em algum ponto Maria é totalmente clara com Tia Emiliana, falando de suas angústias, o que pode ter sido uma resposta a Tia Emiliana, ou simplesmente uma tentativa de fazer contato, encontrar alguém com quem realmente conversar. A resposta de Tia Emiliana é das mais violentas, como vimos, mas Maria não desiste. Não podendo contar com a tia, ela muda o foco e parece que genuinamente confia no Narrador, ou que, mais precisamente, acredita nele. Não é apenas uma vez que ela o procura, que ela se abre com ele. O que ela quer é contato, é quebrar o muro, é atravessar a fronteira.

No momento decisivo, em seu último esforço, ela se entrega completamente. Que entrega é essa? O Narrador pensa que ela se entrega a ele, mas a verdade é que Maria se entrega a si mesma. “*Talvez eu queira salvar-me*”. É esse o momento em que Maria Santa quer, com mais fervor, ser Maria. É esse o momento em que o Narrador, com máxima eficiência, nega isso a ela. “*Talvez eu queira salvar-me*”, “ou talvez... queira perder-me...” (p.61), completa ela. Pouco importa a salvação ou a perdição, pouco importa o resultado, Maria quer ser responsável pelas próprias vontades, quer ser responsabilizada por elas, e é isso que o Narrador nega a ela quando vê em seu ato um sacrifício.

Ou não. Ou é o completo oposto disso: o que ela quer é se entregar aos próprios desejos porque talvez haja aí alguma liberdade. Porque talvez se entregar aos desejos seja a chave para uma libertação, um mergulho, mesmo que breve, na não consciência, na não responsabilidade. O curioso é que, independentemente do que seja a verdade nesse caso (se é que se trata de uma coisa *ou* outra, e não de ambas), ela precisava do Narrador e ele negou isso a ela. E assim voltamos ao “não saber”, porque realmente acredito que, para Maria, não era uma coisa ou outra, uma junção das duas, ou ainda uma terceira opção. Era uma entrega total à impossibilidade de decidir, uma espécie de aposta num doce esquecimento que, por alguns instantes, a livrasse de si mesma.

De qualquer forma, esse é o último encontro “real” que o Narrador tem com Maria. Depois disso seu estado de saúde se deteriora muito rapidamente e logo ela se torna presa daquilo que parece um constante estado de delírio febril, que precede a perda da consciência. Se a debilidade é resultado da tal doença que sabemos fazer parte da história de Maria, ou da greve de fome da qual temos notícia no capítulo 38 – “há muitos e muitos dias que Maria Santa não aceita, não se serve, não come de coisa alguma” (p.45), diz Tia Emiliana ao Narrador –, não temos como saber. O que sabemos é que Maria procurou ajuda e não encontrou.

Mas por mais que seja tentador, não é justo botar o peso todo nas costas do Narrador, coisa que ele próprio parece fazer. Não me refiro somente às outras instâncias da vida de Maria, digo que é injusto atribuir a ele toda a culpa mesmo que deixemos todo o resto de lado e nos concentremos exclusivamente na relação entre os dois. Já vimos aqui que o artifício de Maria também mira o Narrador, sobretudo nos momentos em que seus olhos “os denunciam”. Diz o Narrador que “muitas vezes eu já surpreendera essa atitude estranha de Maria Santa, que, habitualmente, se incorporava de novo, dentro de poucos minutos, como se nada se tivesse passado” (p.35).

Maria se protege como pode e recorre à aparente indiferença como antídoto às reações que sua espontaneidade causa nas pessoas. É como se essa máscara que ela veste fosse uma espécie de caricatura, uma representação daquilo que ela vê quando olha para as pessoas e para o medo que têm daquilo que sentem.

Sim, é isso. Mas não é só isso. Maria parece conter seus ímpetos porque vê o desconforto que eles causam naqueles que a ouvem falar – o que faz dela uma “onça na jaula” –, porque “prometi a Tia Emiliana nunca mais falar assim” (p.35), mas, ao mesmo tempo, não parece que está mentindo ou exagerando quando diz “tenho medo de mim mesma” (p.34). É, mais uma vez, a confusão entre aquilo que se sente e aquilo que se pensa que se deve sentir.

Antes de concluir qualquer coisa, vejamos mais um pouco da cena que envolve os “olhos que denunciam”. Durante a conversa, que Maria conduz com “febril impaciência” (p.31), o Narrador se espanta porque, de repente, como numa

revelação, notei que modificara o seu penteado de tantos anos, os cabelos bem puxados para trás, sem uma onda, sem um repartido que suavizasse sua violenta simplicidade

[...]

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 seu rosto de intenso rubor.

E de novo ficou impaciente, agitou as mãos vertiginosamente e contraiu os lábios em forte rictus.

- Demônio! – murmurou sem se voltar para mim, e depois de algum tempo, moveu rapidamente os lábios, como se rezasse, e retirou-se em silêncio. (p.32)

Ela o chama de demônio e em seguida se põe a rezar. Isso porque ele representa uma tentação. Porque ele, nesse momento, faz com que ela sinta algo que, para ela, deve ser afastado de si.

O que quero dizer é que olhar para o relacionamento desses dois, e para o modo como se comportam um com relação ao outro, não é nada simples. Venho tentando elaborar uma linha de pensamento, mas ao mesmo tempo que quero alguma clareza, detesto a ideia de esquematizar demais a questão, não apenas porque acho que seria uma traição, mas porque acho que seria um erro. *Fronteira* não simplifica nada e, sendo assim, sinto que simplificá-lo é falar de mim, não do romance.

Enfim, a única afirmação segura a fazer, daqui onde estamos, dá conta de que não temos certeza de nada. O que o romance faz ao criar tantos mistérios é chamar nossa atenção para um mistério mais profundo, ao mesmo tempo que, esses mesmos mistérios, parecem esconder o outro, o maior, porque criam incontáveis distrações. O que defendo é que *Fronteira* propõe, pelo menos, duas instâncias do desconhecido. Na casca temos aquilo que claramente sabemos que não sabemos, fatos que sabemos que são fatos, mas que não nos é dado saber. Por exemplo: quais são os crimes da família de Maria? Qual é o envolvimento do Narrador com esse passado?

Eu, como qualquer outro leitor, não sei quais são as respostas, mas elas existem no universo do livro.

No entanto, existem também os mistérios para os quais não há resposta, seja naquilo que figura no romance, seja em seu “universo estendido”. Pensemos mais uma vez na relação entre Maria e o Narrador. Por motivos que podem ser muito diferentes, assim como podem ser muito parecidos, nenhum deles parece preparado ou capaz de seguir adiante. O que se repete entre eles é como que um jogo, em que só é possível aceitar o outro quando ele me rejeita. É como

se o objetivo de ambos fosse ser rejeitado, repetidas vezes, uma vez que a sincera aceitação parece gerar um incômodo inaceitável.

Por que é que eles fazem isso? Por que é que se comportam dessa maneira?

É perfeitamente possível continuar lendo *Fronteira* e tirar dele mais uma porção de bem fundadas possíveis respostas. Isso é desesperador e também maravilhoso, é mágico.

Por que é que eles fazem isso? Ora, eu não sei. E estou convencido de que eles, por mais que acreditem ter suas razões, também não sabem. *Fronteira* faz do não saber seu bloco básico de construção. E é assim que a análise do funcionamento do romance nos conduz até o grande mistério que ele propõe e nos dá, a respeito dele, uma boa ideia de como enfrentá-lo.

5. SANTIDADE

Chegamos, então, ao ponto alto da discussão: a santidade de Maria. Neste ponto o leitor desta dissertação pode sentir com os dedos que estamos já bem próximos do final do texto. Isso, acredito eu, pode gerar uma dupla sensação: alívio, por motivos óbvios, e decepção, já que inicio o capítulo proclamando que atingimos só agora nosso ponto alto.

Em minha defesa, tenho a dizer que não são apenas nessas últimas poucas páginas que me dedico a isso que chamo o “ponto alto”, já que cada um dos pontos que decidi analisar de modo mais detido durante todo o trabalho tem o objetivo de embasar esse desfecho.

Como não poderia deixar de ser, começo com uma pergunta: o que é a santidade de Maria?

Não sei.

E nesse “não sei” se concentram cada um dos pontos da discussão que esse trabalho como um todo propõe. No capítulo 61 o Narrador conversa com a Viajante. Ela se diverte com a ideia de que Maria é santa, ao que o Narrador responde: “a sua revolta e zanga diante da santidade de Maria me fazem rir também, porque vejo que não a compreende” (p.70). Nesse diálogo ele vai explicar o que é, para ele, a santidade de Maria. O Narrador ataca a santidade dos santos da Viajante e afirma:

Os montes de ouro, as comidas brutais, as mulheres nuas que surgiam em seus grabatos, em noites tormentosas, cortadas de rezas e de flagelações, parecem-me brinquedos. Essas visões e o terror que inspiravam enchem-me de espanto, e vejo, com olhos divertidos, diante de mim, homens sujos e velhos que tocam buzina e tigem sinos pedindo socorro para suas crises... parece que a satisfação de seus ingênuos, anódinos e santos instintos era um alto e imperdoável crime... e seus pensamentos perdiam-se no mundo exterior, sem nunca se lembrarem dos inextricáveis meandros, as singulares tentações que encontrariam dentro de si próprios, a ponto de perderem a compreensão do impossível, do verdadeiro fim, do ideal único.

Então todas as vaidades, toda luxúria e toda a maldade parecem-nos risíveis e mesquinhos ensaios. Sem um limite para o nosso horizonte, sem meta, caminhamos para todos os lados, sem nos encontrarmos e sem conseguirmos a explicação do nosso próprio significado – disse eu, lembrando-me de certas palavras de Maria Santa. –

Essa é a verdadeira tentação, e quem a vence e conserva ainda a sua razão é um santo maior que os outros, mesmo que tenha andado pelos piores caminhos.

[...]

A tentação mais terrível é o espírito sem saída, sem explicação possível, que acaba por se tornar apenas um estéril instrumento de destruição mergulhando a vida numa vaga fatalidade. (p.70-71)

A verdadeira tentação não está no mundo exterior, ela nasce no espírito que se reconhece sem saída, que vaga sem rumo, incapaz de encontrar o “próprio significado”. Para o Narrador, portanto, no final das contas, inclusive contrariando uma perspectiva que era sua, parece que a santidade não tem nada a ver com o sagrado, e sim com a relação do indivíduo consigo mesmo. A santidade tem a ver com a responsabilidade, com o confronto dos próprios demônios, da própria condição. A santidade está naquele que vence essas tentações, que não enlouquece ao ser confrontado com a “tragédia do ser em encontrar-se, diante de si mesmo, na mais absoluta solidão” (Penna, 1958: XXIV), como diz Afrânio Coutinho.

Com toda a certeza, no entanto, não é isso que a santidade significa para Tia Emilina. Nem para os peregrinos que, durante a visitação, espetavam alfinetes nos braços de Maria, com “o pretexto de se tornarem eles, depois, preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males” (p.83).

Toda vez que Maria desabafava, Tia Emiliana via ali um pecado, porque para ela era como se Maria manchasse de humanidade sua preciosa santidade. E se, por um instante, dermos um passo atrás a fim de resgatar algo que há pouco discutíamos, veremos que há aí uma aproximação entre tia Emiliana e o Narrador, já que no ato de Maria, que agarra com desespero seu braço, o Narrador enxerga um sacrilégio.

Alguma coisa, no entanto, mudou. E mudou profundamente – mesmo que seja só no discurso – porque se levarmos em conta que para Narrador a santidade é isso que ele diz à Viajante, então toda vez que Maria falava de suas angústias, dava provas de sua santidade. E se a santidade está em vencer as tentações, o desejo de liberdade do espírito que se vê sem saída, então é natural que tenha visto no gesto de entrega de Maria, um sacrifício. Do modo como ele vê, ela não estaria se entregando às próprias vontades, e sim oferecendo a ele a possibilidade de se entregar às suas.

Enfim, sabemos o que é, para o Narrador, nesses momentos finais, a santidade de Maria. Não sabemos o que ela significa para Tia Emiliana, para as mucamas, para padre Olímpio, para os incontáveis peregrinos que visitaram o casarão, ou mesmo para Maria.

E aqui é bom lembrar da discussão proposta no capítulo dois desta dissertação: a palavra, o nome, não é suficiente. Aqueles que veem em Maria uma santa, não necessariamente veem a mesma coisa, embora seja perfeitamente possível que aquilo que vejam, mesmo sendo muito diverso daquilo que vê o outro, seja para eles a verdade. É claro que podemos escolher lados e, por exemplo, concordar ou discordar dessa “versão final” Narrador, mas, independentemente de nossa posição, não podemos perder de vista que não é de um simples fato verificável que estamos falando. Acreditar ou não acreditar na santidade de Maria, não altera o fato (aí sim, um fato) de que o Narrador pode acreditar nela, e que essa crença, assim como as reflexões que dela derivam, tem um impacto decisivo sobre ele.

Quando digo que não sei, não o faço por displicência, ou porque não consigo me posicionar sobre a questão, mas porque aceito o mistério de *Fronteira* e faço disso a defesa de uma leitura.

Isso significa que o romance é um tratado sobre o nada, uma defesa da impossibilidade do conhecimento? A leitura que defendo passa pela afirmação de que nada pode ser dito sobre o romance?

Não, de forma alguma. Há uma infinidade de coisas a dizer sobre *Fronteira*, uma infinidade de caminhos a seguir, justamente porque a dúvida, quando bem conduzida, tem um poder criador excepcional. O ponto principal é saber que ler *Fronteira* é perguntar, perguntar o tempo todo e nunca, ou quase nunca, receber uma resposta clara, definitiva. O que *Fronteira* faz, como romance, é exatamente aquilo que seus mistérios fazem enquanto recurso: ele aposta na força da dúvida.

A leitura que defendo procura mostrar que o romance, o tempo todo, funciona como uma espécie de lembrete da própria fórmula: que para entender alguma coisa, para ter o que dizer, é preciso, primeiro, aceitar que há uma porção de coisas que não sabemos e, muito mais importante, saber que há uma outra porção de coisas que também não sabemos, mas que nossa cabeça vai nos fazer crer que sabemos.

Na minha leitura, o problema do leitor e dos personagens é o mesmo: a busca pelo sentido. A busca do sentido que não governa apenas a vida no mundo exterior, mas também na

vida interior e, ainda mais terrível, o impulso de tentar fazer com que sejam uma coisa só. É custoso para nós aceitar o “não sei” e, mais ainda, aceitar que esse “não sei” pode trazer em si uma riqueza infinita, sobretudo quando algo diz respeito à vida íntima. O problema dos personagens e do leitor é o mesmo: todos nós acreditamos que tudo vai fazer sentido no final.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É curioso, além de muito provocativo, perceber que num romance tão cheio de silêncios e reticências, como é o caso de *Fronteira*, muitas das grandes revelações nasçam do diálogo, se criem no ato de dizer, de jogar no mundo e tentar traduzir em palavras, aquilo que “nos vai por dentro”. É quase como se o romance desautorizasse os personagens, desmentisse a afirmação tão corrente em seus discursos, de que a vida é a impossibilidade do contato. *Fronteira* parece fazer aquilo que seus personagens não fazem: apostar na troca, no movimento. Pois foi também essa a aposta que fiz e é nela que me apeguei para construir esta dissertação.

Somos seres da palavra, da ideia, da ordem, de todos esses grilhões dos quais não podemos nos ver livres. Sendo assim, é impossível – ou pelo menos foi impossível para mim – não partir de alguma “concretude”, porque é impossível construir sem estabelecer um chão. Aquilo que me parece mais importante, no entanto, é não se entregar à resposta, não se acomodar com ela. Foi o que tentei fazer – sobretudo nos momentos em que pareceu absolutamente impossível ignorar um percalço – estabelecendo contrapontos, ressalvas. Não fiz isso para “tirar o corpo fora”. Não se trata de um recurso para me esquivar ou me proteger de uma crítica, trata-se do meio que encontrei para, de modo mais efetivo, deixar explícito que a dúvida, e as alternativas que dela resultam, eram pontos fundamentais, não só da minha leitura de *Fronteira*, mas também da organização deste trabalho. É importante para mim, neste momento final, que fique bem claro que a dúvida não me deixa sem ter o que dizer, pelo contrário, que é percorrendo sua trilha que encontro o que dizer.

Para além de qualquer formulação intelectual refinada, minha experiência pessoal de leitura é mais do que suficiente para ter essa ideia absolutamente estabelecida. Minhas ideias sobre o romance, e sobre como organizar um trabalho sobre ele, sofreram imensas transformações no correr do tempo que foi dedicado a este texto.

A proposta do pré-projeto foi completamente diferente daquilo que foi proposto no projeto, um ano depois. O material apresentado na qualificação tinha pouco a ver com aquilo que o projeto prometia e, de lá para cá, o trabalho passou, mais de uma vez, por transformações fundamentais. O que não mudou durante esse tempo todo foi a posição ocupada por *Fronteira*, que sempre se manteve como centro gravitacional em torno do qual o resto de organizava.

Como não poderia deixar de ser, este trabalho, no final das contas, é o ponto de intersecção entre aquilo que me propus a fazer, aquilo que imaginei que queria fazer e, é claro, aquilo que pude fazer. Ele é resultado de escolhas. Inúmeras escolhas, que foram feitas com um objetivo muito simples: não patinar, chegar ao final.

Muito daquilo que a princípio parecia fundamental e incontornável, acabou sendo eliminado da discussão final como resultado de um debate interno que tinha sempre o objetivo de pesar a contribuição que uma discussão específica – por mais importante e rica que ela parecesse ser – poderia ter para o andamento geral do trabalho.

Será que as escolhas foram todas acertadas? No ponto a ponto, não sei. De forma geral, no entanto, acredito que as escolhas que foram feitas acabaram dando ao trabalho uma linha. Talvez não seja uma linha fluorescente, mas ainda assim é uma linha, que acabou se demonstrando uma baliza importante, necessária para a construção do texto.

A dúvida assumiu, desde muito cedo, papel fundamental para a criação de um ritmo, sobretudo por conta do movimento que ela gera. Isso não faz de mim um inimigo da certeza, nem faz com que eu negue a possível relação entre ela e a verdade – gosto que o farmacêutico tenha certeza absoluta quando manipula um composto, gosto que o caixa do mercado tenha certeza absoluta ao me devolver o troco e, mais importante, aprecio muito que a certeza deles encontre eco naquilo que de absoluto a realidade pode oferecer –, mas, para todos os efeitos, penso que a certeza tem seu lugar.

7. REFERÊNCIAS

- Anuario de Minas Geraes: anno 1*. Belo Horizonte, 1906. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=212679&pasta=ano%20190&pesq=>
- Andrade, Mario de. Romances de um Antiquário. In: *O empalhador de Passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- Ataíde, Tristão de. Fronteira. *Revista Fronteiras* (nov. 1936).
- Bueno, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Cardoso, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- Cunha, Fausto. De Fronteira a Repouso. *A Manhã*. Rio de Janeiro: 6 de agosto de 1949.
- Dostoievski, Fiodor. *Os Irmãos Karamazov*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- Gurgel, Cristina Brandt Friedrich Martin; Rosa, Camila Andrade Pereira da; Camercini, Taise Fernandes. A Varíola nos Tempos de Dom Pedro II. In: *Cadernos de História da Ciência*: Instituto Butantan, vol. VII (1), p.55-69, jan/jun 2011. Disponível em: <http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v7n1/v7n1a03.pdf>
- Homero. *Odisseia: regresso*. L&PM: Porto Alegre, 2010
- Lima, Luiz Costa. *O Romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Lovecraft, H. P. *O Chamado de Cthulhu*. Disponível em http://filosofianerd.com.br/pdf/lovecraft_chamado_cthulhu.pdf
- Miranda, Wander Melo. *Menina Morta: a insuportável comédia*. Dissertação de mestrado (1979), disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG.
- Penna, Cornélio. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

Ramos, Jozelma de Oliveira. A Modernidade em Fronteira, Primeiro Livro do Escritor Cornélio Penna. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, p.100-111, jan 2012. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie06/RevLitAut_art07.pdf

Santos, Josalba Fabiana dos. *Metáforas da Nação: Cornélio Penna e Gilberto Freire*. In: *Revista Letras*, n.66, p.77-89, maio/ago 2005. Curitiba: Editora UFPR.

Silveira, Anny Jackeline Torres; Marques, Rita de Cássia. *Sobre a Varíola e as Práticas da Vacinação em Minas Gerais (Brasil) no Século XIX*. In: *Ciência & Saúde Coletiva*, 16(2), p.387-396, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v16n2/v16n2a03.pdf>

Schmidt, Augusto Frederico. *As Florestas: páginas de memórias*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.